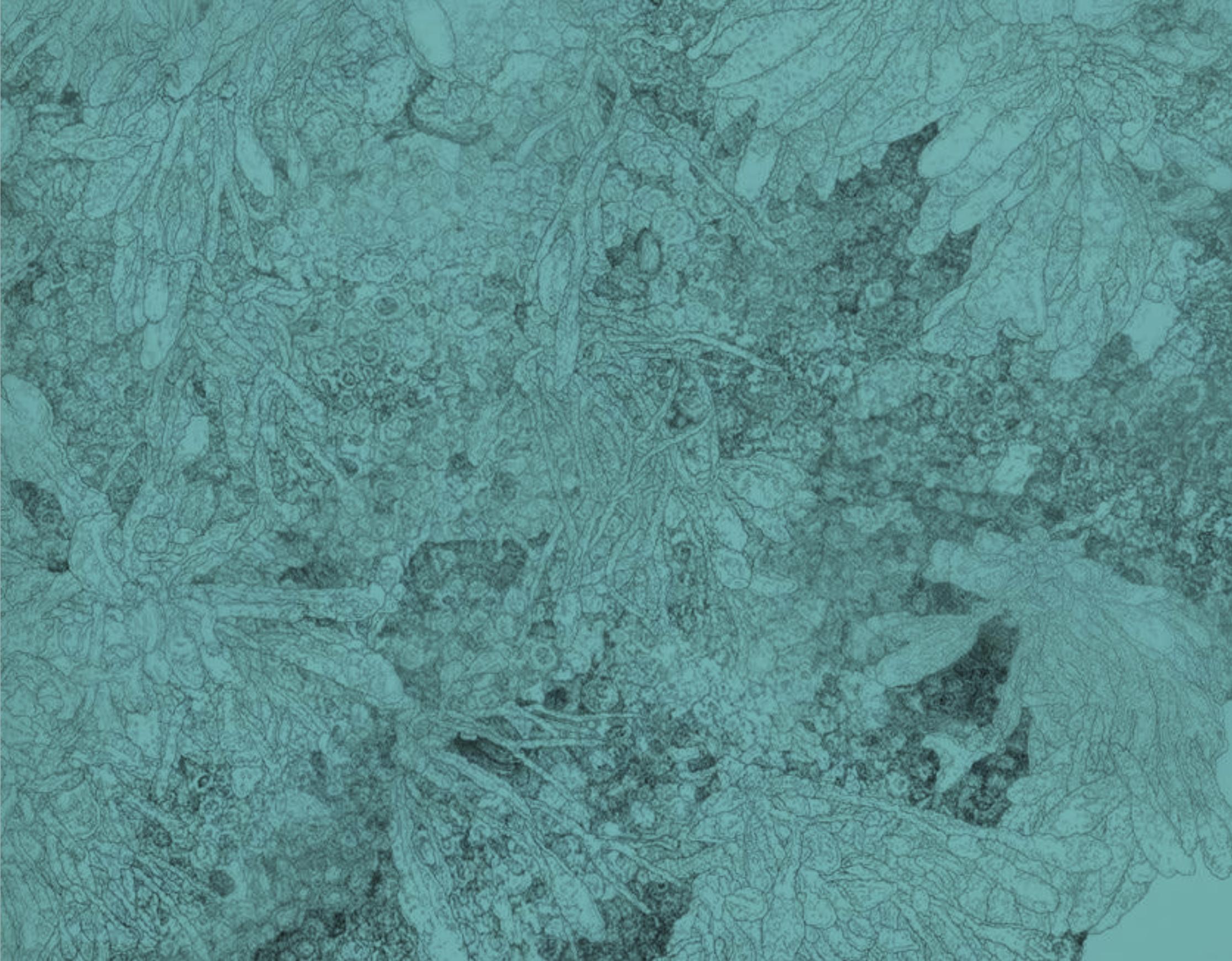
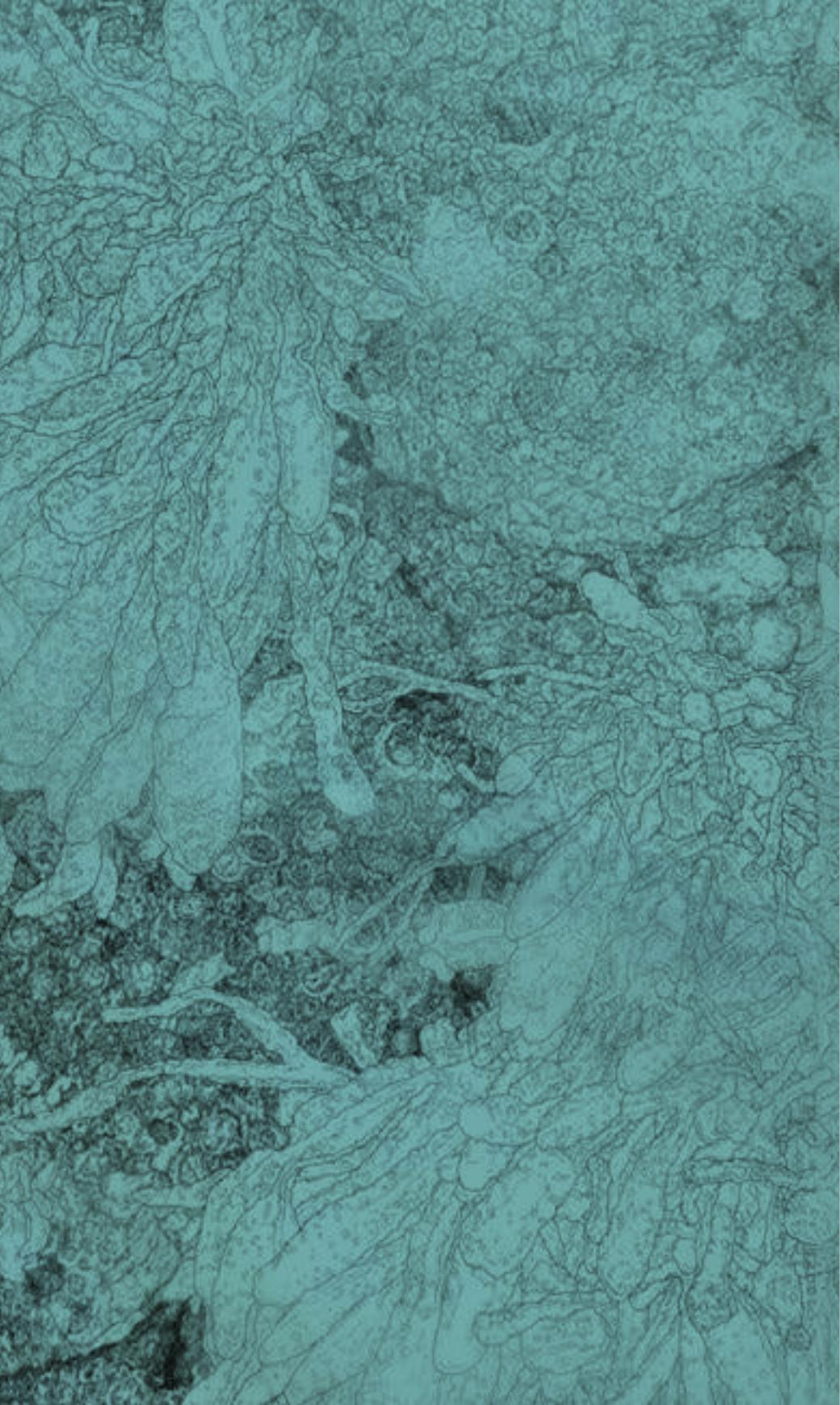


**MARÍA JESÚS  
RODRÍGUEZ**

*E n u n a b r i r y*



c e r r a r   d e   o j o s

MARÍA JESÚS RODRÍGUEZ

*En un abrir y cerrar de ojos*

*24 de marzo - 12 de junio  
2022*

M U S E O • D E  
• . . . .  
B E L L A S • .  
• . . . .  
A R T E S • D E  
• . . . .  
A S T U R I A S



Con la exposición *En un abrir y cerrar de ojos*, el Museo de Bellas Artes abre sus puertas a una de las grandes artistas asturianas contemporáneas. El talento artístico de María Jesús Rodríguez y el valor de su obra conforman una trayectoria singular, que la integra en la nómina de la excelencia de la historia reciente de las artes plásticas en España y, por supuesto, en Asturias.

El trabajo artístico de María Jesús Rodríguez, definido en alguna ocasión como “galaxias mínimas con sentido”, parte de la observación y la experimentación con elementos de la naturaleza como materia prima para integrarlos en formas, espacios y luces, y configurar un universo conceptual de una enorme riqueza expresiva y un contenido comprometido desde una abstracción muy personal, y que nos ofrece unos resultados estéticos y artísticos brillantes y emocionantes.

El comisario de la muestra, Óscar Alonso Molina, lo expresa con una exactitud y una concisión meridiana: el núcleo de la poética de María Jesús Rodríguez está en la relación de la sensibilidad con la naturaleza, y sobre ello trabaja a partir de convertir en inspiración motivos paisajísticos, estructuras minerales, tipologías geológicas o ecosistemas acuáticos y vegetales. El propio Alonso Molina rescata en el espléndido y delicado texto preparado para este catálogo una definición de Xosé Bolado que concentra de forma sensible y rotunda la naturaleza de la evolución creativa de la artista: “Además de la belleza, vemos en su metáfora una revolución de la mirada. Renacimiento en un país muy inclinado a las formas del ocaso”. En tan pocas pero tan intensas palabras, Bolado nos transmite que la tentación de habitar el universo creativo de María Jesús Rodríguez es una aventura tan recomendable como infalible para quien conoce su obra y, fundamentalmente, para quien quiere conocerla.

Esta exposición ratifica la apuesta de nuestro primer museo por la salvaguarda y la difusión cultural de los creadores asturianos. En este caso tan evidentemente importante, la pinacoteca y la artista se prestigian mutuamente, y ofrecen a la ciudadanía un espectáculo singular en el ámbito de las artes plásticas, en la línea de excelencia que el Bellas Artes lleva dibujando en los últimos años con el objetivo de poner al alcance de todos y todas lo mejor de nuestra cultura artística.

Debemos felicitarnos por la programación en el museo de una muestra de tanto nivel y de tanto poder cultural, y desear que los y las visitantes la disfruten del mismo modo y con la misma pasión con la que el Museo de Bellas Artes la ha diseñado.

**Berta Piñán Suárez**

Consejera de Cultura, Política Lingüística y Turismo  
y presidenta de la Junta de Gobierno del Museo de Bellas Artes de Asturias

Cola esposición *Nun abrir y zarrar de güeyos*, el Muséu de Belles Artes abre les puertes a una de les grandes artistes asturianes contemporánees. El talentu artísticu de María Jesús Rodríguez y el valor de la so obra conformen una trayectoria singular, que la integra na nómina de la escelencia de la historia recién de les artes plástiques n'España y, por supuestu, n'Asturies.

El trabayu artísticu de María Jesús Rodríguez, definíu dacuando como “galaxes mínimes con sentíu”, parte de la observación y la esperimentación con elementos de la naturaleza como materia prima pa integralos en formes, espacios y lluces, y configurar un universu conceptual d'una riqueza expresiva escomanada y un conteniu comprometíu dende una abstracción mui personal, y que nos uiferta unos resultaos estéticos y artísticos rellumantes y emocionantes.

El comisariu de la muestra, Óscar Alonso Molina, esprésalo con una exactitú y una concisión meridiana: el nucleu de la poética de María Jesús Rodríguez ta na rellación de la sensibilidá cola naturaleza, y sobre ello trabaya a partir de convertir n'inspiración motivos paisaxísticos, estructures minerales, tipoloxíes xeolóxiques o ecosistemes acuáticos y vexetales. El propiu Alonso Molina rescata nel espléndidu y delicáu testu preparáu pa esti catálogu una definición de Xosé Bolado que concentra de forma sensible y rotunda la naturaleza de la evolución creativa de la artista: “Amás de la guapura, vemos na so metáfora una revolución de la mirada. Renacimientu nun país mui inclináu a les formes del ocasu”. En tan poques palabres pero tan intenses, Bolado tresmítenos que la tentación d'habitar l'universu creativu de María Jesús Rodriguez ye una aventura tan aconseyable como infalible pa quien conoz la so obra y, sobre manera, pa quien quier conocela.

Esta esposición ratifica l'apueste del nuestru primer muséu pola salvaguarda y la difusión cultural de los creadores asturianos. Nesti casu tan evidentemente importante, la pinacoteca y l'artista prestíxense entrambes, y uiferten a la ciudadanía un espectáculu singular n'ámbitu de les artes plástiques, na llinia d'escelencia que'l Belles Artes lleva dibuxando nos últimos años cola mira de poner al algame de toos y toes lo mejor de la nues- tra cultura artística.

Tenemos que nos felicitar pola programación nel muséu d'una muestra de tantu nivel y de tantu poder cultural, y naguar por que los y les visitantes la disfruten de la mesma manera y cola mesma pasión cola que'l Muséu de Belles Artes la diseñó.

**Berta Piñán Suárez**

Conseyera de Cultura, Política Lingüística y Turismu  
y presidenta de la Xunta de Gobiernu del Muséu de Belles Artes d'Asturias

María Jesús Rodríguez (Oviedo, 1959) es una de las grandes artistas de su generación que ha hecho de la naturaleza, en toda su extensión, su fuente de inspiración y trabajo inagotable, abordándola además desde los más variados recursos y desde los más interesantes registros. Además, su propia historia está ligada un poco a la de los orígenes del Museo de Bellas Artes de Asturias que ahora la acoge, pues ya en 1982, dos años después de su apertura, la artista realizó una primera exposición en sus salas, tratándose de una de sus primeras individuales. Un año más tarde se produjo además la primera incorporación de una obra suya por parte del Museo, contando en la actualidad con hasta siete piezas de ella, que abarcan precisamente desde ese año 1983 a 2005.

La actual muestra debe entenderse, por otro lado, como la segunda de un programa abierto en 2021 por el propio Museo, dedicado a revisar el trabajo de creadoras y creadores asturianos que ya tienen tras de sí una sólida trayectoria y de los que se trata de hacer una revisión de lo que ha sido toda o buena parte de su producción, que para el caso de María Jesús Rodríguez atiende a estos últimos cuarenta años, con obras de su propia colección, de coleccionistas particulares y de otras instituciones. Como señala el comisario en su texto de entrada, el montaje de la exposición organiza la cronología de las obras de una manera abierta, evitando la mera secuencia diacrónica, “de tal modo que el espectador podrá seguir el desarrollo secuencial operado en el trabajo de la artista por núcleos de trabajos coetáneos, al tiempo que la configuración de estas salas le permitirá establecer por sí mismo conexiones y paralelismos, saltos en el tiempo, reflejos y ecos entre momentos distantes en su producción”.

Finalmente, por parte del Museo sólo nos queda agradecer en primer lugar a la propia artista el trabajo realizado, las facilidades que siempre nos ha dado para poder levantar este proyecto y, sobre todo, su autoexigencia ética y estética a lo largo de todos estos años. También queremos agradecer a Óscar Alonso Molina, comisario de la muestra, su enorme entrega y profesionalidad, la más que interesante visión que nos ha proporcionado del trabajo de esta artista a través del montaje realizado, así como los esclarecedores textos que ha escrito para el catálogo. A ellos hay que sumar el de Susana Carro y los recuperados de Javier Barón y Guillermo Solana escritos tiempo atrás, los cuales componen un fresco maravilloso para acercarse a la obra de uno de los grandes nombres de la creación asturiana contemporánea. A todos ellos muchas gracias y nuestro más sincero reconocimiento.

**Alfonso Palacio**

Director del Museo de Bellas Artes de Asturias

Escultora y dibujante, María Jesús Rodríguez (Oviedo, 1959), es uno de los indiscutibles referentes en activo para los artistas asturianos de muy distintas generaciones, tanto en lo estético como en lo ético, pues la consideración ganada por su trabajo desde que realizara sus primeras exposiciones individuales, hace cuatro décadas, es equiparable a la conseguida con su innegociable posicionamiento profesional y su propia actitud vital.

La relación de la sensibilidad con la naturaleza está en el núcleo de su poética, y sobre ello ha trabajado a partir de convertir en inspiración diversos motivos paisajísticos, estructuras minerales, tipologías geológicas o ecosistemas acuáticos y vegetales. Desde los farallones y estratos pizarrosos de primera época, que remitían a recuerdos de su infancia en el occidente asturiano, hasta la atención minuciosa, casi obsesiva, que por medio de una mirada a ras de suelo presta a las más humildes plantas que crecen en prados y cunetas, de sus más recientes dibujos, la artista se ha convertido en una magistral intérprete del mundo natural en todas sus escalas.

Toda una trayectoria dedicada a la memoria, la contemplación, el análisis e interpretación de cuanto le ofrecen esos ambientes, transformado en algo nuevo tras ser tocado por la escala y la acción del hombre, han dado lugar a ese trabajo suyo teñido por cierto tono panteísta, discretamente simbólico, a pesar de lo escueto y rotundo de las formas empleadas. Desde figuras que remiten al tótem ancestral, hasta piezas donde al aspecto industrial, incluso tecnológico, se superpone al preciosismo de la representación más delicada, María Jesús Rodríguez explora el inevitable trasfondo humano que late en toda experiencia frente al ámbito natural.

El juego entre la mirada macro y micro, entre la presencia monumental y lo abarcable entre las manos, entre lo rotundo y lo frágil, así como el contraste entre grandes formatos y detalles minúsculos, han dominado el montaje de esta retrospectiva que el Museo de Bellas Artes de Asturias le dedica cuarenta años después de que la homenajeada expusiera en sus salas por primera vez, tratándose entonces de una de sus primeras individuales. La selección actual reúne en torno a medio centenar de obras, desde los primeros ochenta a sus últimos trabajos inéditos, realizados expresamente para la muestra y finalizados en este 2022. En el conjunto encontramos buena parte de sus proyectos escultóricos o dibujísticos más ambiciosos y conseguidos, aquellos que han supuesto un hito en su trayectoria.

El montaje de la exposición organiza la secuencia histórica de las obras de una manera abierta, evitando la rigidez de una cronología lineal, de tal modo que el espectador podrá seguir el desarrollo de su quehacer mediante núcleos de trabajos coetáneos, al tiempo que la configuración de estas salas le permitirá establecer por sí mismo conexiones y paralelismos, saltos en el tiempo, reflejos y ecos entre momentos distantes en su producción. De esta manera comprobará cómo las preocupaciones de María Jesús Rodríguez, aun formalizándose de forma muy diversa con el paso de los años, han girado desde el principio y hasta el presente en torno a un puñado de intereses casi inmutable.

Tales saltos diacrónicos, que como lapsus o *dejá vu* nos van a llevar hacia atrás y adelante en el tiempo, dan pie al título de la muestra. Porque es *en un abrir y cerrar de ojos* que han pasado esos cuarenta años, y porque en ese intervalo, con su paciencia infinita, con su discreción y suave constancia, con su silencio, María Jesús Rodríguez ha llegado tan lejos, sin moverse de su sitio.

**Óscar Alonso Molina**

Comisario de la exposición

Pág. 16 | *In ictu oculi* | Óscar Alonso Molina (2022)

Pág. 106 | *María Jesús Rodríguez o las formas artísticas de la naturaleza* | Susana Carro Fernández (2022)

Pág. 176 | *La textura íntima de la materia* | Guillermo Solana (1999)

Pág. 182 | *Los cartones de María Jesús Rodríguez* | Javier Barón (1999)



## In ictu oculi

Óscar Alonso Molina

### Intro: La magia del mundo

Permíteme, lector, que empiece mediante este preámbulo, contándote con cierto detalle una anécdota. La narra Merlin Sheldrake en su reciente ensayo, *La red oculta de la vida*<sup>1</sup>, donde aborda la insospechada singularidad, complejidad e importancia del reino fungi en el ecosistema global de nuestro planeta. Bien, pues parece que cierto amigo suyo, llamado David Abram, empezó a trabajar hace tiempo como mago en el Alice's Restaurant, de Massachusetts, y que animando la cena de los comensales pasaba entre las mesas juguetando con monedas entre sus dedos; "estas reaparecían en lugares inesperados, volvían a desaparecer, se multiplicaban por dos y se quedaban en nada."

Una noche, dos clientes regresaron al restaurante poco después de salir y llevaron a David a un rincón aparte, parecían preocupados. Le describieron cómo tras la velada, al abandonar el local el cielo les había parecido de un color asombrosamente azul, y las nubes, grandes e intensas. ¿Habían puesto algo en sus bebidas? Situaciones similares se sucedieron durante las siguientes semanas: "los clientes volvían para decirle que el tráfico les había parecido más atronador que antes, las farolas más luminosas, los motivos de las aceras más interesantes o la lluvia más refrescante." Parece que después de los trucos de magia la gente percibía el mundo de una manera diferente... Y según podemos deducir, en clave de intensificación, de mayor detalle, de agudeza perceptiva y penetración en nuestra sensibilidad o espíritu.

1. Merlin Sheldrake, *La red oculta de la vida*, Planeta, Barcelona, 2020, pp. 21 y ss.

El caso es interesante y, a pesar de lo que pudiera preverse por el tema del libro, no se trata efectivamente de una cuestión relacionada con sustancias psicoactivas; la hipótesis que ofrece el propio David Abram es mucho más interesante: "Nuestras percepciones funcionan, en gran parte, por expectativas. Cuesta menos esfuerzo cognitivo encontrarle el sentido al mundo utilizando imágenes preconcebidas actualizadas con una pequeña dosis de nueva información sensorial que estar formando constantemente percepciones totalmente nuevas desde cero." En efecto, nuestras ideas preconcebidas crean los puntos flacos donde trabajan no sólo los magos e ilusionistas, sino los hipnotizadores, los adivinos... y mucho me temo que también los críticos de arte. Según David Abram, "los simples trucos con monedas aflojan el control de nuestras expectativas por saber cómo funcionan las monedas y las manos, cómo funcionan las cosas del mundo" (cosas tales, entiendo, como la lógica, la identidad, la gravedad y otras leyes físicas, lo imposible de la ubicuidad o de la teletransportación, etcétera), y de este modo, terminan por hacer flaquear "el asidero" de las inercias, los prejuicios, las ideas establecidas sobre nuestras percepciones en general. Al salir del restaurante, el público que había asistido a tales juegos de magia se encontraba, pues, abierto a la magia del mundo en el que se sumergía. "Desengañados de nuestras expectativas, nos apoyamos en nuestros sentidos. Lo increíble es el abismo que hay entre lo que esperamos encontrar y lo que encontramos cuando miramos de verdad". Así pues, querido lector, vamos a intentarlo ahora nosotros frente a las obras de María Jesús Rodríguez. Sígueme.

### La oscuridad visible

Cuántas veces leyendo la fortuna crítica de la artista no habremos tenido que trasladarnos al occidente asturiano de su familia materna en Castropol<sup>2</sup>, plantarnos delante de los farallones pizarrosos de aquella geología o la arquitectura popular de ese territorio, para asociar sus moles negras y rotundas con la rotundidad y la negritud de sus obras. Una oscuridad densa y alquitranada, como de chapapote, limo o cuero muy curtido; una oscuridad de agua estancada y nocturna, que no desemboca; una penumbra de vacío y opacidad, de espacio abierto a la nada<sup>3</sup>. *Llousas* de pizarra en cercados, muros secos, suelos de eras y techumbres; paredes de milhojas quebradizas de la "arquitectura negra", donde los estratos y la esquistosidad han marcado una técnica para construir, delimitar o impermeabilizar, para el estar del hombre en el mundo.<sup>4</sup>

2. "Cuenta María Jesús que, cuando tenía unos ocho años y durante un paseo con su padre, vislumbró la playa de Penarronda desde el acantilado de la capilla de San Lorenzo. «Fue un momento muy intenso», añade. «Me conmovió y años más tarde me di cuenta de que ese día descubrí la belleza.» La madre de María Jesús era oriunda de Castropol, razón por la cual la artista y sus siete hermanas pasaban allí los veranos. A María Jesús le gusta contar que el primer oficio que ella tuvo fue de vigilante de olas: vigilaba en el acantilado mientras su padre bajaba a buscar percebes e iba describiendo los ciclos de olas grandes y pequeñas, los golpes de mar, las direcciones de las corrientes... Horas y horas mirando el mar y los acantilados. Años más tarde descubriría que aquel paisaje en el que ella vivía feliz era fruto de miles, millones de años de la vida de la tierra, de materiales que se habían ido acumulando, prensando, formando capas en las que quedaron atrapados retazos de vida pretéritos." Susana Carro, "María Jesús Rodríguez: Orfebre del cartón", *El Cuaderno*, Gijón, 19.IX.2019 [elcuadernodigital.com].

3. "El negro, como un retorno, como eterna vuelta a los inicios, como un galope de alquitrán que huye de la muerte, al encuentro de la vida, como un destino, de bistre adolescente. [...] El negro y el tiempo como emblemas recurrentes, huellas de fuego germinador, huellas de agua, que comunica, que expresa una fundamental relación de la escultora con su medio vital, interpretándolo, recreándolo, estableciendo un ritual de mutua influencia enriquecedora", dirá Tomás Paredes, en uno de los textos más poéticos que se han escrito sobre la artista. En *María Jesús Rodríguez: Esculturas*, Sala Principado de Asturias, Madrid, 1991, p.7.

4. Entre las referencias casi constantes a esta identificación con el territorio físico, quisiera des-

Región y comarcas concretos que se desmaterializa en el tiempo, porque todo ocurre al cabo mediando la memoria, reivindicando María Jesús Rodríguez estos trabajos iniciales suyos, en torno a los primeros ochenta, como un ejercicio de rememoración de la niñez. Javier Barón, su intérprete en mayor número de ocasiones, consideraba ya por primera vez —en la temprana fecha de 1983— esta “sobria abstracción” como plausible reinterpretación interior de un paisaje de infancia desde el momento en que hay una “identificación absoluta entre la artista y su obra, merced al vínculo del recuerdo. Si la metáfora de aquella zona de la geografía astur es creíble, es porque su autora ha interiorizado de tal manera el recuerdo que, en lugar de aparecer como pretexto para una obra correcta, asume totalmente su razón de ser.”<sup>5</sup>

En efecto, hay algo en la economía retórica de esas primeras obras, lo mismo que en sus procesos formativos que, más allá del color, explica desde el principio la poética de María Jesús Rodríguez. Es más, que transforma el color de algo “superficial” —una cuestión de capa—, en componente estructural que organiza y da cuerpo al conjunto de la pieza. De hecho, la ambivalencia de la crítica a la hora de interpretar los trabajos de esos años como escultura o pintura, como escultura pintada, o escultura aplana, achatada, al modo de los frisos, es algo que se decantará con

tacar la que nos ofrece Francisco Crabiffosse Cuesta: “Y cabe hablar aquí de una geología del paisaje, del territorio específico sobre el que se ha detenido la mirada, en el que se siguen los pasos de la materialidad física, de su composición y estratificación y de los procesos de mutación a los que ha estado expuesta la materia. La obra confirma así su carácter de módulo o estructura básica capaz de estar dispuesta a las manipulaciones y transformaciones que confirmen una lectura geológica y paisajística a partir de ese modelo que se repite de una obra a otra: capacidad traslativa material del cartón-pizarra, superposición, horizontalidad, no cromatismo.” En *María Jesús Rodríguez: Esculturas*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo/Avilés/Mieres, 1992, p.12.

5. Javier Barón, “Memoria y abstracción en el arte de María Jesús Rodríguez”, en *M.ª Jesús Rodríguez*, Galería Nicanor Piñole/Museo de Bellas Artes de Asturias, Gijón/Oviedo, 1983, s/p.

el tiempo de manera tajante. Hasta el punto que, incluso en los dibujos de época reciente, el refuerzo del marco como estructura significativa u objeto contundente, se impone desde su perímetro. Porque en el límite estricto de las disciplinas, cuando las obras se levantan del suelo para pegarse a la superficie del muro, recorriéndolo en su anchura, y aun cuando esas franjas nos ofrecen una cara frontal privilegiada, longitudinal, plana, lisa y evidentemente cubierta por una mano de pintura, la experiencia que conforta al espectador sigue resolviéndose en parámetros más propios de lo escultórico.

En torno a la forma, semejante fenomenología del propio material, antes que del pigmento que lo cubre, es una constante en la trayectoria de nuestra artista. Sus piezas se manifiestan en primer lugar como entidades materiales integradas, compactas y fuertemente unificadas, de carácter más objetual que ilusionista; y aun en los formatos que podríamos asociar de manera inmediata a la ventana pictórica tradicional —un rectángulo que se recorta sobre el continuo del muro, pareciendo abrirla escenográficamente—, se acusa la presencia volumétrica, maciza y netamente objetual. Es algo que ocurre tanto en sus antiguas piezas negras, cuyo acabado es fruto de pintar las capas superpuestas y pegadas de cartón, como aquellas posteriores en que se ha prescindido ya de este paso, quedando el material descarnado a la vista.<sup>6</sup>

6. “En estas obras, donde la pintura deja de serlo, pues ya no hay color ni materia pictórica, pero en las que tampoco nos encontramos sólo ante una escultura, hay una concentración expresiva que, en mi opinión, no necesita ni referencias figurativas ni elementos que puedan distraer de lo esencial: la maravillosa vibración de la luz por encima de la superficie monocroma trabajada manualmente en cada una de las estrechas franjas de cartón. En este equilibrio entre la unidad de concepción y la impremeditada, a veces azarosa y siempre sutil particularidad que se produce en cada una de las bandas, Enriqueciendo con imperceptibles accidentes las superficies de las obras, está uno de los mayores hallazgos de la artista.” Javier Barón, “Los cartones de M.ª Jesús Rodríguez”, en *M.ª Jesús Rodríguez: Esculturas*, Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1999, pp. 9-10.

Lo curioso es que los efectos de “piel” en ambos conjuntos de trabajos no son nunca algo residual. La artista empezó pintando a mano esas milhojas de cartón, para luego proceder a hacerlo mediante métodos industriales, con pistola de pintura a presión. En paralelo, también la técnica de cortar las tiras de cartón sufrió diversos cambios y combinaciones entre ellas; con el tiempo, cuando María Jesús Rodríguez dejó aparte este *finish* oscuro para mostrar el material celuloso en crudo, los experimentos la llevarían a una preocupación mucho más refinada por el mundo de las texturas, los tipos de corte (a mano, con cúter, radial...), los ángulos en que estos incidían sobre el cartón, la profundidad de la huella incisa, etcétera.

## La materia visible

Enfrentándose al tono peyorativo que desde la gran tradición escultórica identifica el cartón-piedra a los recursos de la falsificación o el pastiche, de la artesanía y la tradición popular, e incluso a las manualidades infantiles, nuestra artista ha conjugado desde el principio el ilusionismo de lo pétreo, sólido y pesado por medio de la ligereza hueca del cartón industrial tratado de manera muy inteligente. En este sentido, tanto la insistencia por llevar la pieza tridimensional al límite de la naturaleza pictórica, como por desplazar la “seriedad” clásica de la vieja disciplina a los juegos del trampantojo, mediante cierta ironía muy sutil —que, por cierto, para mi sorpresa no he visto nunca comentada por la crítica—, apuntan a cómo el quehacer de María Jesús Rodríguez se inscribe dentro del territorio de la posmodernidad estética. No se trata tanto del recurso de emplear posibles referencias o citas cultas a otros momentos canónicos de la historia del arte moderno (constructivismo y suprematismo, minimal y posminimal, anti-forma, *povera*, han sido puestos por sus comentaristas

en relación con estos trabajos suyos), cuanto de la capacidad de la obra para instalarse en las fracturas que dichos momentos e hitos ofrecen, resaltando sus contradicciones, límites o autoritarismo<sup>7</sup>. En este sentido, María Jesús Rodríguez atraviesa muchos de los *topos* del relato moderno ortodoxo y su Nueva Academia, como el de la nobleza de los materiales o la concisión sintáctica del proceso, por ejemplo, y lo consigue empleando yo creo que de manera muy espontánea, poco intelectualizada, casi diría que intuitivamente cierta perspectiva oblicua, lateral —en cualquier caso “otra”—, que le ofrecen el feminismo y otras áreas de vías reprimidas por el Moderno, como el textil<sup>8</sup> o el artesanado, la etnografía, el folclore, las artes populares, etcétera.<sup>9</sup>

7. Guillermo Solana, por ejemplo, apuntará con lucidez hacia el detalle de “esa configuración esponjosa” en muchas de las piezas de la artista, recordando cómo “la escultura del siglo veinte ha horadado el monolito, pero siempre a escala macroscópica; en este caso, en cambio, tenemos un material agujereado en mil oquedades, como un calado, una celosía, una pieza de encaje que permite pasar la luz.” En “La textura íntima de la materia”, *M.ª Jesús Rodríguez: Esculturas*, Palacio Revillagigedo, Gijón, 1999, p. 18.

8. “En los cartones, la técnica de construir los volúmenes es prácticamente igual a la de tejer con lana, vas avanzando línea a línea y te permite hacer una gran variedad de texturas y volúmenes”, observará la artista, en Susana Carro, op. cit.

9. En este sentido, la reivindicación no sólo estética, sino emocional, ética y vivencial de lo vernáculo, frente al monopolio cosmopolita; de lo rural ante el dominio metropolitano de la cultura contemporánea; o de lo ultralocal, lo doméstico y la conciliación familiar, frente a la profesionalización a ultranza, excluyente, se habían convertido ya en señas de identidad fundamentales del trabajo cotidiano, la poética y la vida misma de nuestra protagonista, bastante antes de que su discusión entrara en la escena teórica artística. Así, en una entrevista con Ángel Antonio Rodríguez, a la pregunta de si su opción por usar materiales modestos y ser tan remisa a las apariciones públicas era una cuestión de carácter, ella responde: “Es evidente que vivir donde vivo y ser como soy tiene un peso importante en la obra. Aunque Hugo [O'Donnell, su pareja] y yo viajamos mucho para ver exposiciones y tenemos temporadas de gran actividad, necesito regresar a mi casa, a mis rincones, a la intimidad de mi obra. En este sentido, cada vez me aíslو más. Vivir en un pueblo implica necesitar poco y nos evita, entre otras cosas, esa parte ingrata del trabajo del artista, que son las presentaciones, las inauguraciones, la prensa... [...] Yo creo, mirando en perspectiva, que siempre me ha interesado lo mismo. O sea, hablar de lo que me es cercano, valorar las cosas pequeñas e íntimas, al margen de los grandes paisajes.” En *La senda de los doce pueblos: Puentín de Ferreira, A Veiga/Vegadeo*, 2006, p. 34.

Que piezas monumentales suyas, de más de cinco metros de longitud, puedan ser desplazadas, alzadas sin apenas esfuerzo por una sola persona, es un rasgo paradójico del mismo nivel que el hecho de que con semejantes dimensiones la intención de la artista sea llevar el ojo del espectador a ras de la superficie, en un zoom muy marcado, para descubrir en la intimidad de tal cercanía una epidermis plagada de detalles (mínimos, por supuesto, e imperceptibles si se abre el ángulo para abarcar la obra en su totalidad): desde las rebabas del corte a la trama de celdillas del cartón saturadas de pintura o cola, pasando por las fibras ásperas o las más diversas texturas, e incluso las láminas de diversos materiales (PVC, metacrilato, madera) que en determinada época empezó a entreverar a modo de un estrato más entre las capas del papel.

Como ves, no son pocas las ambivalencias con que María Jesús Rodríguez hace oscilar la materia, en un vaivén digamos estroboscópico que nos permite empezar a percibir algo a cambio necesariamente de dejar de aprehender otra cosa. En primer lugar, el recorrer, rodear las obras para comprender su volumetría por completo, su “cuerpo cierto”, o por el contrario plantarse delante de ellas, frontalmente, y entenderlas como una instantánea visual detenida y fija, en línea con la tradición pictórica. En segundo lugar está la cuestión de medirse con las piezas, dejando que el cuerpo se sumerja en ellas, en la estela de las experiencias de “disolución” de la estética romántica frente al espectáculo de la naturaleza, o por el contrario inclinarse para abrazarlas con nuestra presencia, nuestra escala... ¿macro o micro? En tercer lugar, cabe mirarlas en la distancia o acercarse a su superficie; abrazarlas visualmente en su totalidad, pues, o por el contrario que devengan fragmento o detalle...<sup>10</sup>

Desde que en torno a 2001 la artista sustituyera el cartón por el aluminio y empezara a dibujar la superficie del metal con un lápiz neumático —una suerte de taladro rematado en un punzón que graba la superficie metálica—, y desde ese momento a su decantación por un dibujo extremo en su abundantísimo detalle, la “tensión superficial” de todo su trabajo no ha hecho más que aumentar. Algo que se enreda más si cabe por su tendencia a presentar en los últimos años la obra fragmentada en múltiples piezas, dispersando el cuerpo de ésta en un modelo cada vez más instalativo, configurado por numerosos “segmentos” de similar naturaleza que se adaptan en cada ocasión al espacio expositivo en cuanto a número y composición. Como hemos visto, la experiencia completa de la obra hasta esa fecha, en el mundo anterior del trampantojo, todo, superficie y detalle, podría todavía ser resuelto en breves etapas, sincopadas, como si de catas se tratara, por cuanto el continuum de la piel ofrecía una textura visual previsible. Pero con estos nuevos dibujos —de los que esta exposición presenta los dos últimos: los más ambiciosos, complejos y perfectos hasta la fecha—, la cuestión se vuelve mucho más exigente para nuestra atención. Dejando aparte el hecho, nada menor, de que aquel neto mundo abstracto de formas geométricas y materiales tratados uniformemente o en bruto, en determinado momento dio paso a una mirada directamente fascinada por el mundo de la representación naturalista, concreta, no sólo alusiva.

10. Javier Barón, por su parte, en algún momento señala también otra dualidad fundamental: “Pero lo más importante es quizás una especie de fértil contradicción entre la delicadeza y fragilidad del material, y la compacidad y fortaleza que muestra al apretarse con esa densidad sobre la superficie soporte”, en *María Jesús Rodríguez*, Museo Barjola, Gijón, 1995, p. 10.

## El mundo visible

Xosé Bolado, con respecto a esta nueva manera de ver que la artista desarrollará con el cambio de siglo, lo dirá en algún momento de manera exquisita: “Además de la belleza, vemos en su metáfora una revolución de la mirada. Renacimiento en un país muy inclinado a las formas del ocaso.”<sup>11</sup> Mirada inédita entonces, pues, lanzada al detalle y casi te diría que precipitándose sobre él. Caída en picado sobre un mundo “abatido”, que de repente satura el plano de representación de manera reticular, apretada, muy densa. Es éste un factor a tener en cuenta al interpretar este giro dado por la artista, que no se pasó simplemente a “la figuración”, sino que se sirvió de sus estrategias textuales, aquellas que le son tradicionalmente propias, como antes se servía de una capa de pintura negra uniforme para dar pátina a los volúmenes, subrayando el aspecto epitelial de sus trabajos.

Fíjate al respecto, antes que nada, que no hay línea de horizonte en estas imágenes complejas, tan abigarradas, lo cual resulta decisivo para su construcción, pues el territorio, cartografiado bajo una perpendicular casi exacta y al milímetro se abate en su totalidad sobre el plano del papel, lo satura, lo colma con su pormenor, su desmesurada concreción. De este modo, el espacio natural se desdobra entre las manos de María Jesús Rodríguez a escala 1:1. La concentración, el esfuerzo que implica una máquina de reproducción semejante son asombrosos, y la artista sigue en su proceso de fotografiado, silueteados, impresión, calcado y copiado unas pautas bastante estrictas y no poco tortuosas, que la llevan a registrar,

11. Xosé Bolado, “Revelación”, en *M.ª Jesús Rodríguez: El Jardín de Mercedes*, Complejo Culturas As Quintas, A Coridá, 2010, p.6.

repasar cada punto, cada línea, cada forma, cada estructura compositiva varias veces, en una suerte de mantra obsesivo y alucinante donde se repite el mismo tema, pero también, claro, donde la conciencia en algún momento queda ya fuera de toda intencionalidad concreta una vez iniciado tal proceso<sup>12</sup>. Porque éste ya ha sido fijado, condicionando y prefigurando a priori todo el recorrido a seguir, el cual llegara a su fin amasando tiempo y paciencia en cada una de las capas, fragmento a fragmento.

Yo diría que esta segunda naturaleza comparte con su referente primero cosas más profundas que la mera apariencia<sup>13</sup>: las dinámicas de crecimiento y colonización, por ejemplo; la proliferación ubérrima, desmesurada, abundantísima de lo visible; la repetición genética de las formas incorporando mínimas variaciones en cada repetición, traducción, reflejo, eco, en cada nueva generación; también la adaptabilidad ante los distin-

12. Juan Carlos Gea nos ofrece una descripción pormenorizada del asombroso proceso de trabajo que está detrás de estos dibujos -en concreto los realizados sobre metal-, y que no me resisto a transcribirte para que aprecies la sucesión de pasos, reiterativos pero necesarios, mediante los cuales la artista progresivamente se sumerge, hasta disolverse por completo en los diminutos fragmentos de la naturaleza encuadrados: “En primer lugar, María Jesús fotografía una pequeña porción de territorio, un *micropaisaje* que en todos los casos está cargado de alguna resonancia biográfica o afectiva. [...] Después, en un proceso que revela hasta qué punto las nuevas tecnologías son simplemente nuevas artesanías, edita la imagen fotográfica por medios digitales, dibujando con paciencia y minuciosidad extremas sobre la poco amigable superficie de la tableta gráfica hasta el más mínimo detalle de cada planta, cada piedra, cada rincón capaz de contener uno de sus edenes privados. A continuación, hay que borrar los rastros, como desprovoyendo el motivo seleccionado de toda adherencia autobiográfica o anecdotica, para entregarlo a la universalidad de las formas. Ahí desaparece el fondo fotográfico que le ha servido de documentación y soporte, reducido ahora a un apretado dibujo de líneas virtuales. En una tercera fase, lo inmaterial regresa y lo orgánico arraiga en lo inorgánico: el dibujo digital se imprime y se calca con un papel carbón sobre la plancha de aluminio, donde los trazos son grabados cuidadosamente a mano. El proceso termina con la aplicación de algún pigmento o tratamiento químico para realzar la línea, matizar efectos o proteger unas piezas.” J. C. Gea, “Un arte del repaso”, *María Jesús Rodríguez: La piel de la memoria*, galería Gema Llamazares, Gijón, 2011, s/p.

13. “El tema es secundario, pero también crucial”, observará Ángel Antonio Rodríguez, “Caminábamos en silencio”, en *María Jesús Rodríguez/Hugo O’Donnell: Caminábamos en silencio*, galería Gema Llamazares, Gijón, 2008, s/p.

tos medios-soportes; e incluso la voluntad ciega por intentar reproducir lo ya existente, que encontramos obviamente en el impulso germinal de toda vida orgánica... Ya que no se trataría, insisto, tanto en representar la naturaleza, cuanto en representar tal como lo hace la propia naturaleza.

De todos modos, teniendo su importancia todos estos aspectos, el punto clave me parece que vuelve a estar en algo cercano a eso que Clément Rosset llama *la ilusión*<sup>14</sup>: frente al acoso de lo real, que con su pregnancia nos acosa dando forma llegado el caso a nuestra incomprendición, angustia, o simplemente melancolía, surge el gasto representacional. Sarduy por su parte lo interpretará como un mecanismo barroco de la hermenéutica: “*El reflejo no se produce sin que algo se pierda, sin que algo se deslice, desde el centro expuesto, hasta el centro negro. Todo reflejo tiene su doble opaco, el que cae para el desciframiento.*”<sup>15</sup> Yo te lo he comentado un poco más arriba como cierto efecto estroboscópico, por el cual las cosas que nos afectan, las que amamos, añoramos, odiamos o invalidamos, están y no están delante de nosotros al mismo tiempo: al alcance de nuestra mano, sí, pero a lo mejor no delante de nuestros ojos...

María Jesús Rodríguez consigue que esas pequeñas parcelas de las más humildes flores campestres en las cunetas de las carreteras y caminos, en medio del prado, o de las charcas a orilla de la ría, también alcancen ciertamente un poder casi alucinatorio y a la vez fantasmagórico. La nitidez de su presencia es tan concreta como impalpable parece su materia. Si uno se acerca lo suficiente a los últimos dibujos, por ejemplo, el orden riguroso con que se le ofrece cada ser, cada brizna o piedrecilla, es al

14. Clément Rosset: *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Hueders, Santiago de Chile, Chile, 2015.

15. Severo Sarduy: *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1974, p. 82.

cabo desorientador, por no decir perturbador, desasosegante, al dejarnos sin asideros para interpretar la naturaleza de ese mundo que allí se nos presenta, aunque esté ya desapareciendo. ¿*Formas del ocaso*, como ha quedado dicho? Puede ser, no lo sé realmente... Sí que es cierto que todo en ese plano parece iluminado por el *Soleil noir* de la melancolía, ese astro crepuscular, soberbio y sin calor, que declina, y al cual se puede mirar sin quedar ciego, aunque paradójicamente sea también el del mediodía: el momento del día en que los cuerpos pierden sus sombras, su *hondura*.<sup>16</sup>

#### Coda: *In ictu oculi*

Y ya me retiro. Pero permítome, lector, que lo haga con esta coda, otra anécdota, que llegó a emocionarme. La contó el propio Hugo O'Donnell, en la casa que comparte con María Jesús en una aldea cuyo nombre prefiero no desvelar, frente al Monsacro. Ella se encontraba presente. Mientras preparaban la comida, en una de las visitas de trabajo que les hice allí, se asomó a la cocina un gato de la aldea, y a partir de ahí me explicaron cómo en verdad estos animales tan útiles pertenecen a todos y a nadie, yendo de casa en casa de manera un tanto oportunista, a la vez que cazan de vez en cuando algún ratón o alimaña. Hugo recordó entonces a uno llamado Ailil —ya desaparecido— al cual cogieron especial cariño, y parece que también él a ellos, hasta el punto de que parecía ser un miembro más del hogar. Me dieron algunos detalles de la singular relación que se estableció entre todos, pero éste me sorprendió sobremanera: cuando estaban en cama por la mañana, si se demoraban algo más de la cuenta, el gato no

sólo entraba en casa, sino que iba a la planta de arriba, se metía en la habitación y se subía a la cama. Caminaba sobre sus cuerpos y se acercaba a la cabeza de María Jesús, hasta rozarla con el hocico. Y con un cuidado extremo, delicadísimo, el gato sin morder pellizcaba con sus colmillos uno de los párpados de nuestra protagonista. Es una imagen inolvidable, ¿no te parece? Yo creo, en serio te lo digo, que sin semejante tacto el crítico aspira secretamente a conocer también lo que hay debajo de esos ojos cerrados y hace lo que puede por conseguirlo. Todo, claro, en un abrir y cerrar de ojos; o como leí en una traducción torpe pero encantadora, “en el parpadeo de un ojo”.

Naz de Abaixo, Lugo, enero 2022





*En un abrir y cerrar de ojos*

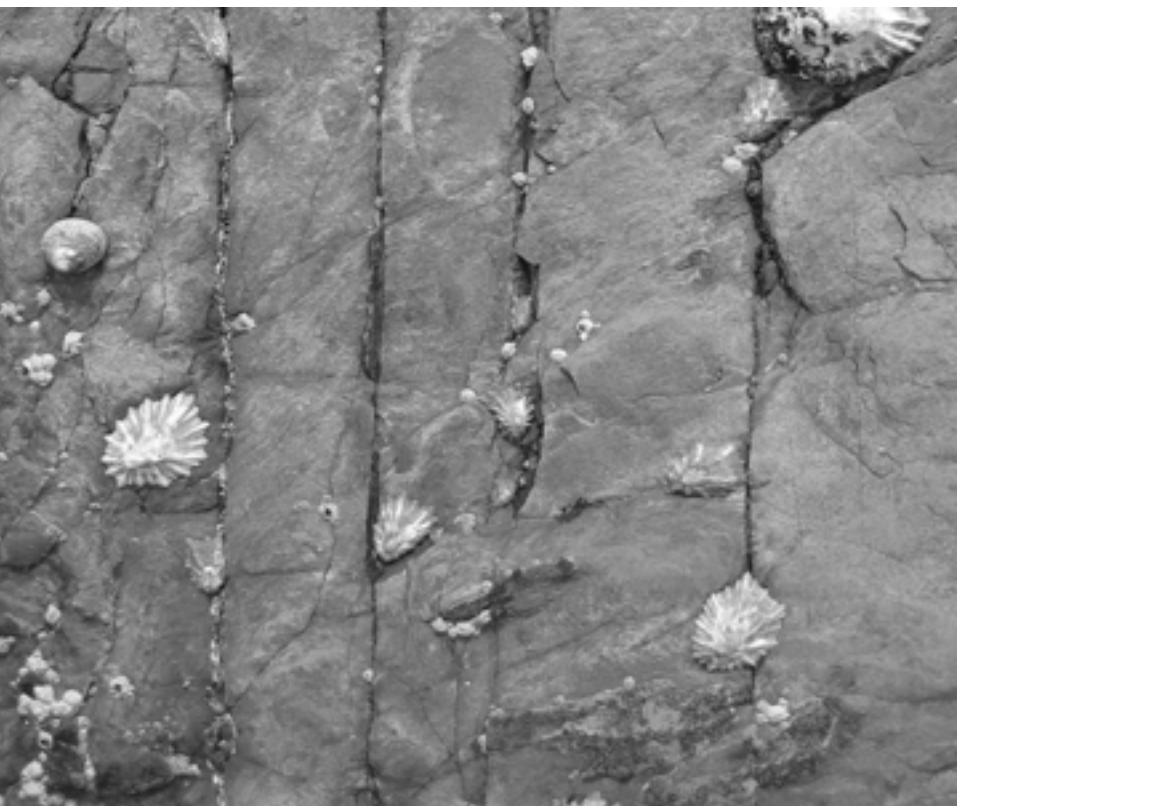
S/t. | 1981 | 86 x 94 cm | Hilos y pintura sobre madera | Colección privada, Asturias



S/t. | 1981 ca. | 23 x 17,50 | Papel de seda encolado en cartoncillo



S/t. | 1981 ca. | 70 x 50 cm | Papel de seda encolado en cartoncillo

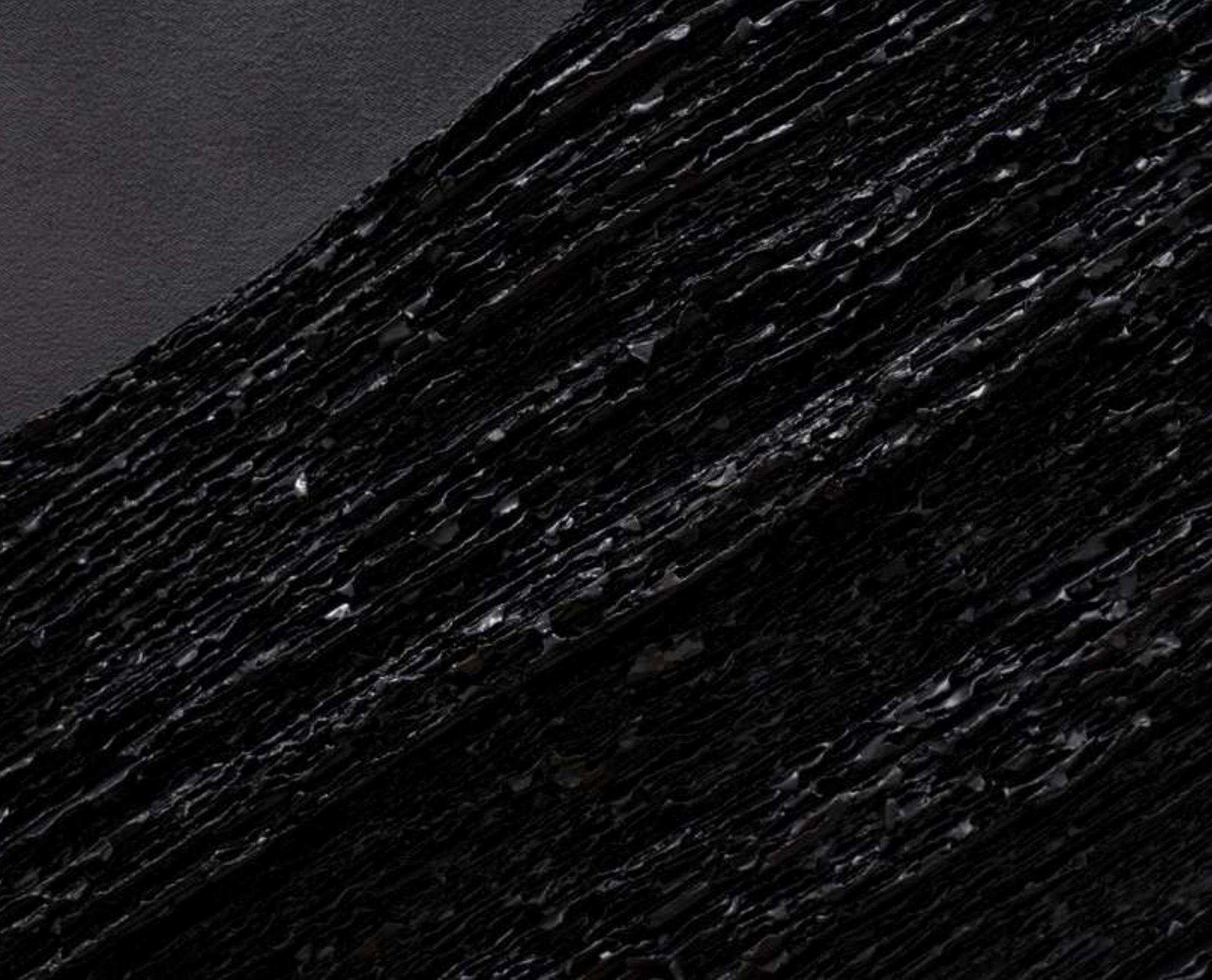




S/t. | 1981 ca. | 49 x 33,8 cm | Papel de seda encollado en cartoncillo

S/t. | 1983 | 190 x 80 cm | Técnica mixta | Colección privada, Asturias

34



*Esquina* | 1987 | 181 x 102 cm | Cartón y acrílico | Colección Museo de Bellas Artes de Asturias

36



S/t. | 1990 | 200 x 60 x 11 cm | Cartón y acrílico pegado a tabla | Colección Museo de Bellas Artes de Asturias



1991-XXII | 197 x 35 x 35 cm | Cartón, madera y pintura



1991-XXIV | 222 x 37 x 37 cm | Cartón, madera y pintura | Colección Toño Rodríguez, Oviedo





1992-I | 113 x 433 x 13 cm | Cartón, madera y pintura





1992-XXVIII | 70 x 348 x 15 cm | Cartón, pintura y madera





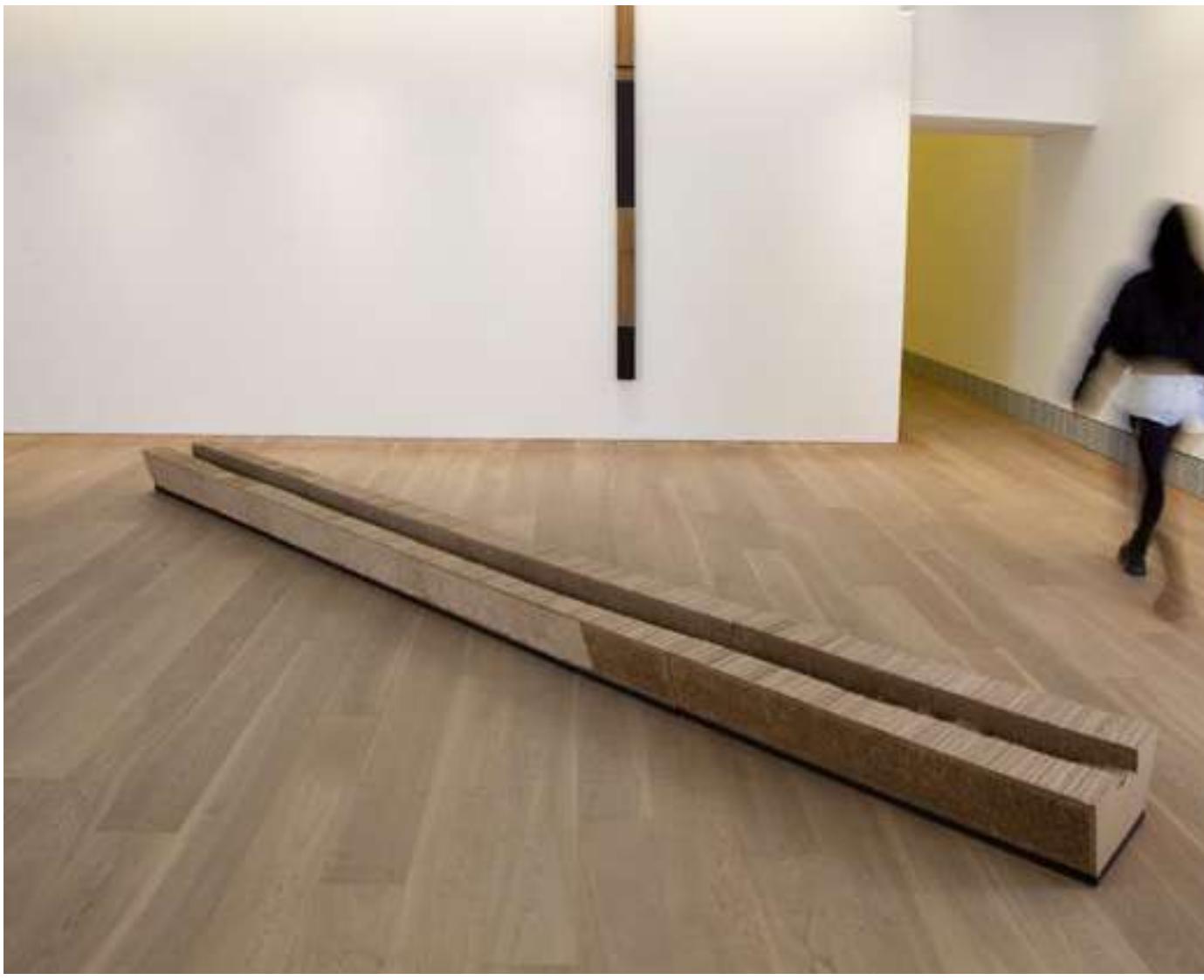


1994-XI 114 x 141 x 12 cm Cartón sobre bastidor de madera Colección Museo de Bellas Artes de Asturias

1994-XII | 23 x 488 x 51 cm | Cartón sobre bastidor de madera

56









África III | 1997 | 30 x 30 cm | Cartón y óleo azul de Prusia

1998-XI | 16 x 15,5 x 6,5 cm | Cartón con capa blanca

64



1998-XV | 10 x 20 x 4,5 cm | Cartón y PVC gris



66



1998-XXI | 11 x 20,3 x 5 cm | Cartón y PVC gris

67



1998-XXVII | 175 x 9 x 13 cm | Cartón, DM y óleo



1999-2006-VII | 175 x 18 x 17 cm | Cartón, óleo y madera

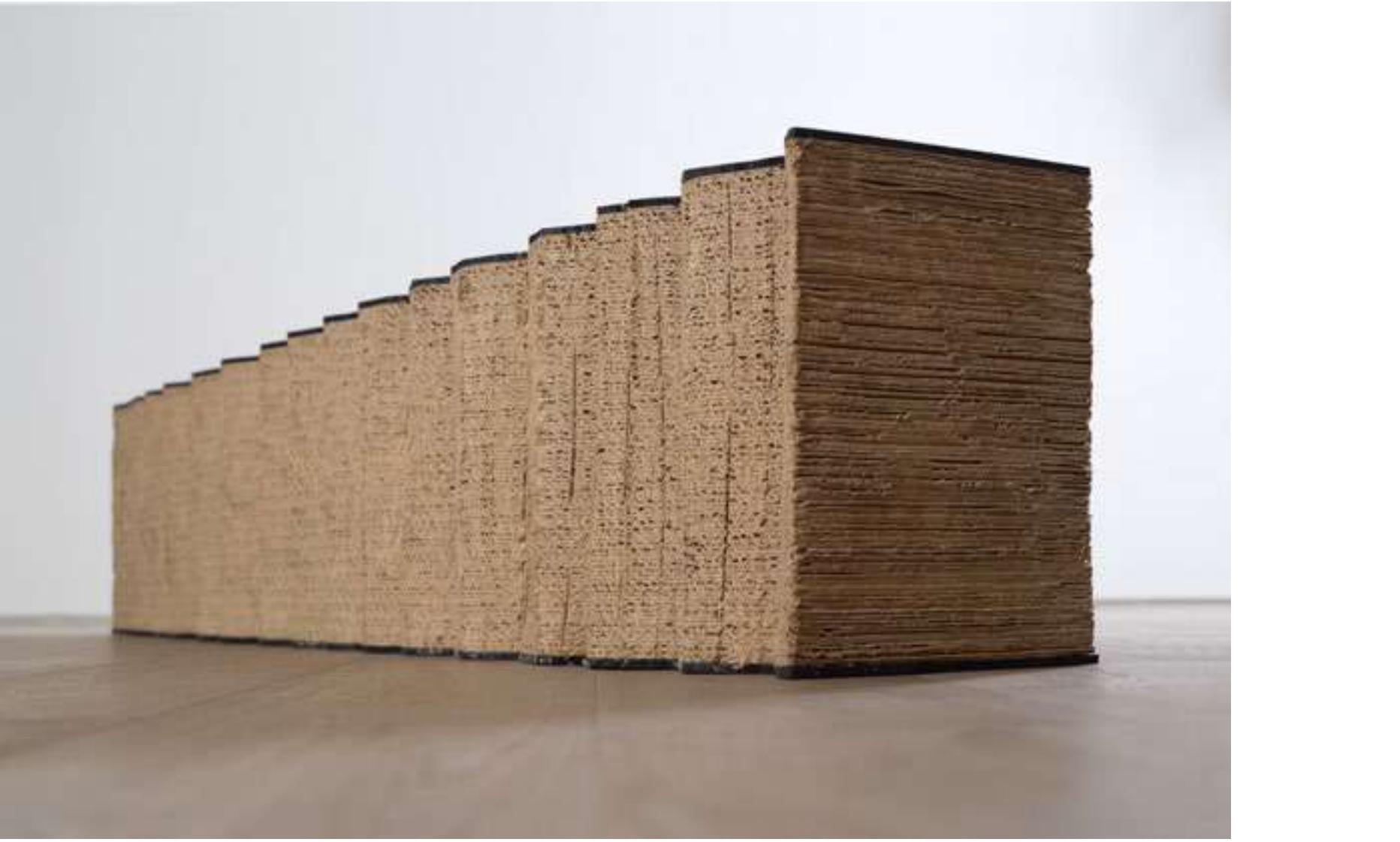


1998-II | 244 x 12 x 7 cm | Cartón y PVC



1998-XXX | 31,5 x 163 x 24 cm | Cartón y PVC





1999-VI | 87 x 200 x 5 cm | Cartón y PVC





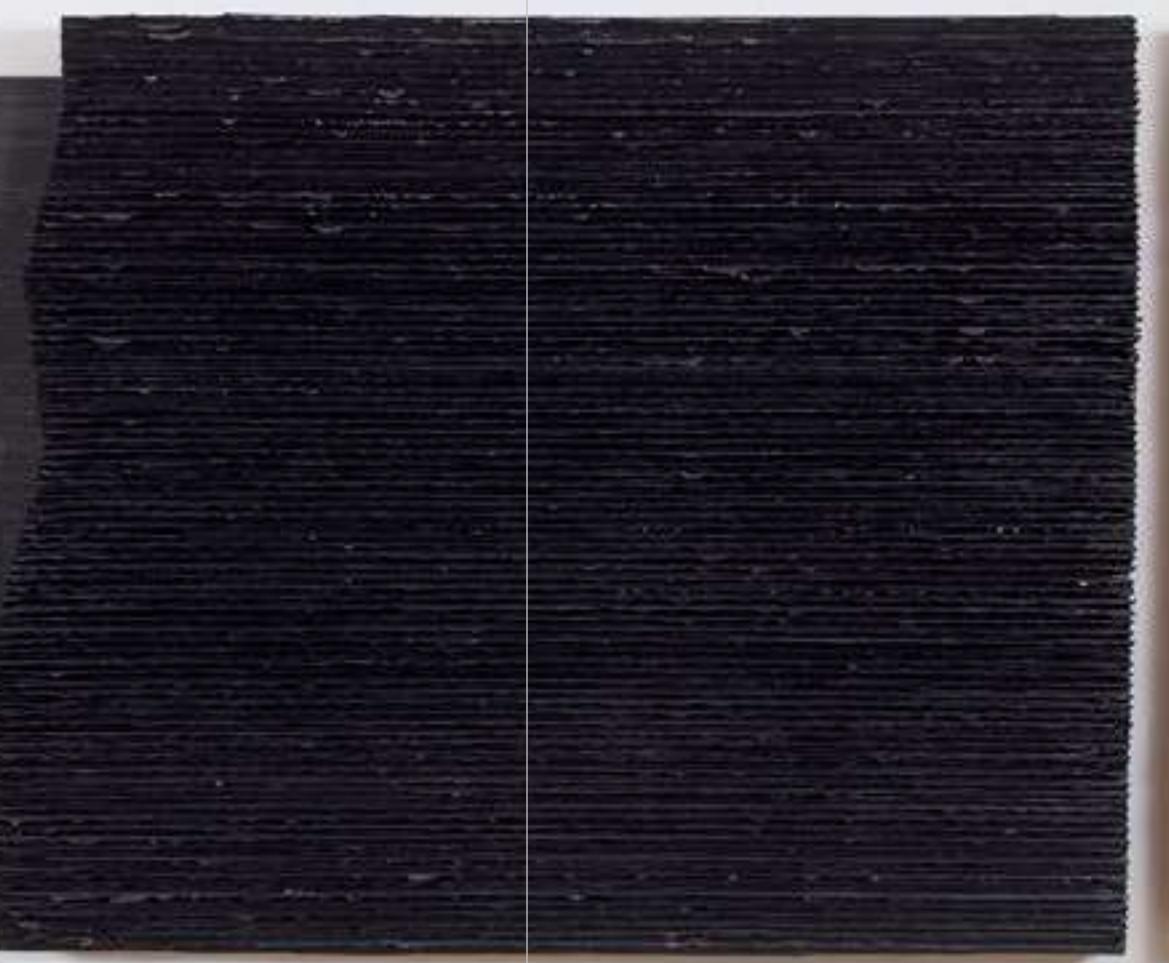


1998 XII

122 x 520 x 20 cm

Cartón, PVC, pintura sobre bastidor de madera

Colección Junta General del Principado de Asturias





2000-III | 70 x 537 x 13 cm | Cartón sobre madera

88

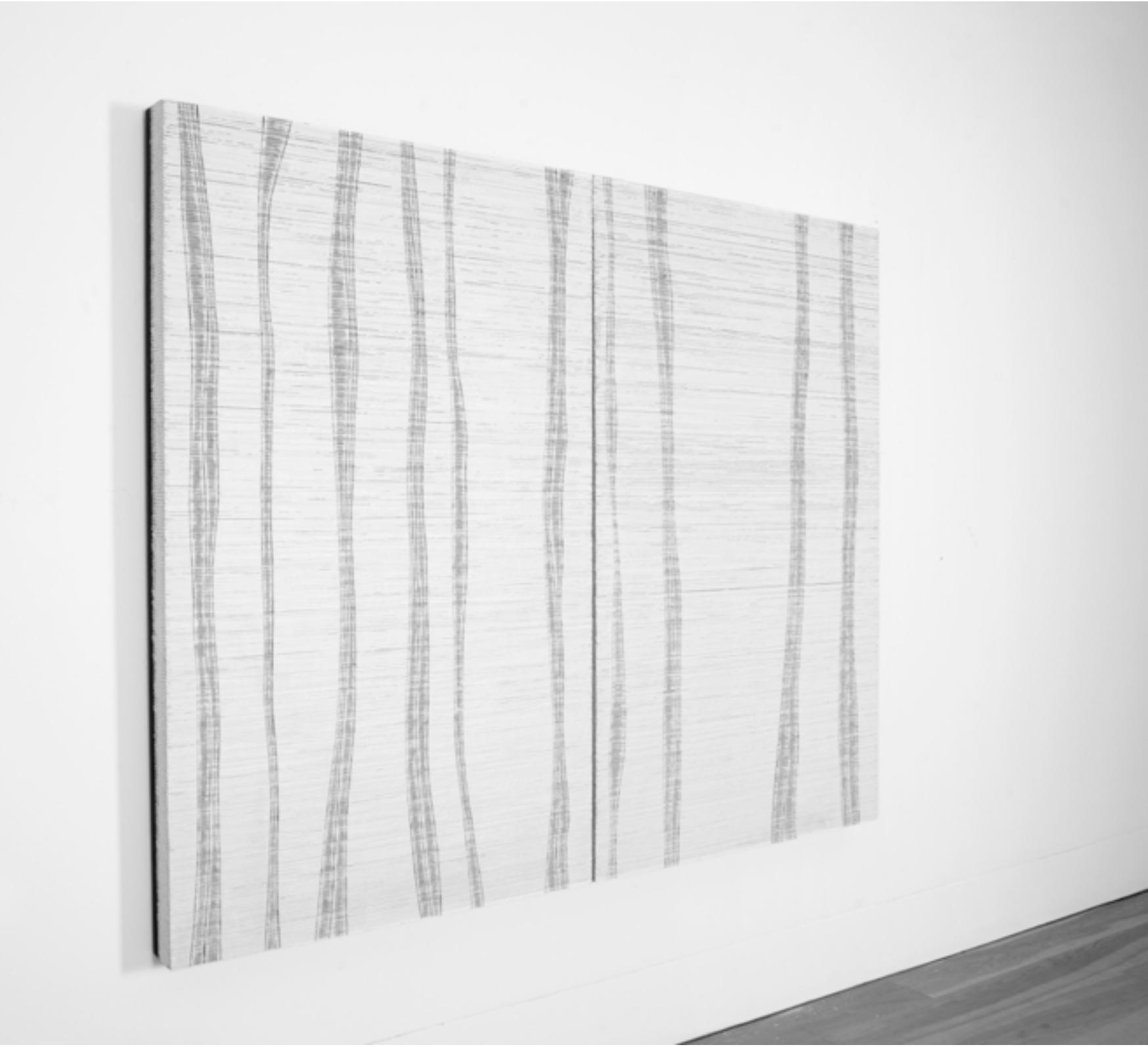






S/t. | 2002 | 160 x 200 cm | Cartón, madera y óleo | Colección Museo de Bellas Artes de Asturias





2002-IX | 81 x 161 x 10 cm | Cartón y pintura blanca

98







S/t. | 2003 | 44 x 50 x 24 cm | Cartón y pintura negra





2003 XII | 50 x 67 x 13 cm | Cartón y pintura blanca

## **María Jesús Rodríguez o las formas artísticas de la naturaleza**

Susana Carro Fernández

Hubo una época durante la cual entender científicamente la naturaleza pasaba por dibujarla: para ser científico, en parte, se tenía que ser artista. Las pinceladas de los naturalistas revelaban géneros y especies, taxonomías con las que desterrar el capricho y descubrir el orden y la necesidad. Entomología y botánica fueron dos disciplinas de las que nunca quedaron excluidos los pinceles femeninos. La primera por ser una ciencia de lo menor y repugnante; la segunda por ser poco masculina o, como constataba la *Biblioteca universal de las damas* (1785), particularmente adecuada para el sexo femenino. A través de esta puerta abierta al estudio muchas mujeres se convirtieron en investigadoras e ilustradoras de la historia natural.

Podemos imaginar a Maria Sibylla Merian y a Jane Colden, vuelo en sus faldas y sombrero bonete; mariposas y conchas entre las manos de Lucy Say y Mary Peart; la flora de Tasmania a través de las litografías de Louisa Anne Meredith; los insectos en los campos de algodón de Georgia y en los artículos de Charlotte de Bernier Taylor; las orquídeas sudafricanas que Mary Elizabeth B. Barber ilustraba para los Jardines Reales de Kew... Hubo una época en que para ser naturalista no era necesario ser hombre, pero sí, necesariamente, artista.

María Jesús Rodríguez en pie ante sus dibujos, horas ilustrando micropaisajes: esqueletos minerales, escenas mínimas y prolíjos detalles que ponen al límite los ojos, las manos y las piernas de la artista. Mientras las botánicas decimonónicas portaban corsés y polisones en cascada, la artista refuerza su espalda con cinturones y asiste sus piernas con medias quirúrgicas: en pie ante sus dibujos, horas ilustrando paisajes de anémo-

nas, algas marinas y caracoles. Todo esfuerzo es pequeño si reproduces con rigor y, más aún, si ese rigor no se persigue en tanto valor científico, sino como preciosismo estético... Hubo una época en la que el arte servía a la ciencia pero las mujeres protagonistas fueron expulsadas por la Historia de los poderosos círculos del saber, ahora es el arte el que confiere sentido al mundo y María Jesús Rodríguez avanza en el trazado de sus dibujos recitando que la verdad es lo que sirve a la vida, lo que aumenta su poder e intensidad.

No fue la existencia de una rica biblioteca científica familiar, ni la traducción de las cartas de Linneo lo que condujo a nuestra artista a interesarse por los reinos delatados durante el reflujo de las mareas. A María Jesús le gusta contar que esta curiosidad viene de su «primer oficio» como vigilante de olas: desde las rocas del acantilado atendía a las direcciones de las corrientes, los ciclos de olas, los golpes de mar que relataba, voz en grito, a su padre mientras buscaba percebes. Horas y horas mirando el mar y los acantilados presagio de futuras horas y horas en pie frente a sus dibujos: *A Cova'l Corno* (2022). María Jesús completa el círculo que va desde la mirada de la niña, más intuitiva que reflexiva pero plena en agudeza visual, a la mirada de la mujer adulta, plena en su cavilar pero apagada en visión. Un último esfuerzo con el que ilustrar retazos de vida pretéritos que emergen en la vacante de la marea o, tal vez, recuerdos de la niña a la que la cumplida mujer no quiere dejar escapar.

A través del arte la ilustradora se vuelve bióloga y biógrafa aunando en el proceso nuevas tecnologías y antiguas artesanías: fotografía, edición digital de imagen y el dibujo como proceder final del que surge tanto la

mencionada *A Cova'l Corno* (2022) como *El Salgueiro* (2022). Topónimos que nos recuerdan obras previas con las que María Jesús había acostumbrado su mano al trazado y que también pueden visitarse en la exposición que nos convoca. Por ejemplo, *El Salgueiro* de 2006, un pequeño cilindro metálico en el que los trazos de vegetales eran calcados con papel carbón y grabados a mano sobre una plancha de aluminio. El mismo procedimiento en los años 2007-2008 para ilustrar las morfologías marinas de *A Cova'l Corno* teñidas con pigmentos azules; azul en la intermareal pero también en *La Lagúa* (2005); morados en *El Xardín de Mercedes* (2006) y verdes, rojos o magentas para esqueletos vegetales delineados sobre bloques de aluminio. Instalaciones en las que cada pieza evoca las láminas del atlas que Ernst Haeckel tituló *Formas artísticas en la naturaleza* (1834-1919).

Desvelar lo que la naturaleza encubre ha sido siempre empeño en María Jesús Rodríguez. La propia artista relata que cuando tenía ocho años y durante un paseo con su padre, vislumbró la playa de Penarronda desde el acantilado de la capilla de San Lorenzo. «Fue un momento muy intenso», añade, «me conmovió y años más tarde, me di cuenta de que ese día descubrí la belleza». Revelar lo que la naturaleza cela y protege, es el objetivo que la joven María Jesús Rodríguez decide enfrentar cuando se inicia en el arte, pero ¿cómo hacerlo? Sólo tenía claro que no quería dibujar, ni pintar, ni utilizar materiales convencionales como la madera o el hierro... Y así, dice, «surgió el cartón». Sí, cartón, pero un cartón que parece más un producto natural que intervenido. Un cartón que no tiene vocación de artefacto cultural sino de asimilarse a lo natural, algo que la artista confirma en una entrevista concedida al diario *La Nueva España* en 2011: «Mi escultura en cartón son los acantilados de Occidente».

La primera pieza ejecutada con este material data del año 1983 y precisamente a esa época pertenecen varias de las obras, negras y verticales, con las que se abre esta retrospectiva (S/t. 1983-1). Durante veintitrés años consecutivos, María Jesús trabajó a un ritmo de entre treinta y cuarenta piezas anuales. De tal perseverancia surgió un descubrimiento íntimo del cartón y de sus posibilidades. Al principio la artista rasgaba el material con sus propias manos obteniendo un positivo y un negativo, distintas alturas, volúmenes e incluso texturas, más tarde incorporará el cíter para hacer cortes limpios. María Jesús construía las piezas sobre un bastidor pintado de negro en el que pegaba perpendicularmente las tiras de cartón y las cubría con pintura pulverizada: un trabajo preciso, laborioso, lento. El resultado final son las obras de los años ochenta en las que las piezas evocan el uso de la pizarra en los lindes de los terrenos o en los tejados del Occidente asturiano. En las *Tsousas*, la naturaleza deriva etnografía pero vuelve a ser de nuevo paisaje en las piezas de los noventa (1998-XII) que recuerdan los grandes farallones del litoral asturiano.

Poco a poco María Jesús va dejando atrás las referencias paisajísticas y evoluciona hacia las formas poligonales. Se impone una tendencia a la geometría y comienza a introducir nuevos materiales y herramientas: PVC negro, plásticos semitransparentes y la radial para *dibujar* sobre el cartón (S/t. 1983, 1991-XXIII). El zigzag pasa a ser uno de los temas recurrentes en estas obras, pues a la artista le interesa la representación gráfica de un gesto simple pero ubicuo en la cerámica, los tejidos, la arquitectura, la joyería... La evolución de las piezas continúa cuando éstas recuperan el color original del cartón y se incorpora, en ocasiones, la madera como soporte pintado que evidencia la disparidad de texturas entre los materiales

(1992-XXVIII). Algunas piezas recuerdan canales (1994-XIII) en los que fluye una longitudinal diversidad de tramas y otras son relieves cuya urdimbre parece un homenaje a la desviación minúscula de la recta (1994-XI).

La propia María Jesús reconoce en el momento anterior una fase de transición hacia un periodo en el que las obras se hacen exentas, alcanzan autonomía y se separan progresivamente de la pared. A partir de 1993 surgen las columnas y tallos. Todos ellos resultan una especie de híbridos entre naturaleza y cultura, pues hay algo de árbol en la columna de cartón y madera 1999-2006-VII y algo de columna en los tallos de 1998 (XXVIII y XXIX). En este punto me gusta decir que María Jesús se convierte en una antropóloga de la naturaleza, pues es capaz de superar mundos territorialmente distintos para sintetizarlos en un híbrido donde no hay corte entre *physis* y cultura, sino síntesis y simbiosis.

Bosques de columnas (2017-I, 2017-III, 2002-2015-XXXII, 2000-2017-IV) que fueron primero árboles y con los que María Jesús construye espacios o, prefiero decir, «teje espacios», pues como ella misma afirma: «En los cartones, la técnica de construir los volúmenes es prácticamente igual a la de tejer con lana: vas avanzando línea a línea y te permite hacer una gran variedad de texturas y dimensiones». Y, como los tejidos, las obras de la artista nos dotan de espacios que cobijan, protegen y amparan: «Quiero que mi obra acompañe, no empequeñecer al que la mira». La escala de la obra es dependiente de la relación que la artista desea mantener con el público, pero también de la relación que ella misma desea con sus propias piezas: tener acceso con sus manos a cualquier parte de la obra es en María Jesús Rodríguez una declaración de principios.

Añadamos sucesos a los espacios tejidos por las esculturas y nos encontraremos en su taller, donde todo lo que ocurre es importante. La artista enumera: «Desde el desorden ordenado a la música, el silencio, el frío... Es el lugar de reflexión y de juego». Entrar en el taller de María Jesús produce una sensación similar a la de transitar una *Cell* de Louise Bourgeois: estás en un lugar de retiro y refugio, pero también en una trampa. María Jesús podría esconderse tras la esquina en la que asoma una obra o haber salido sin que se advierta su ausencia, pues el taller es su piel, una trampa tierna. El lugar donde la artista concilia lo mas íntimo y lo que será mas público funciona como una guarida, una madriguera, y ambas tienen su lugar natural en el campo. «La ubicación del taller en un pueblo», explica María Jesús, «me influenció cuando di el paso al trabajo con aluminio y dibujos de la naturaleza». *La Payarina, So la Panera, La Güerta Gües, El Salgueiro, A Lagúa, Lesmes, A Ribeiría, O Torno Veyo, El Pasco...* Sus obras nos hablan de las malas hierbas, de las huertas, las cunetas, «los *praos* míos, los de mis amigos, vecinos, el jardín de mi madre, de mi hermana». De nuevo la naturaleza más humilde, la que casi no vemos ni apreciamos y que también retuvo la mirada de las botánicas decimonónicas. Quizás el talento estriba en descubrir la grandeza de lo minúsculo, de lo modesto y tímido, de aquello que, a juicio de María Jesús Rodríguez, es «lo que construye la vida». Ilustradora de naturalezas mínimas, orfebre del cartón, tejedora de discretos espacios, habitante de madrigueras y crisálidas, humilde en todo lo que nombra, aloja o sugiere, humilde hasta la extenuación y tan grande como su humildad su propia obra.

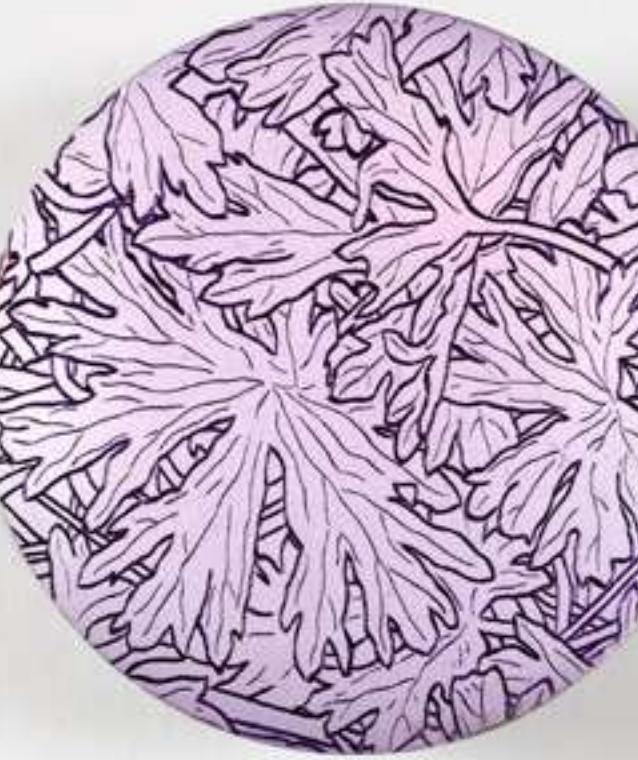
Gijón, enero 2022



El xardín de Mercedes 8 | 2006 | Ø 12 x 3 cm | Aluminio, óleo y barniz

*El Pasco 3* | 2006 | Ø 12 x 5 cm | Aluminio, óleo y barniz | Colección IES Bernaldo de Quirós, Mieres

112



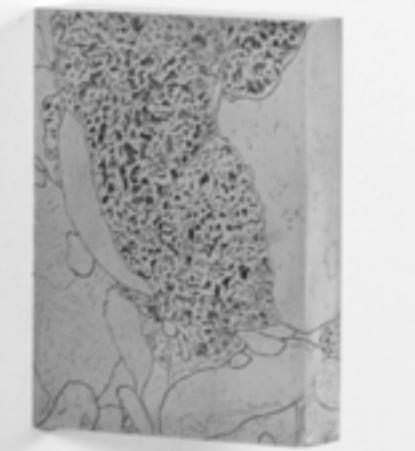
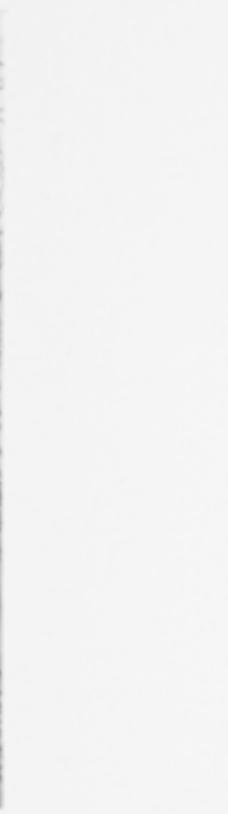
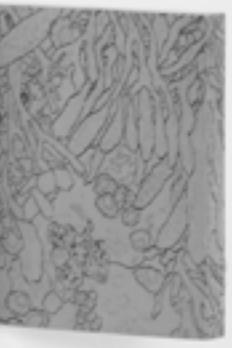
*Lesmes 3* | 2005 | Ø 12 x 8 cm | Aluminio, óleo y barniz | Colección IES Bernaldo de Quirós, Mieres

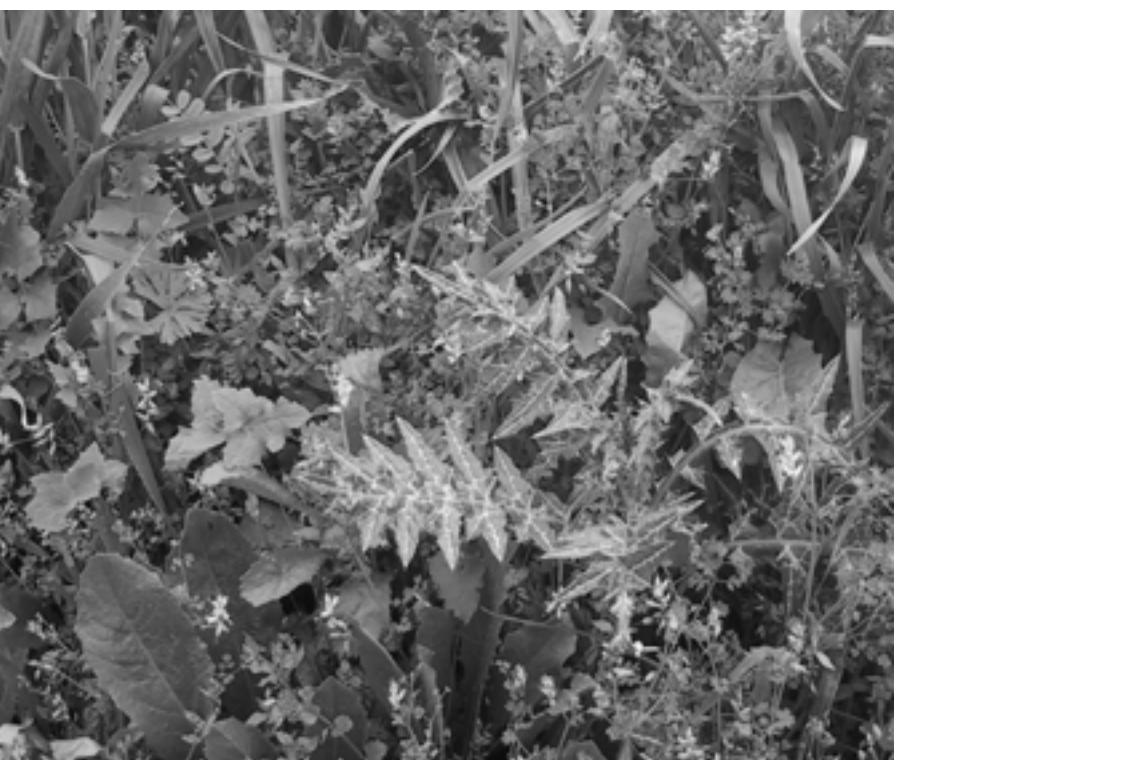
113

S/t. | 2005-2007 | Instalación de diversas piezas, medidas variables | Aluminio, óleo y barniz

114





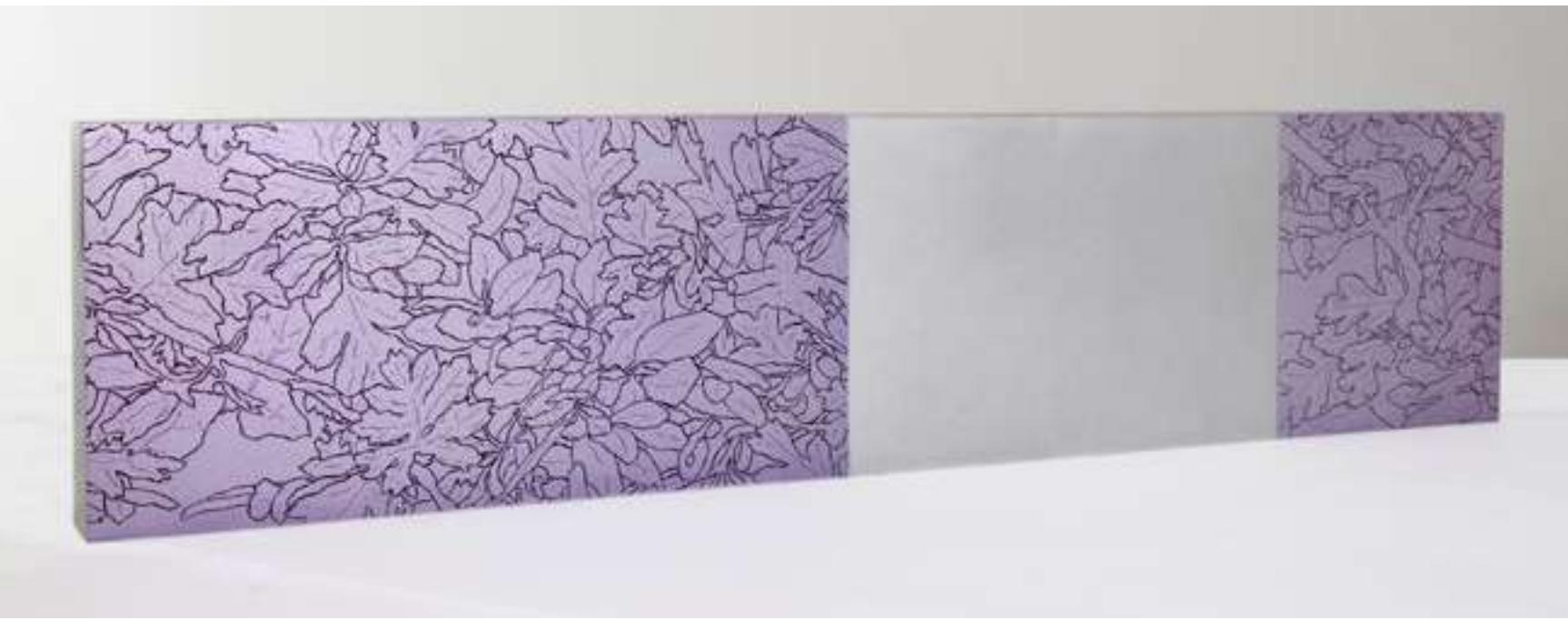




S/t. | 2005-2007 | Diversas piezas, medidas variables

Aluminio, óleo y barniz c.u.



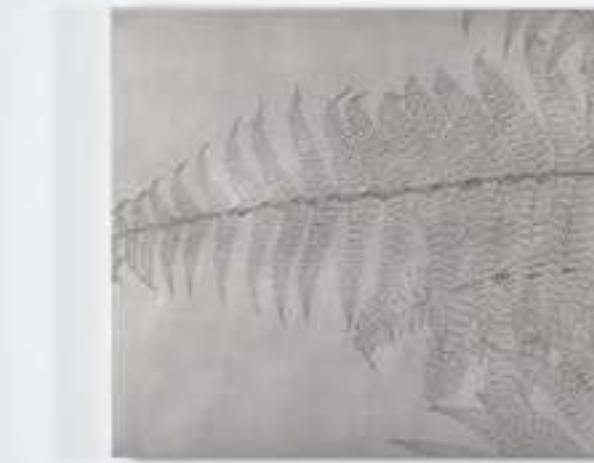


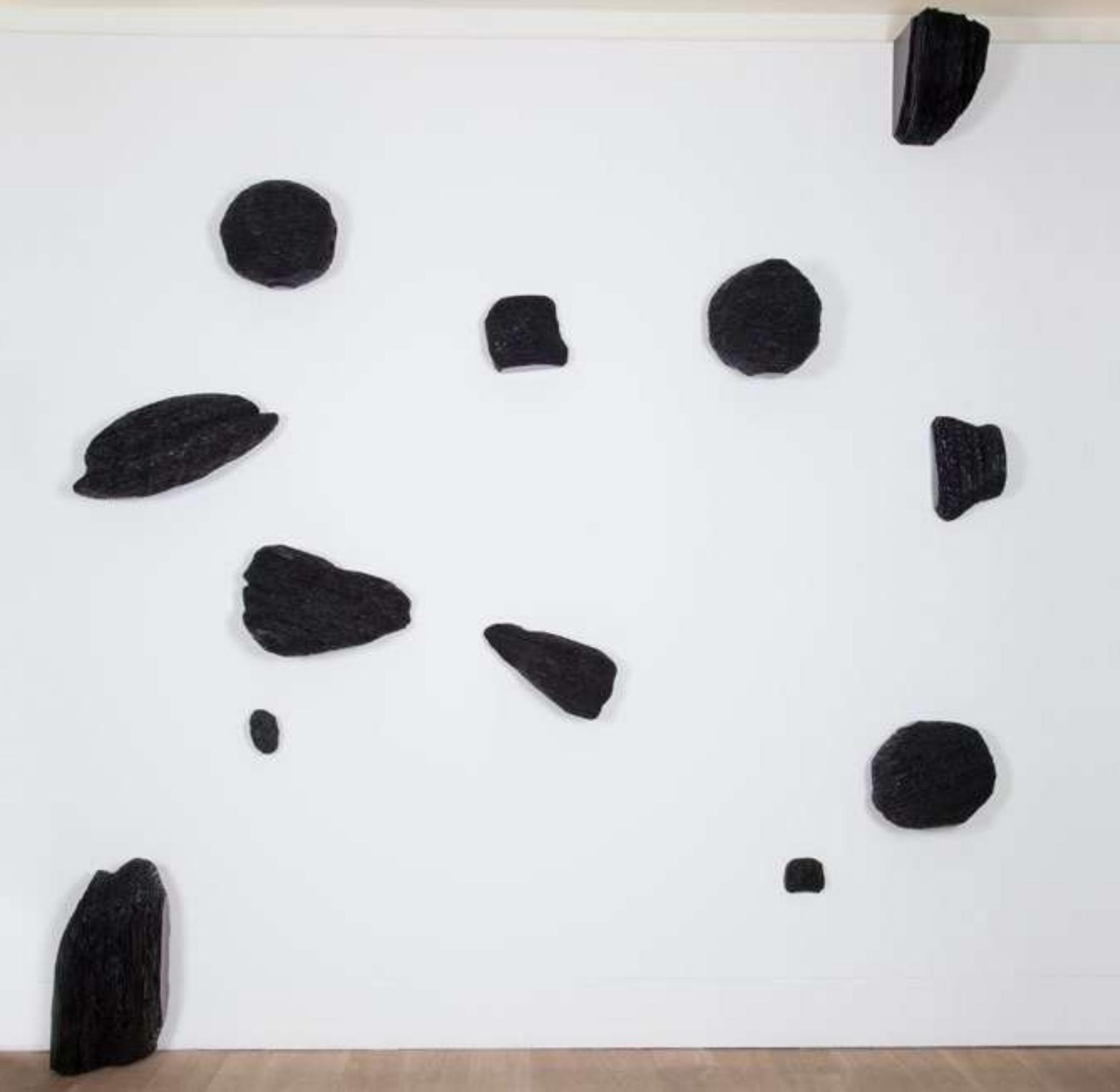
A Cova'l Corro 5 (díptico) | 2007-2008 | 90 x 244 x 8,5 cm | Aluminio, óleo y barniz



*Los reguerones 1* | 2008-2009 | 245 x 250 x 8,5 cm (5 módulos) | Aluminio, óleo y barniz











*La Payarina V* | 2016 | 23 x 58 x 11 cm | Técnica mixta, madera antigua y cristal

136



*La Payarina III* | 2016 | 82 x 25 x 7 cm | Técnica mixta, madera y cristal

138





*La Payarina IV* | 2016 | 105 x 56 x 10 cm | Técnica mixta, madera antigua y cristal

142



*La Payarina I* | 2016 | 36 x 60 x 5 cm | Técnica mixta, madera antigua y cristal



144



145

*La Payarina II* | 2016 | 30 x 82 x 10 cm | Técnica mixta, madera antigua y cristal

*La Payarina XI* | 2016 | 10 x 11 x 4 cm | Lápiz sobre papel poliéster; fondo coloreado, cajas DM y cristal



*La Payarina IX* | 2016 | 13,5 x 12 x 2 cm | Lápiz sobre papel poliéster, fondo coloreado, cajas DM y cristal

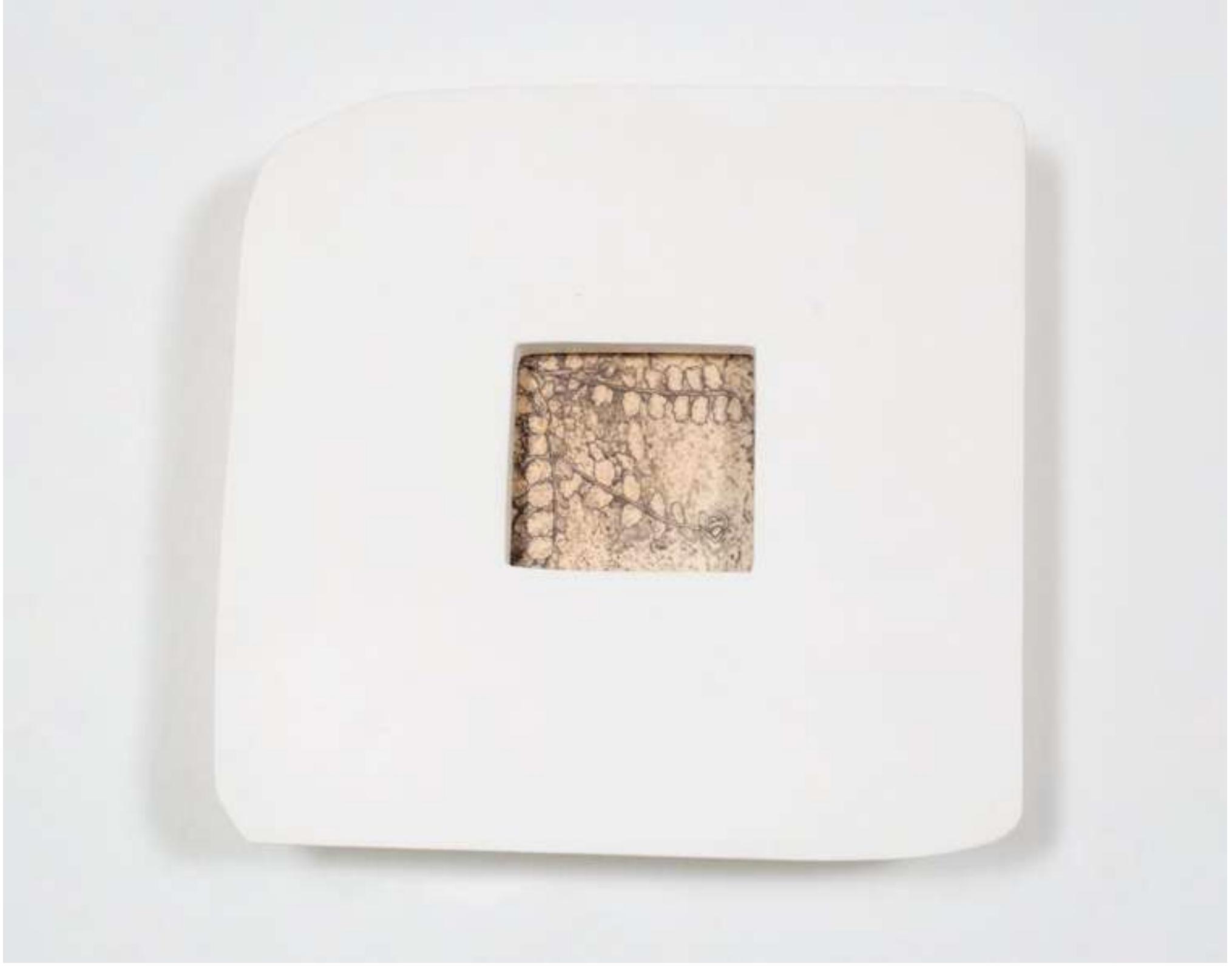


*La Payarina X* | 2016 | 12 x 9 x 2 cm | Lápiz sobre papel poliéster, fondo coloreado, cajas DM y cristal



*La Payarina VI* | 2016 | 13 x 10,5 x 3,5 cm | Lápiz sobre papel poliéster, fondo coloreado, cajas DM y cristal

*La Payarina VII* | 2016 | 20 x 20 x 4 cm | Lápiz sobre papel poliéster, fondo coloreado, cajas DM y cristal



150

*La Payarina XII* | 2016 | 10 x 9 x 2 cm | Lápiz sobre papel poliéster, fondo coloreado, cajas DM y cristal



151

*La Payarina VII* | 2016 | Ø 15,5 cm | Lápiz sobre papel poliéster, fondo coloreado, cajas DM y cristal

152



2000-2017-IV | 316 x 40 x 25 cm | Cartón y óleo

154



2017-I | 160 x 8 x 11 cm | Cartón y pintura blanca

2017-III | 161 x 9 x 11 cm | Cartón y óleo

2002-2015-XXXII | 171 x 11 x 10 cm | Cartón, pintura blanca y madera

156





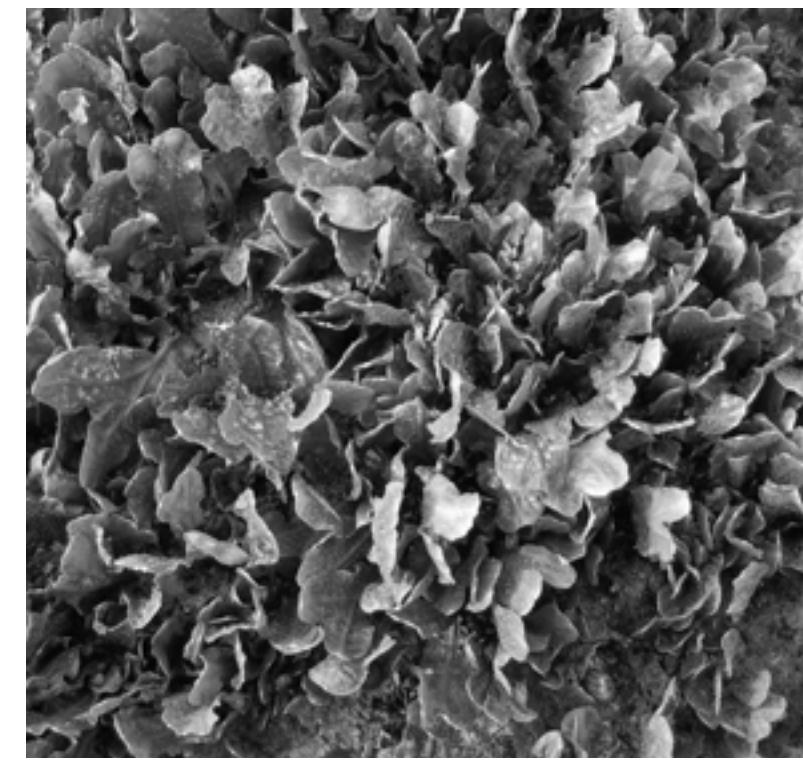


*“Dibujo para entender el mundo que habito. Siempre regreso a los lugares de mi infancia donde, observando los pedreros entre mareas, las cunetas o el jardín de mi madre, no solo me di cuenta de que las cosas pequeñas que no vemos construyen el mundo, sino que además me sentía libre, alejada de las tareas propias de una niña de mi época”.*











Arnao | 2021 | 90 x 353 cm | Lápiz sobre papel poliéster y papel de arroz [en proceso]





## La textura íntima de la materia

Guillermo Solana

Hace algo más de treinta años, no mucho después de la eclosión del *minimal art* en los Estados Unidos, surgía en Europa el *arte povera* como una respuesta a la estricta geometría minimalista y sus impecables superficies de acero o plexiglás despojadas de ilusiones y alusiones. El *arte povera* introdujo en sus piezas los materiales naturales, incluyó los seres vivos —una lechuga, un cactus, un loro o unos caballos— y prestó también a los materiales industriales evocaciones de los procesos de la naturaleza. Paralelamente, en América, dos pioneros prematuramente desaparecidos, Eva Hess y Robert Smithson, marcarían la nueva tendencia de la *anti-forma* y toda la aventura *pos-minimalista*. Usaron, junto a los materiales duros y fríos, otros blandos o informes (caucho, lana, gomaespuma, trapos, arena...) para expresar una nueva conciencia fenomenológica del cuerpo humano y de su medio ecológico. Decididamente, en sus piezas latía la energía de la tierra y de sus procesos orgánicos: la lenta germinación y el crecimiento, la digestión, el sexo, la enfermedad y la muerte...

De modo quizá menos evidente, con una expresión contenida en formas deudoras todavía del minimalismo, la referencias a la tierra y a los procesos de la vida alientan también en la escultura de María Jesús Rodríguez. El material de que se sirve casi exclusivamente desde hace al menos una década es el cartón. Se trata de un producto industrial, pero capaz de suscitar las más variadas resonancias naturales. ¿Qué decir, por ejemplo, de la *Rosa quemada* (1965) de Michelangelo Pistoletto, esa especie de paquete orgánico a medio abrir, envoltorio de blandas hojas de cartón que sugieren, más que una rosa, una gigantesca col? El cartón tiene ante todo un color cálido y frecuente en la naturaleza. Tiene la consistencia tierna de ciertos tejidos vegetales. Más aún; posee una epidermis, y por debajo

de ella, una estructura compartimentada por membranas celulares, como la que se observa al microscopio en la madera o en el corcho. La materia natural, en su intimidad más recóndita, no es un continuo indeferenciado, sino articulado hasta en la menor de sus partículas.

### Talla y collage

Pero antes de abordar tales metáforas hay que mencionar las operaciones con que se construyen estas piezas. El siglo XX comenzó rescatando para la escultura el método de la talla directa, y poco después inventó un recurso completamente nuevo, el collage, con todas sus expansiones tridimensionales. La talla y el collage, la técnica primordial recuperada y el procedimiento innovador, se encuentran ahora y se entrelazan en las obras de María Jesús Rodríguez. Sus piezas son siempre, por una parte, producto de un collage; las láminas de cartón se superponen y se encolan formando densas masas de hojaldre, una especie de *lasagne*. El proceso recuerda también el arte de la encuadernación. En las piezas de menor tamaño, de sobremesa, las láminas de cartón se insertan en soportes de metal o de PVC, formando como ficheros o pequeños libros.

Al principio la artista recortaba las hojas antes de pegarlas, ahora suele trabajar en orden inverso, encolando minuciosamente las hojas de cartón y trabajando luego el bloque resultante como el tallista esculpe el tronco de madera o el prisma de piedra, erosionando sus esquinas y aristas o bien excavando el bloque, como en esa pieza que recuerda un árbol vaciado (1994-1998 *XIII*). De ese trabajo de talla surge un contraste fundamental entre la superficie lisa del cartón inviolado y la textura rugosa,

despeluchada, del cartón despellejado. Hace ya más de dos décadas que el arquitecto Frank Gehry lanzó una serie de muebles *Easy Edges*, construidos íntegramente con capas de cartón superpuestas. Aquellas mesas, sillas y sillones estaban cortados con aristas limpias y netas pero Gehry crearía después otra colección de mobiliario de cartón, la titulada *Experimental Edges*, donde aparece la tensión entre la estructura compacta y la tendencia a lo uniforme: se diría que estos muebles amenazan con disolverse en sus bordes deshilachados. También a María Jesús Rodríguez le interesa especialmente ese perfil del cartón deshecho en flecos y barbas. El corte irregular provoca las texturas más variadas, que nos invitan a pasar la mano sobre ellas. En sus orígenes, María Jesús Rodríguez utilizaba la técnica del *frottage*, y hay que recordar que esta técnica fue inventada por Max Ernst precisamente para recoger la riqueza táctil de las texturas. Por ejemplo, de las vetas de la madera.

### Tejidos y columnas

Textura viene de tejer. Algunas de las piezas de María Jesús Rodríguez insinúan tejidos y trabajos de cestería, esteras y tapices. Con la alternancia de distintas orientaciones de las láminas de cartón y con el uso del color, la artista crea ciertos ritmos, como las bandas paralelas o las líneas quebradas y cruzadas en zigzag, que recuerdan los patrones ornamentales del arte arcaico o “primitivo”, especialmente africano. Hace más de un siglo, el arquitecto e historiador del arte Gottfried Semper, en su obra *El estilo en las artes técnicas y arquitectónicas* (1860-63), sostuvo que esos motivos formales —las bandas, el zigzag— se habían generado precisamente en el contexto de las técnicas textiles.

En un par de casos (en 1998-XXIX, o sobre todo en 1999-I), la línea quebrada presta un perfil de dientes de sierra a la pieza vertical. Son como homenajes a una de las obras maestras de la escultura monumental en el siglo XX: *la columna sin fin* erigida por Brancusi en el conjunto monumental de Tîrgu Jiu. Como ha señalado Mircea Eliade, esa columna brâncusiana se inspira en un motivo folklórico rumano, la Columna del Cielo. Es el simbólico *axis mundi* del que se conocen numerosas variantes: la columna Irminsul de los antiguos germanos, los pilares cósmicos de las poblaciones norasiáticas, etc. Son soportes que sostienen la bóveda del firmamento y son a la vez puentes que aseguran la comunicación entre cielo y tierra. Pero, por supuesto, a estas resonancias pueden unirse otras francamente fálicas y agresivas, como en esa pieza de María Jesús Rodríguez que se alza como una lanza primitiva (1999-II).

#### Estratos, vetas y fallas

María Jesús Rodríguez vive en eso que solemos llamar “una aldea perdida”, y se inspira siempre, según confiesa, en aspectos y elementos de la naturaleza. Desde hace una década, la imagen primordial en su obra ha sido el corte geológico, que pone al descubierto los estratos superpuestos del terreno y las vetas de mineral. Una falla atraviesa las franjas negras que representan los filones de carbón (1999-VI). Siempre la estrategia del corte transversal, que permite abrir el suelo y sacar sus entrañas a la luz. Algunas piezas (como 1999-III) nos ofrecen el fragmento de mineral, otra vez el carbón, extraído de la tierra.

Y por supuesto, las pizarras, que hasta hace poco dominaban casi obsesivamente en la obra de la artista. La pizarra del occidente de Asturias, esa

roca metamórfica que, con el tiempo y la compresión natural, va aumentando en densidad y se desarrolla en planos netos que la artista plasma mediante las láminas de cartón superpuestas y pintadas de negro. Por una extraña coincidencia, hacia la misma época en que María Jesús Rodríguez creaba sus pizarras, el escultor Dennis Leon trabajaba independientemente en su estudio de Oakland en un sentido parecido. La pieza de Leon titulada *Loma prieta* fue comenzada, según relata el propio artista, en los primeros días de octubre de 1989. Dos semanas después, el 17 de octubre, se produjo el gran terremoto de San Francisco y el escultor decidió dar a su obra el nombre del epicentro del seísmo. La escultura sugiere una roca de pizarra negra fragmentada por una falla sísmica e ilustra el proceso dinámico de formación de las rocas, no como entes inertes, sino casi como seres vivientes. Aunque desde lejos el efecto de la pieza es intensamente naturalista, las láminas de *Loma prieta* son en realidad planchas de contrachapado que el artista ha pintado y unido en volúmenes en forma de cuña.

#### Una materia habitada

Podemos volver ahora al cartón y a sus imágenes más sutiles de la naturaleza. El cartón, como decía, tiene una piel delgada, y apenas la rasgamos, aflora una delicada estructura de alvéolos.

Muchas de las piezas de María Jesús Rodríguez descubren esa configuración esponjosa. La escultura del siglo veinte ha horadado el monolito, pero siempre a escala macroscópica: en este caso, en cambio, tenemos un material agujereado en mil oquedades, como un calado, una celosía, una pieza de encaje que permite pasar la luz.

El horadamiento nos abre una última floración de alusiones. Por ejemplo, esa sugerente pieza casi cónica (1998-XXIII) que emerge de la pared, pude recordar la configuración de las colmenas naturales. (En un espléndido libro reciente *La metáfora de la colmena*, Juan Antonio Ramírez ha seguido la presencia de esa imagen en la arquitectura del siglo XX.) O de los termiteros; en África, las temitas llegan a levantar construcciones de varios metros de altura, formando montículos puntaagudos. Acaso se trata de un material horadado desde dentro por un insecto voraz, como esos muebles apolillados con sus innumerables cavidades y largos túneles. Imagen quizá —y así volvemos de nuevo a una metáfora geológica vinculada al paisaje asturiano— de la tierra excavada por los mineros en profundos pozos y galerías.

Texto para el catálogo de la exposición  
María Jesús Rodríguez: Esculturas, Palacio Revillagigedo, Gijón, 1999



## Los cartones de María Jesús Rodríguez

Javier Barón

Es ya un tópico referirse, en los textos sobre la trayectoria artística de María Jesús Rodríguez, a la coherencia y concentración de su esfuerzo creativo. A lo largo de dieciséis años, desde sus primeras exposiciones individuales, celebradas en 1983, la artista ha trabajado casi exclusivamente con el cartón, material que ha convertido en verdadero venero de una invención inagotable. A través de una apuesta cargada de sentido en esta época de exceso, la artista defiende la ductilidad y valía de un material lleno de nobleza, a pesar de su carácter humilde, aparentemente pobre, que puede trabajar sin medios técnicos complicados, aunque siempre con un esfuerzo y una laboriosidad que acaban manifestándose en la consistencia de las piezas. Dentro de esa fidelidad a la misma materia la artista ha buscado, en los últimos años, una cierta variedad de procedimientos.

Hasta 1992, a lo largo de una década, sus obras mostraban una superficie en negro profundo, producto de numerosas capas de pintura sobre el cartón que acababan por hacer visible una calidad de carbón, de pizarra o de mineral. A partir de ese año y, sobre todo, de 1993, sin que renunciara por completo al negro, comenzó a dejar visible el color ocre propio del cartón. Así ocurría en los trabajos que presentó en el Museo Barjola en 1995. Uno de ellos, el de mayor tamaño, era entonces una pieza de suelo que recordaba a un cauce de casi cinco metros de largo en el que, si nos acercábamos, podíamos recorrer con la vista un largo camino, como el lecho seco de un río. Esta reminiscencia, con ser nueva en el repertorio de significaciones de sus piezas, pertenecía sin embargo a la familia de evocaciones a la geología, que habían sido hasta entonces, las más frecuentes e intensas en su trayectoria.

Ahora presenta aquella misma obra de otra manera, en dos grandes elementos verticales, dispuestos paralelamente, con un sentido de hitos o de pilares distinto sin embargo al de aquellas *llousas* o *tsousas* que colocaba la artista en el suelo y que acotaban espacios en algunas de sus primeras exposiciones.

Las piezas requieren un considerable esfuerzo y su tiempo de ejecución es dilatado. La artista corta cada lámina de cartón y las va pegando, una por una, al soporte, para luego trabajarlas de distinta manera antes del posible tratamiento pictórico en el que, para preservar la homogeneidad de la superficie, son necesarias numerosas capas. Al prescindir de la pintura el trabajo, ciertamente, se reduce. Ahora la parte principal del mismo toca al tratamiento del papel, en ocasiones cortado a mano; a veces, con un cortahilos, perpendicularmente a las láminas; otras en dirección oblicua, al bies, modo éste novedoso en sus obras. Unas veces la artista limpia el sobrante que queda entre las láminas, pero otras prefiere dejarlo visible. Los cortes no tienen el mismo carácter si se hacen a pulso que si se practican con la ayuda de una regla; tampoco produce la misma apariencia el corte antes de pegar el cartón, como hacía en sus primeros trabajos, que después de adherirlo al soporte, lo que propicia mayor inmediatez en los resultados. De todo ello se deriva una gran variedad de texturas, que la artista ha ampliado aún más desde que, hace tres años, incorporó también un nuevo tratamiento, con radial. Acaso las mejores piezas sean aquéllas en las que la escultora ha fiado únicamente la consecución de su objetivo a la presencia misma del cartón, con la variedad de pequeños accidentes que a menudo se organizan en campos distintos. Puede vislumbrarse aquí una vía del mayor interés que, al plasmar un equilibrio entre la regularidad

de la composición y el temblor intuitivo de los cortes, vendría a sumarse de manera muy personal al mejor posminimalismo. En estas obras, donde la pintura deja de serlo, pues no hay color ni materia pictórica, pero en las que tampoco nos encontramos sólo ante una escultura, hay una concentración expresiva que, en mi opinión, no necesita ni referencias figurativas ni elementos que puedan distraer de lo esencial: la maravillosa vibración de la luz por encima de la superficie monocroma trabajada manualmente en cada una de las estrechas franjas de cartón. En este equilibrio entre la unidad de concepción y la impremeditada, a veces azarosa y siempre sutil particularidad que se produce en cada una de las bandas, Enriqueciendo con imperceptibles accidentes las superficies de las obras, está uno de los mayores hallazgos de la artista que, sin embargo, no ha prodigado demasiado esa dirección hasta el momento. Uno se imagina lo que podían ser, en grandes dimensiones, estas obras. ¿Qué mejor superficie que el cartón para registrar las huellas mínimas pero significativas de una escritura sin tinta, surgida de la materia misma, a un tiempo superficie y soporte? ¿Qué mejor ejemplo de concisión expresiva, sin renuncia a la variedad?

Quizá la artista no haya seguido del todo esa línea de la que tan cerca se halla porque, por el momento, prefiera indicar con mayor claridad sus propósitos. En muchas de estas obras el sentido de continuidad a que hubiera llevado la orientación descrita se rompe voluntariamente a través de ritmos muy marcados, establecidos por los acusados contrastes de texturas. La ruptura se establece, excepcionalmente, mediante bandas agujereadas de goma negra, como ocurre en una de las piezas de mayores dimensiones, la 1998-XXV. También emplea con frecuencia otro material,

el PVC, en negro, del que había sacado ya muy buen partido en su *Alendor d' agua*, cuyo proyecto fue premiado en el Concurso para la Integración de Obras de Arte en el Edificio de Servicios Múltiples del Principado de Asturias, donde se colocó la obra en 1992. El buen resultado de esta pieza urbana animó a la artista a proyectar otra, de muy distinto carácter, en hierro, para la reformada Plaza de Europa, en Gijón, que se hará seguramente en breve plazo.

Otras veces aparecen en sus piezas elementos lineales que dibujan con claridad los cambios de dirección en los cortes, como si fueran diaclasas en una estructura geológica. En ocasiones prefiere formatos rectangulares de dimensiones muy disímiles, ya en horizontal ya en vertical, pero a veces utiliza asimismo las formas cuadradas. También son frecuentes las referencias etnográficas, que aparecieron muy pronto en su obra. En esta exposición vemos varias formas verticales, como columnas o tótems de fuerte carácter. Una de ellas, a mi modo de ver la mejor, abre un nuevo camino, pues aparece calada dejando ver el cartón, como si fuera una celosía, minúsculas parcelas de luz. Hay una evocación orgánica de gran belleza en esta pieza, que parece evocar la perfección de las construcciones del mundo animal.

Dentro de esa proximidad a la naturaleza la artista se inspira también a menudo en los troncos de árboles, cuyas variadas formas y calidades sugiere en un trabajo realizado en muy estrecha relación con un paisaje atlántico. No se trata ya, seguramente, de evocaciones más directas de la naturaleza, como los antiguos farrallones rocosos, que tan bien sugerían las apretadas bandas de cartón negro. Ese paisaje que era, ante todo, el

de la memoria de su infancia pero además, después, el que rodea a la artista, cuyo estudio (y, al mismo tiempo, vivienda) está situado en plena sierra del Aramo, se muestra ahora de otro modo, transformado por la profundización de la escultora en su medio expresivo.

En esta exposición ha introducido, por vez primera, otros colores distintos al negro, especialmente el blanco, el azul y el amarillo. No son muchas piezas las coloreadas, pero sí las suficientes para advertir el buen resultado, especialmente, del primero de estos tonos. La pintura es, como siempre, muy saturada, y parece no sólo impregnar en profundidad al cartón sino también darle un carácter más compacto. A veces, como en la pieza titulada significativamente *África I*, el color blanco ocupa sólo algunas partes y traza una decoración elemental, de resonancias etnográficas.

También aparece, como en su última exposición individual, celebrada en la galería gijonesa L.A., el plástico translúcido, material insertado entre bloques de cartón que además de propiciar un nuevo contraste de textura y de color, define asimismo un espacio material entre la superficie y el soporte y permite, así, la expresión de un acusado sentido de interioridad en la obra.

Dada la laboriosidad del proceso de ejecución de las obras y también la reflexión y el *tempo lento* de creación que son necesarios a la artista, no se esperaría que su producción fuera muy abundante. Además, no ha prodigado sus exposiciones, que suman una docena en dieciséis años. Sin embargo, asombra que todos los años haga entre treinta y cuarenta obras, incluso sin tener la expectativa inmediata (como tenía a finales de

los ochenta, la época de su mayor presencia en el panorama expositivo nacional, incluida la feria Arco) de una exposición. La escultora numera sus piezas y, una vez realizadas, las identifica mediante pequeños croquis dibujados, de manera que va formando su propio *livre de raison*, como los grandes artistas del pasado, como Paul Klee en este siglo. Esta forma de trabajo propicia una consideración de cada obra como si fuera algo definitivo e impele a la artista a buscar la perfección en cada una de ellas, incluso en las de menor tamaño que son, en su sencillez, muy atractivas.

Texto para el catálogo de la exposición  
María Jesús Rodríguez: Esculturas, Palacio Revillagigedo, Gijón, 1999



MARÍA JESÚS RODRÍGUEZ LÓPEZ

Uviéu/Oviedo. Asturias/Asturias, 1959.  
Graduada en la Escuela de Artes Aplicadas de Uviéu/Oviedo.

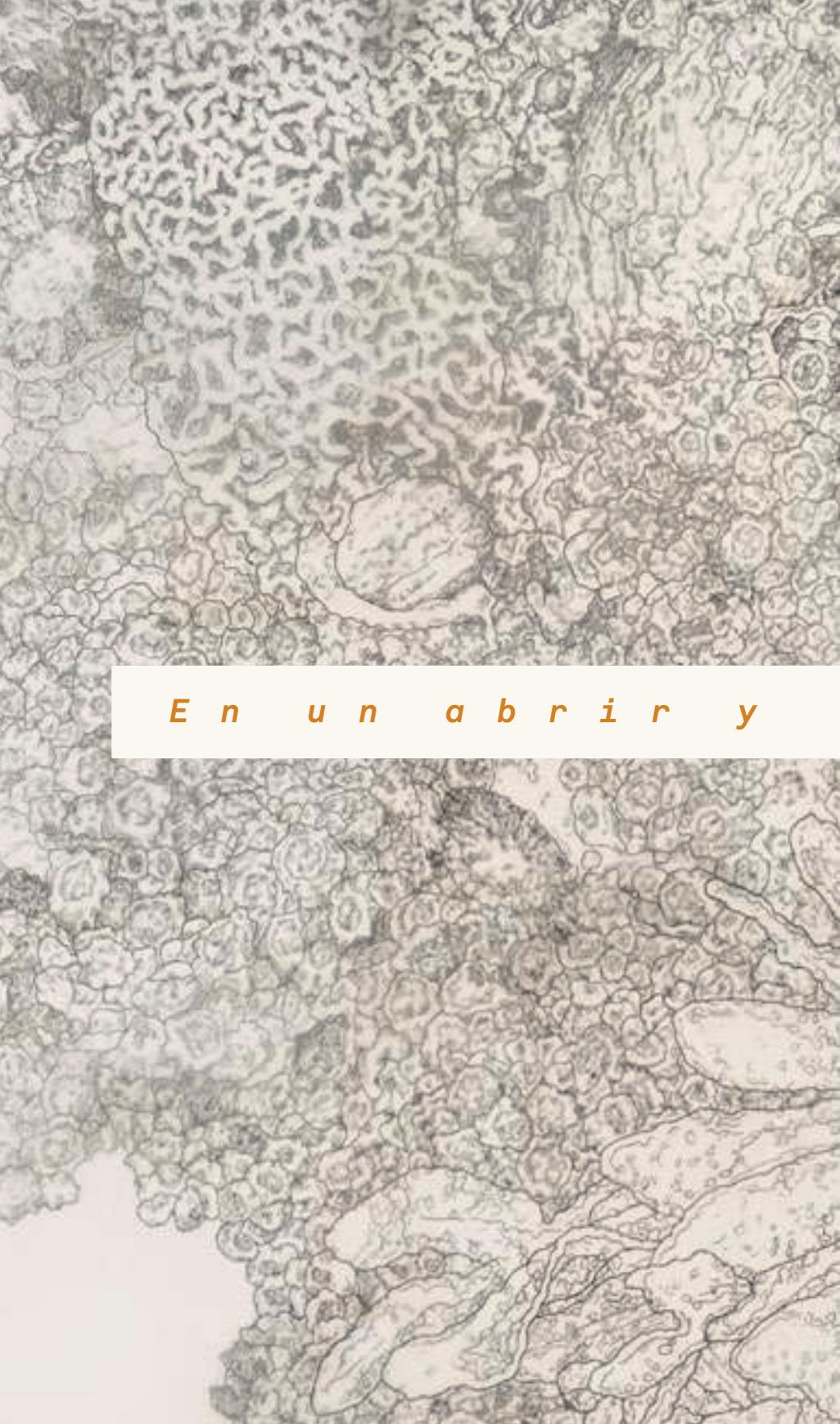
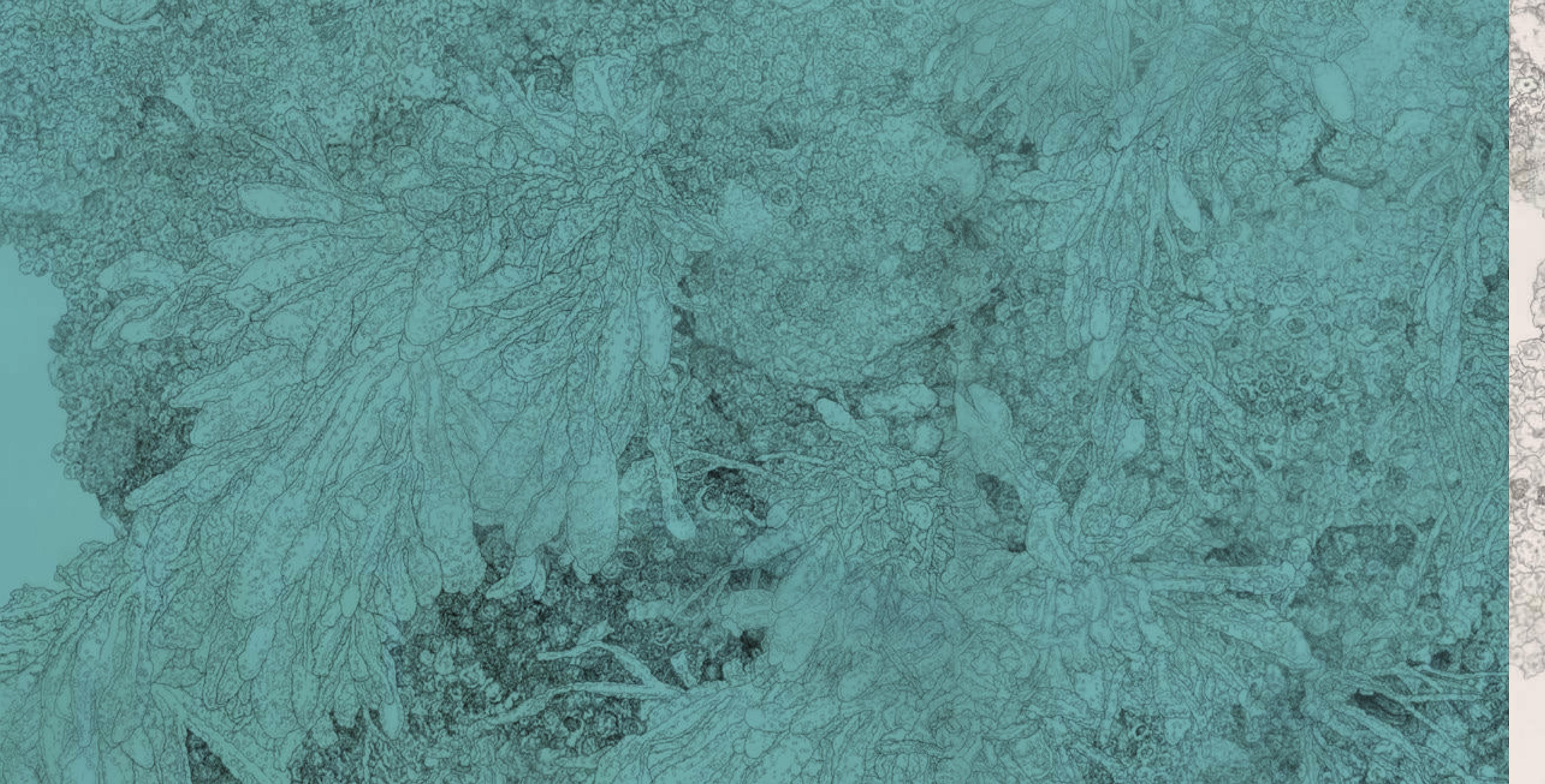
EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2018 *Fundido a Negro*. Galería Gema Llamazares. Xixón /Gijón.  
2017 Junta general del Principado de Asturias.  
2015 *Xardín secretu/Jardín secreto*. IES Bernaldo de Quiros. Mieres.  
2014 *Camín d'agua*. Galería Gema Llamazares. Xixón/Gijón.  
2011 Galería Gema Llamazares. Xixón/Gijón.  
2010 *El Xardín de Mercedes*. Complejo Cultural As Quintas. A Caridá/La Caridad.  
2008 *Caminábamos en silencio*. Galería Gema Llamazares. Xixón/Gijón.  
2005 Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.  
2004 Casa de Cultura. Ayuntamiento de Vegadeo  
2002 *Erinnerung der Felsen- Memoria de Roca*. Geologisch-Paläontologisches Museum. Münster. Alemania.  
2001 Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.  
2000 Ateliergemeinschaft. Münster. Alemania.  
1999 Palacio Revillagigedo. Caja Asturias. Xixón/Gijón.  
1997 Galería L.A. Xixón/Gijón.  
AJIMEZ ARTE [<http://www.arrakis.es/~ajimez>].  
1995 Museo Barjola. Xixón/Gijón.  
1992 Caja Asturias. Uviéu/Oviedo, Aviles, Mieres, La Felguera.  
1991 Galería T.H.. Lyon. Francia.  
Sala Principado de Asturias. Madrid.  
1990 Galería Edurne. Madrid.  
Galería Rudolf Mangisch. Zurich. Suiza.  
1989 Art Analysis. París.  
1988 BINZ 39. Zurich. Suiza.  
1987 Galería Edurne. Madrid.  
1984 Sala Amadís. Madrid.  
1983 Sala Nicanor Piñole. Xixón/Gijón.  
Museo de Bellas Artes de Asturias. Uviéu/Oviedo.

EXPOSICIONES GRUPO ABRA

- 2013 ABRA. El reencuentro. Edificio histórico Universidad de Oviedo.  
1987 Museo de Bellas Artes de Asturias. Uviéu/Oviedo.  
1984 Westbroadway Gallery. Nueva York.  
Caja Asturias. Itinerante.  
1983 Boal. Asturias/Asturias.  
1982 Itinerante. L'Entregu/El Entrego, Candás y Corvera. Asturias/Asturias.  
Galería Nicanor Piñole. Xixón/Gijón  
Museo de Bellas de Artes de Asturias. Uviéu/Oviedo.  
1981 Escuela de Artes Aplicadas. Uviéu/Oviedo.
- EXPOSICIONES COLECTIVAS
- 2022 S7 estudiopablodelillo, Grölle passprojects Wuppertal, Renania del norte Westfalia, Alemania.  
2021 *Mapas Peregrinos*. Museo Barjola. Xixón/Gijón.  
*El marco y su doble*. Antiguo Instituto Jovellanos. Xixón/Gijón.  
Septentrio. Mieres Centro Cultural  
2020 FERIARTE OVIEDO. Galería Gema Llamazares.  
*El Arte construye*. Colegio de Arquitectos. Uviéu/Oviedo.  
*Pintura Asturiana, creadores de tres décadas*. Itinerante por Asturias/Asturias  
2019 SCULTO. Feria de escultura. Galería Gema Llamazares. Logroño La Rioja  
Septentrio. As Quintas. A Caridá/La Caridad.  
*El Arte en el dibujo, en creadores de tres décadas*. Itinerante por Asturias/Asturias  
Sobre mujeres artistas. Colegio de Arquitectos. Uviéu/Oviedo.  
2018 SCULTO. Feria de escultura. Galería Gema Llamazares. Logroño. La Rioja  
CONTEX Art Miami. Galería Gema Llamazares.  
2017 SCULTO. Feria de Escultura. Galería Gema Llamazares. Logroño. La Rioja.  
ESTAMPA. Matadero Madrid. Galería Gema Llamazares.

- 2016 VETAS. Sala de exposiciones Sabadel/Herrero. Uviéu/Oviedo.  
*Asturias Arte Actual. La Forma del Concepto.* CMAE. Aviles.
- FERIARTE OVIEDO. Galería Gema Llamazares.  
*Los espacios inventados.* Galería Gema Llamazares. Xixón/Gijón.
- 2015 *Rutasiete, Las artistas de la Escuela de Arte de Oviedo.*  
Sala LAUDEO, Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo.  
*Artistas por Médicos del Mundo.* Museo Barjola. Xixón/Gijón.
- FERIARTE OVIEDO. Galería Gema Llamazares.
- 2014 *Imprimo.* Edificio histórico Universidad de Oviedo.
- 2012 FERIARTE OVIEDO. Galería Gema Llamazares.  
*La mirada atlántica.* Museo Barjola. Xixón/Gijón.
- 2011 *Vasos. 10 propuestas de cerámica artística en Asturias.* Museo de Bellas Artes de Asturias. Uviéu/Oviedo.  
FERIARTE OVIEDO. Galería Gema Llamazares. Uviéu/Oviedo.
- 2010 ARTE LISBOA. Galería Guillermina Caicoya. Lisboa.
- 2009 *Paseos por mi otro yo. La noche blanca.* Galería Gema Llamazares. Xixón/Gijón.  
NORTE. Sala de Exposiciones del Banco Herrero. Uviéu/Oviedo.  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.
- 2008 *En Plenitud.* Galería Gema Llamazares. La Colección. Xixón/Gijón.  
Galería Texu. Uviéu/Oviedo.  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.
- 2007 Extramuros. Qube Arts. Oswestry. Inglaterra.  
12 Puentes. Casa Cultura. A'Veiga/Vegadeo.  
*Identidá y Memoria nas Artes d'Asturias.* Salón d'Art Contemporain des Pays Celtes. Lorient. Francia.  
*Artistas pola Oficialidá.* Auditorio Príncipe Felipe. Uviéu/Oviedo.
- Piezas encadenadas. Museo Jovellanos. Xixón/Gijón  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.
- 2006 Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.  
*Artistas pola Oficialidá.* Palacio Valdecarzana. Aviles.  
Extramuros. Museo dos Lanificios. Covilhâ. Portugal.
- 2005 *Pintores Asturianos 1940-1970.* Gema Llamazares. Xixón/Gijón.  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.
- 2004 Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.  
*Llingua Solar. Artistas d'Asturies n'homenaxe a Andrés Solar.* Escuelas de Deva. Xixón/Gijón.  
MAC. Birmingham. Inglaterra.
- 2003 ARCO. Galería Vértice. Madrid.  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.  
*Exposición homenaje al Texu. La Collá.* Casa de Cultura La Pola. Siero.  
*Nuevas adquisiciones.* Museo de Bellas Artes de Asturias. Uviéu/Oviedo.  
*Arte por Kenia.* Cibercentro La Lila. Uviéu/Oviedo.  
*De tal arte tal astilla.* Museo Barjola. Xixón/Gijón.
- 2002 ARCO. Galería Vértice. Madrid.  
Galería Espacio Liquido. Xixón/Gijón.  
*Confluencias 2002.* Universidad de Oviedo.  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.
- 2001 TRANSFER. Sala Rekalde. Bilbao  
TRANSFER. Wilhelm Lehmbruck Museum. Duisburg. Alemania.  
TRANSFER. Zollverein-Ausstellungen, Gesellschaft für zeitgenössische Kunst. Essen. Alemania.  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.  
*Arte y Fútbol. 75 Aniversario del Real Oviedo.* Nuevo Estadio Carlos Tartiere. Uviéu/Oviedo.  
ARTE LISBOA. Galería Vértice. Lisboa.  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.  
*Obra sobre papel.* Foro Abierto. Uviéu/Oviedo.
- 2000 TRANSFER. Centro Galego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.  
TRANSFER. Palacio Revillagigedo. Xixón/Gijón.
- 1999 *Caminos.* Palencia, Comillas, Lugo. A Coruña y Xixón/Gijón.
- 1998 África. Galería L.A. Xixón/Gijón.  
*De Regreso.* Museo Barjola. Xixón/Gijón.
- 1997 *Escultores Asturianos nacidos en las décadas de los 40 y 50.* Museo Barjola. Itinerante.
- Arte Sitiado. Lucernario. Xixón/Gijón.
- 1996 *Homenaje a J. Villa Pastur.* CAMCO. Uviéu/Oviedo.  
*Un siglo de mecenazgo.* Caja Asturias. Uviéu/Oviedo.
- 1995 *5 décadas. Escultores asturianos.* Museo Barjola. Itinerante.  
IV Mostra Unión FENOSA. A Coruña.
- 1994 *De Papel.* Itinerante. Asturias/Asturias.  
*Proyecto Negro.* Bergbau-Museum. Bochum. Alemania.  
Galería Marta Llames. Uviéu/Oviedo.  
*Economato.* Paraíso Espacio Abierto. Uviéu/Oviedo.
- 1993 *Artistas por la Paz.* Claustro de Antigua Universidad de Oviedo.  
*Una mirada Parcial.* Caja Cantabria. Santander.  
*¿Qué llevarías tú al paraíso?* Paraíso Espacio Abierto. Uviéu/Oviedo.  
*Papel y cartón.* Galería Edurne. Madrid.
- 1992 *II Muestra de Mujeres Artistas del Principado de Asturias.* Itinerante.  
*Libros-Libres.* Escuela de Artes Aplicadas. Uviéu/Oviedo.  
*Fragmentos. Actualidad del Arte Asturiano.* Salas del Arenal. Sevilla.  
*Pola llibertá de Pín.* Escuela de Artes Aplicadas. Uviéu/Oviedo.  
VI Bienal de Arte Ciudad de Oviedo.
- 1991 *Artistas por los Derechos Humanos.* Teatro Campoamor. Uviéu/Oviedo.  
ARCO. Galería Edurne. Madrid.  
Festival Intercéltico de Lorient. Bretaña. Francia.  
Galería Vértice. Uviéu/Oviedo.  
Galería Durero. Xixón/Gijón.
- 1990 *Otros libros/Libros de artista.* Biblioteca Pública de Asturias. Uviéu/Oviedo.
- 1989 *Imagen real-Imagen virtual.* Museo Evaristo Valle. Xixón/Gijón.  
Galería Edurne. Madrid.
- 1988 Otros libros-Libros de artista. Museo Antón. Candás. Asturias/Asturias.  
ARCO. Galería Edurne. Madrid.  
Galería Rudolf Mangisch. Zurich. Suiza.
- 1988 ARCO. Galería Edurne. Madrid.  
*Mujeres.* Sala Nicanor Piñole. Xixón/Gijón.  
*¿Y tú qué pintas?* Palacio Toreno. Uviéu/Oviedo.  
*Pintores ya escultores pola oficialidá de la Llingua Asturiana.* Plaza de la Escandalera. Teatro Campoamor. Uviéu/Oviedo.  
*Fragments et objets frêles.* Galería L'air du verseau. París.
- 1987 Galería Edurne. Madrid
- 1985 *Pintores por la Paz.* Itinerante. Asturias/Asturias.
- 1984 IV Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo.
- 1983 XIV Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Asturias/Asturias.
- 1982 I Semana de Artes Plásticas. Uviéu/Oviedo.  
XIII Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Asturias/Asturias.  
III Bienal de Arte Ciudad de Oviedo.
- 1981 I Certamen Pequeño Formato. Galería Orfila. Madrid.  
XII Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Asturias/Asturias.
- 1980 XI Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Asturias/Asturias.
- 1979 Banco de Fomento. Uviéu/Oviedo.
- 1978 Escuela de Artes Aplicadas. Uviéu/Oviedo.
- BECAS, PREMIOS Y OBRA PÚBLICA
- 2019 Medalla de Plata del Principado de Asturias.
- 2011 *Los Reguerones.* Obra para la fachada del Centro de Salud La Luz. Aviles.
- 2006 *Senda de los 12 Puentes.* Puentín de Ferreira. A Veiga/Vegadeo.
- 2000 Proyecto TRANSFER. Beca y Taller en Münster. Alemania.
- 1999 Escultura para la Junta General del Principado de Asturias.  
*Na Memoria.* Esculturas para el Parque de Europa. Xixón/Gijón.
- 1992 Premio en el Concurso para la Integración de Obras de Arte en el Edificio de Servicios Múltiples del Principado de Asturias. Proyectos 4 y 5. Alendor d'Agua. Uviéu/Oviedo.
- 1990 Beca de la Obra Social y Cultural de Caja Asturias.
- 1988 Beca y Taller de la Fundación BINZ 39. Projek Shilquai. Zurich. Suiza.  
Beca de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias.
- 1986 Beca de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias.
- 1983 Primer Premio del Certamen Nacional de Pintura de Luarca. Asturias/Asturias.





c e r r a r   d e   o j o s

M U S E O · D E  
· · · · ·  
B E L L A S · ·  
· · · · ·  
A R T E S · D E  
· · · · ·  
A S T U R I A S