Principado de Asturias
Consejería de Cultura

Benjamín Menéndez





Trinidad, 17
Teléfono (98) 535 79 39
Fax (98) 535 79 39
33201 Gijón

PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE CULTURA

BENJAMÍN MENÉNDEZ

Servicio Publicaciones
PRINCIPADO DE ASTURIAS

COMISION ASESORA DEL MUSEO

Presidenta:
Ilma. Sra. Dña. María Victoria Rodríguez Escudero

Vicepresidente:
D. Calixto Fernández Hernández

Directora Regional de Cultura:
Dña. Trinidad Rodríguez Díez

Directora Museo Barjola:
Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:
D. Pedro de Silva Cienfuegos-Jovellanos
D. José Antonio Galea Fernández
Dña. Gemma Llamazares González
D. Carlos Roces Felgueroso
D. Vicente Vázquez Canónico

Representante Caja de Asturias:
Dña. Regina María Rubio Martínez

Representante Ayto. de Gijón:
D. Vicente Díaz Faixat

Secretaria:
Dña. María Teresa Fernández Sánchez

Textos de:
Ramón Rodríguez
Román Ateza

Fotos:
Jorge Lorenzo

Agradecimientos:
Fernando González
(Cerrajería)
Escuela Municipal de Cerámica
Avilés
Salamarca S.A.L.
Refractárea, S.A.
TISIRSA, S.L.
Hélice
Gabinete de Diseño Integral

CAJA DE ASTURIAS

Edita: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias

Promueve: Museo Barjola
Consejería de Cultura

Maqueta: Elías & Santamarina

Imprime: Gráficas Baraza, S.L. Oviedo.
D. Legal: AS-2.059-96
I.S.B.N.: 84-7847-417-X

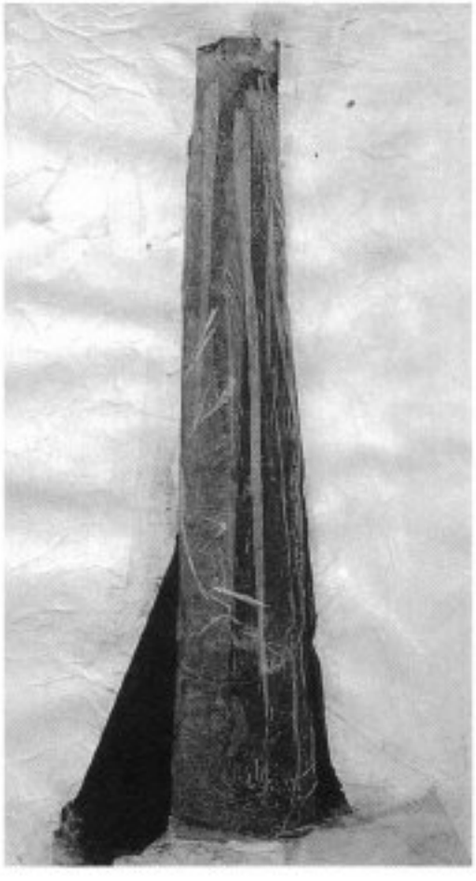
BENJAMÍN MENÉNDEZ

30 AGOSTO / 29 SEPTIEMBRE 1996



1
(Foto Matías Menéndez)

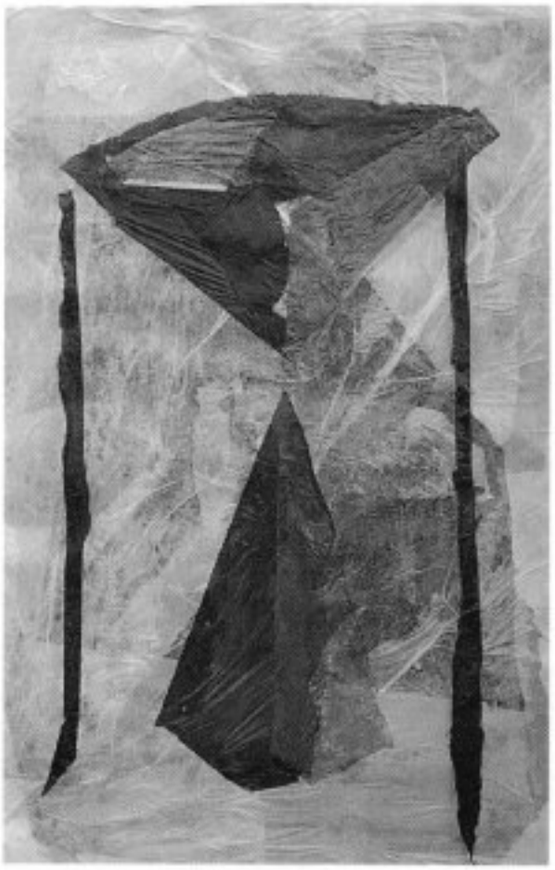




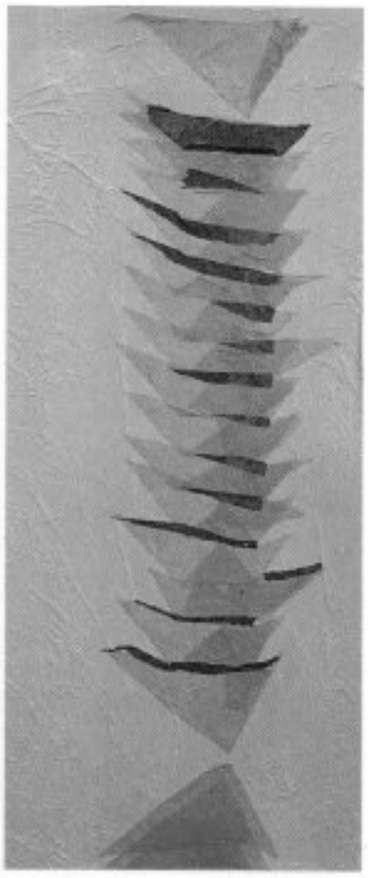
3

La inversión como obra de arte

Para introducir la cuestión, voy a tomarme la licencia de transcribir uno de mis propios textos; y voy a hacerlo por tres razones: la primera porque estaba dedicado al mismo artista para el que escribo estas líneas; la segunda porque transcurridos dos años desde entonces, no solamente ha mantenido su validez sino que los hechos protagonizados por el artista, pienso que aún la han incrementado; la tercera porque podría rehacerlo, aumentándolo y estilizándolo, pero me parece que sería viciarlo y, por lo tanto, improcedente. Y aún cabría un cuarto razonamiento: su brevedad y su concisión. El texto, escrito para la muestra De lo nuevo 94, itinerante de Caja de Asturias, decía así: ***Agotados los "80", concluida la revisión canónica del término escultura, ésta ha desembocado en un algo que no precisa –ni nadie debe exigirla– explicación. Los escultores, por otra parte, son cada vez más reflexivos aunque, en una primera visión,***



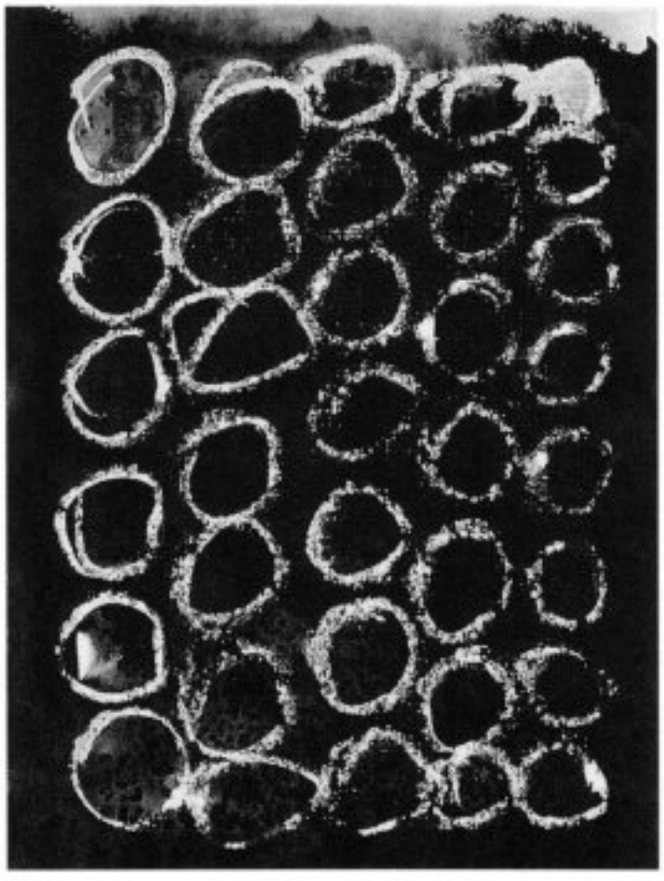
4



5

***sus obras nos introduzcan a pensar lo contrario. Estos nuevos modos están produciendo alteraciones evidentes,* tanto objetuales como conceptuales. Los escultores, además, son eclécticos en sus planeamientos, en sus materiales y en sus procedimientos; y lo son porque, a la vez, pueden ser pintores, interioristas, urbanistas o geómetras, incluso soldadores, leñadores o alfareros. Todo encaja con la obra de Benjamín Menéndez por evidente, meditada e inductiva. Y también por estar hecha por un pintor, interiorista, urbanista, geómetra, soldador, leñador y alfarero. Por estar hecha, como es obligatorio deducir, por un escultor de los "90".**

Hasta ahí tal texto que encaja a la perfección, como ya queda expresado, con la práctica que, en estos dos fructíferos años ha ido acumulando, pieza tras pieza, experiencia tras experiencia, exposición tras exposición, en un constante avanzar hacia un reconocimiento que se le había venido negando. Y todo ello construido sobre la base de la negación práctica de la antinomia creación/de-

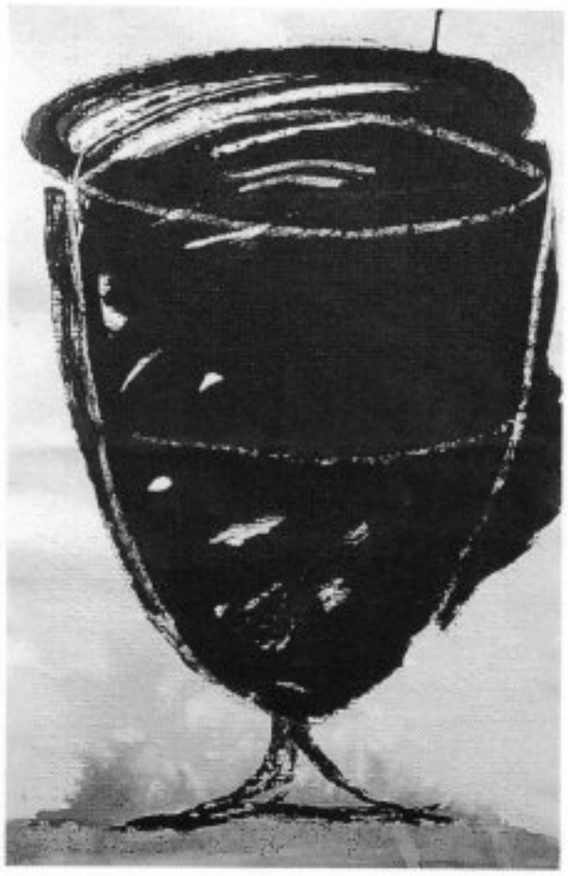


6

vastación, dos palabras que incluso figuraban en el título de su intervención *Ciclo de la Materia: creación y devastación*, en el *Centro de Cultura "Antiguo Instituto"* de Gijón, en el pasado mes de abril. Creación y devastación son las ideas que más está repitiendo este polifacético artista que en este año 1996 ha llegado a una edad que ya puede ser considerada como de madurez biológica; lo mismo puede decirse de su obra artística cada vez más asentada, cada vez más pensada y que en esta misma temporada ha logrado, después de mucho intentarlo, dar a conocer abundantemente. Lo demuestra con un itinerario expositivo que podemos hacer arrancar de la muestra *Asturias: escultores de cinco décadas*, pasando por su aportación al *I Certamen San Agustín de Cerámica*, en Avilés, en las que ya nos anticipaba los derroteros por los que iba a transitar su obra posterior; continuarlo con una individual en la Galería Altamira de Gijón; con la realización en equipo de la escultura *Trecho* ubicada en la rotonda de los Canapés de Avilés; con dos intervenciones en los espacios del Antiguo Instituto en Gijón y en el Museo Antón de Candás, y aún con otra exposición de pin-



7



8

turas en la galería Amaga de Avilés, para culminar con esta verdadera prueba de fuego –qué mejor tópico para un ceramista– que es la del Museo Barjola. Y digo que es la culminación porque para alguien como Benjamín, responsable y riguroso, ocupar el mismo espacio expositivo por el que han pasado artistas que él admira no deja de ser un estímulo y el refrendo de que se empieza a contar con él para exposiciones de relevancia.

Creación y devastación, reitero los dos términos que tanto parecen complacerle, no son palabras –ni mucho menos ideas– antitéticas y eso parece intentar hacernos comprender el artista por medio de sus realizaciones. Como tampoco lo son, aunque parezca lo contrario, los distintos elementos que intervienen en el procedimiento cerámico –el preferido sobre cualquier otro en sus momentos creativos más recientes, inclinación que ya viene de antiguo– especialmente el agua y el fuego. Así, tal parece que la primigenia intención de Benjamín Menéndez sea, antes que una contraposición, una **inversión** con la que agrandar, por me-

INTERVENCIÓN EN GIJÓN

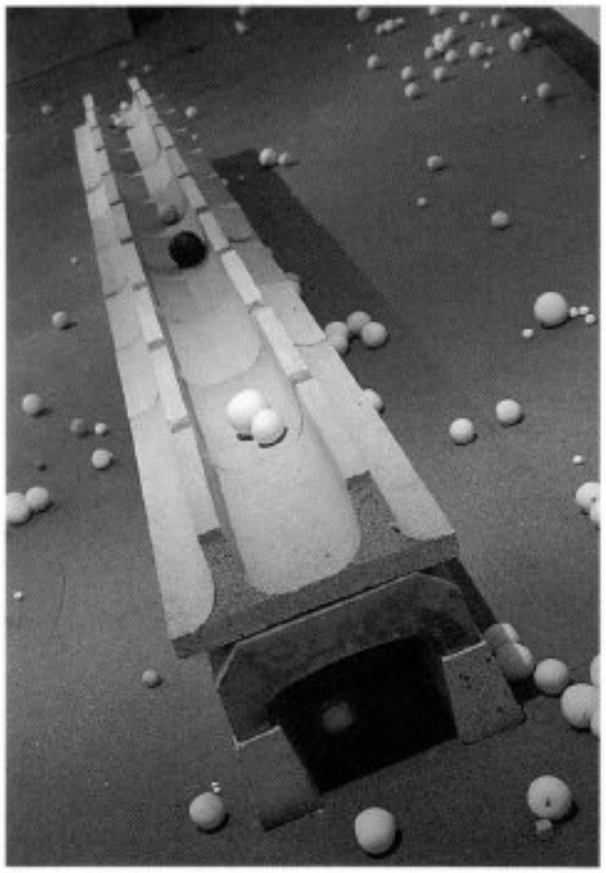
"Ciclo de la Materia: Creación, Devastación", 1996. Peso 4.000 Kg.



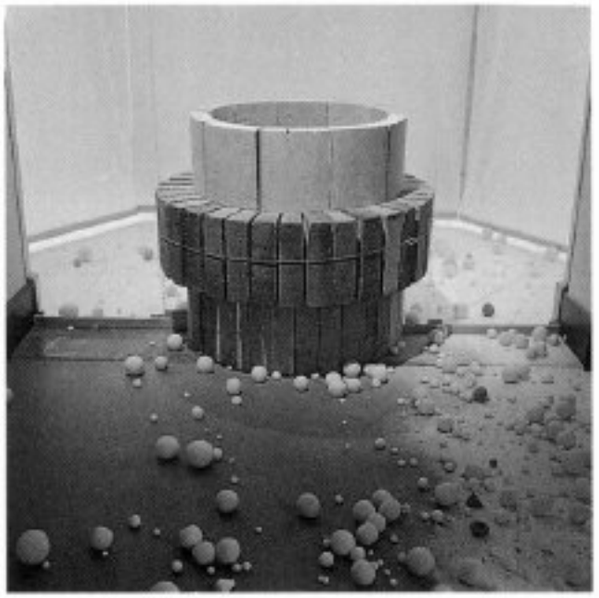
9

dio de la utilización de esos valores contrarios anteriormente citados, la capacidad perceptiva del espectador. Espectador que, como ocurrió en *Barreras del Norte* su más reciente intervención en el Museo Antón de Candás, ni siquiera va a poder penetrar en el espacio expositivo y tendrá que conformarse con una contemplación distante, obstaculizada precisamente por dicha barrera que así se convierte en el elemento principal, en el soporte conceptual de la totalidad de la propuesta.

La **inversión** resulta mucho más evidente en la selección de materiales –casi siempre cerámicos, aunque también podrían serlo de cualquier otra naturaleza– utilizados por Benjamín Menéndez para lo que podría aceptarse como obra escultórica. Habitualmente no son otra cosa que piezas industriales creadas para una determinada función; función que es invertida en un acto plenamente consciente conducido por la creatividad; de esta manera lo que en origen era para estar hacia abajo puede situarse hacia arriba, lo que se creó para ser pieza ais-



10



11

lada de cualquier mecanismo se agrupa y acumula, mientras que lo que se ideó para producir oquedades alcanza, mediante una disposición muy estudiada, categoría de relieve. Pero no nos equivoquemos quedándonos en la superficie, pues no se trata, ni es la intención única y exclusiva, la de crear objetos, sino la de transformarlos en conceptos por medio de una nueva y definitiva inversión. No actúa entonces Benjamín Menéndez en desacuerdo con la historia del arte más reciente, la escrita por los artistas conceptuales, ni tampoco olvida las lecciones de los primeros vanguardistas. Se da, por añadidura, la casualidad de que Marcel Duchamp también **invirtió** un objeto cerámico industrial, de uso tan cotidiano como un urinario, para proponerlo como obra de arte. La tesis de Duchamp es tan sencilla y tan directa que todos estamos en situación de entenderla: "cualquier objeto desprovisto de su función se convierte en arte"; no obstante, la deducción no es tan elemental puesto que Duchamp, que ha dictado la lección, lo mismo que Benjamín, que ha tomado sus apuntes, han de nutrirse de su experiencia, de toda una vida dedicada a aprender y comprender lo que

12

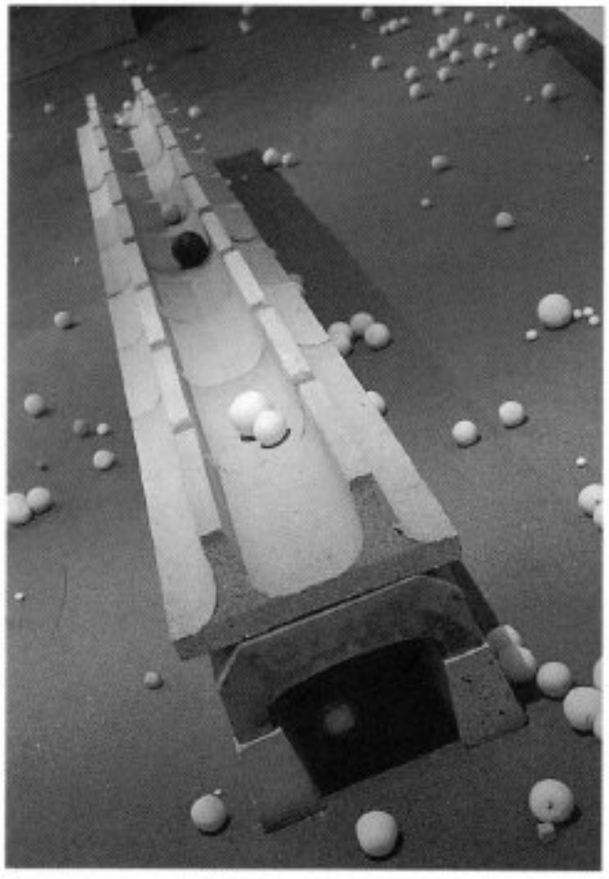


13



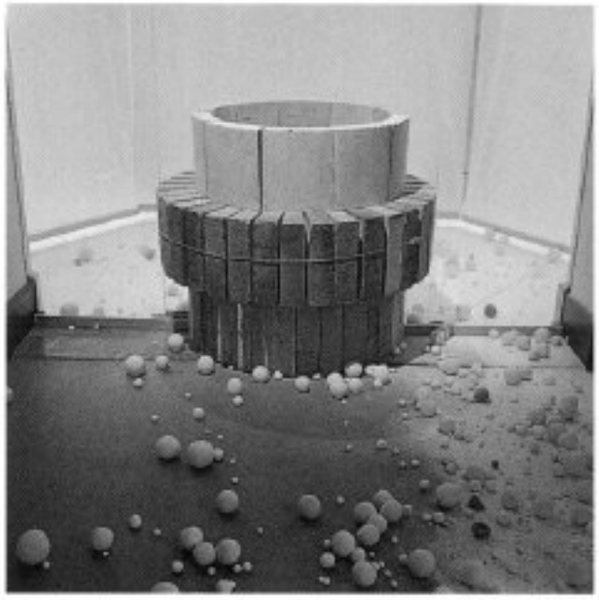
es el arte, lo que quieren que sea el arte. Las piezas cerámicas industriales, sean sofisticados refractarios, sencillos ladrillos o tejas, hasta sanitarios, adquieren un nuevo significado tanto por la descontextualización, como por la ordenación a que son sometidos. Subyace, como apéndice, en toda la obra de Benjamín –en la escultórica y en la pictórica– una clara alusión a algo que contempla todas las mañanas apenas abiertas las ventajas de su casa: el ocaso, mejor la ruina, de la industria siderúrgica que vislumbra unos metros más allá y de la que pretende, como ángel salvador, recuperar para el futuro siquiera sean unos minúsculos restos sublimados a la categoría artística. Aunque en ocasiones, tal como ocurría en la intervención del Antiguo Instituto, parte de los objetos salvados eran destruidos, reducidos a polvo, por los propios espectadores en una confirmación de eterno carácter cíclico de vida y muerte, de comienzo y terminación, de creación y devastación.

Pienso que ha quedado claro que lo que pretende, aún siéndolo, no es ser un



10

11



lada de cualquier mecanismo se agrupa y acumula, mientras que lo que se ideó para producir oquedades alcanza, mediante una disposición muy estudiada, categoría de relieve. Pero no nos equivoquemos quedándonos en la superficie, pues no se trata, ni es la intención única y exclusiva, la de crear objetos, sino la de transformarlos en conceptos por medio de una nueva y definitiva inversión. No actúa entonces Benjamín Menéndez en desacuerdo con la historia del arte más reciente, la escrita por los artistas conceptuales, ni tampoco olvida las lecciones de los primeros vanguardistas. Se da, por añadidura, la casualidad de que Marcel Duchamp también **invirtió** un objeto cerámico industrial, de uso tan cotidiano como un urinario, para proponerlo como obra de arte. La tesis de Duchamp es tan sencilla y tan directa que todos estamos en situación de entenderla: "cualquier objeto desprovisto de su función se convierte en arte"; no obstante, la deducción no es tan elemental puesto que Duchamp, que ha dictado la lección, lo mismo que Benjamín, que ha tomado sus apuntes, han de nutrirse de su experiencia, de toda una vida dedicada a aprender y comprender lo que

12

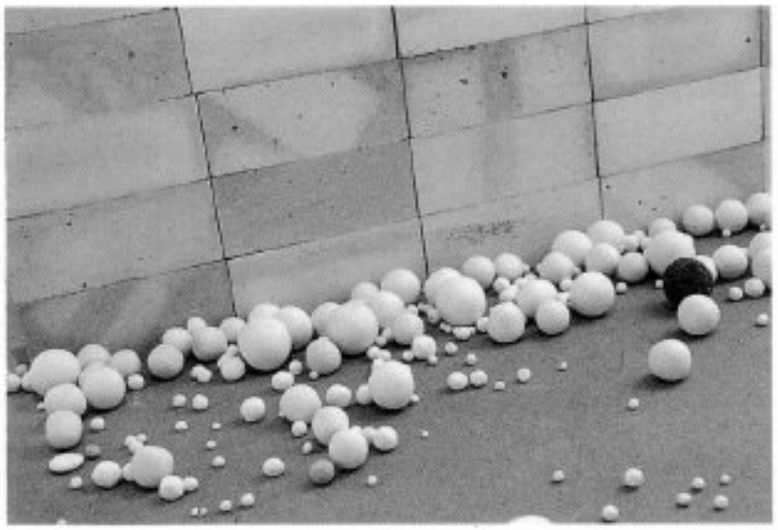


13



es el arte, lo que quieren que sea el arte. Las piezas cerámicas industriales, sean sofisticados refractarios, sencillos ladrillos o tejas, hasta sanitarios, adquieren un nuevo significado tanto por la descontextualización, como por la ordenación a que son sometidos. Subyace, como apéndice, en toda la obra de Benjamín –en la escultórica y en la pictórica– una clara alusión a algo que contempla todas las mañanas apenas abiertas las ventajas de su casa: el ocaso, mejor la ruina, de la industria siderúrgica que vislumbra unos metros más allá y de la que pretende, como ángel salvador, recuperar para el futuro siquiera sean unos minúsculos restos sublimados a la categoría artística. Aunque en ocasiones, tal como ocurría en la intervención del Antiguo Instituto, parte de los objetos salvados eran destruidos, reducidos a polvo, por los propios espectadores en una confirmación de eterno carácter cíclico de vida y muerte, de comienzo y terminación, de creación y devastación.

Pienso que ha quedado claro que lo que pretende, aún siéndolo, no es ser un

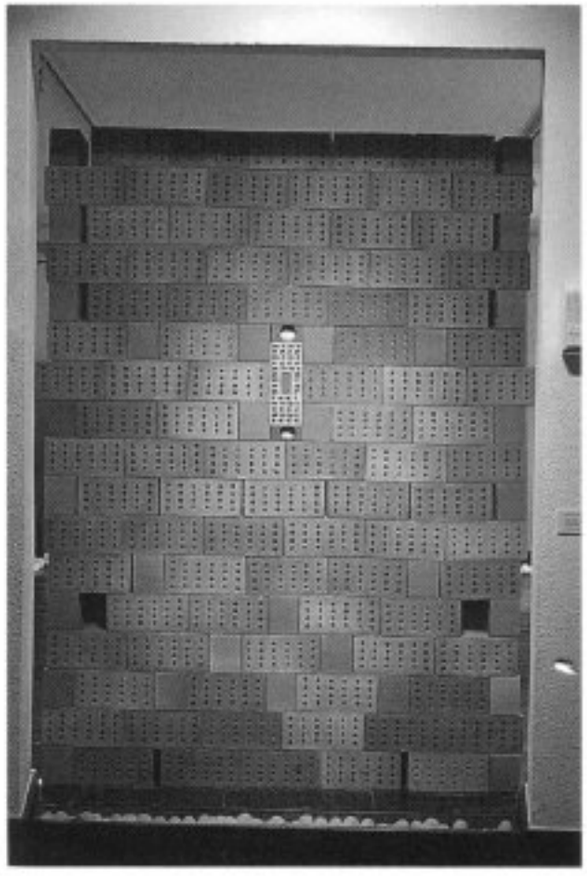


14

artesano, un pintor, un escultor o un artista conceptual y, sin embargo, inevitablemente, va a ser todas y cada una de esas cosas. En ocasiones, la pieza industrial, en sí misma, no le vale y debe completarla –o transformarla– mediante la inclusión en el conjunto de otras manufacturadas a la manera artesanal, en el torno, en la mesa o en la extrusionadora. En otros momentos la selección de las piezas industriales deberá hacerla en función de las distintas coloraciones que hayan podido adquirir en su paso por los hornos y ahí entrará en juego el pintor. Escultor lo será en el momento en que deba relacionar una pieza con el espacio que la circunda, mientras que el artista conceptual surgirá cuando, después de horas y horas en las naves o en los almacenes industriales, sienta la necesidad de fotografiar situaciones, que pueden ser intencionadas por la manipulación y el ordenamiento personal del artista, pero que muchas veces son casuales y circunstanciales, viniendo dadas por el normal almacenamiento o por el arbitrario arrumbamiento y que son aprovechadas, tal como se encuentran, para dejar constancia gráfica de lo visto y darles, a la vez que una nueva vivencia,

INTERVENCIÓN EN CANDÁS

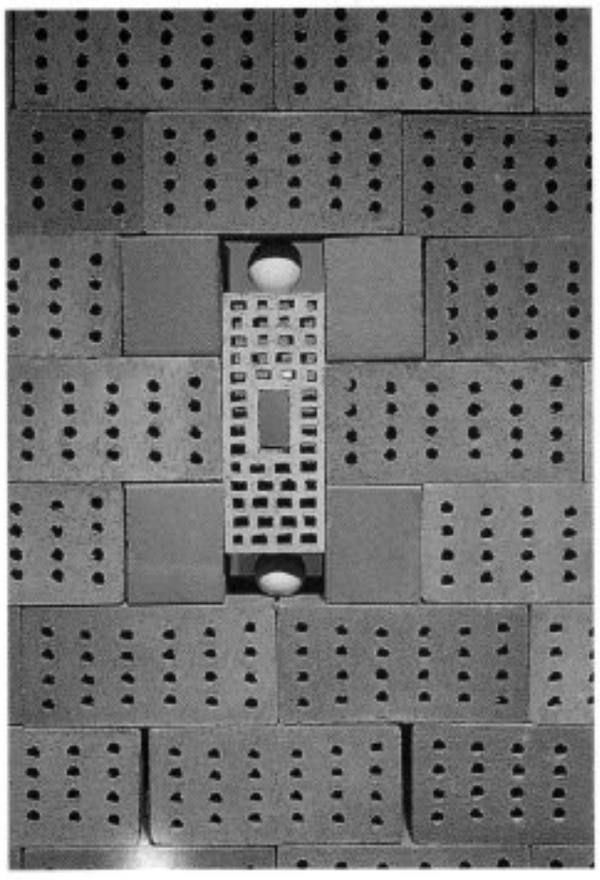
"Barreras del Norte", 1996
Peso: 2.200 Kg.



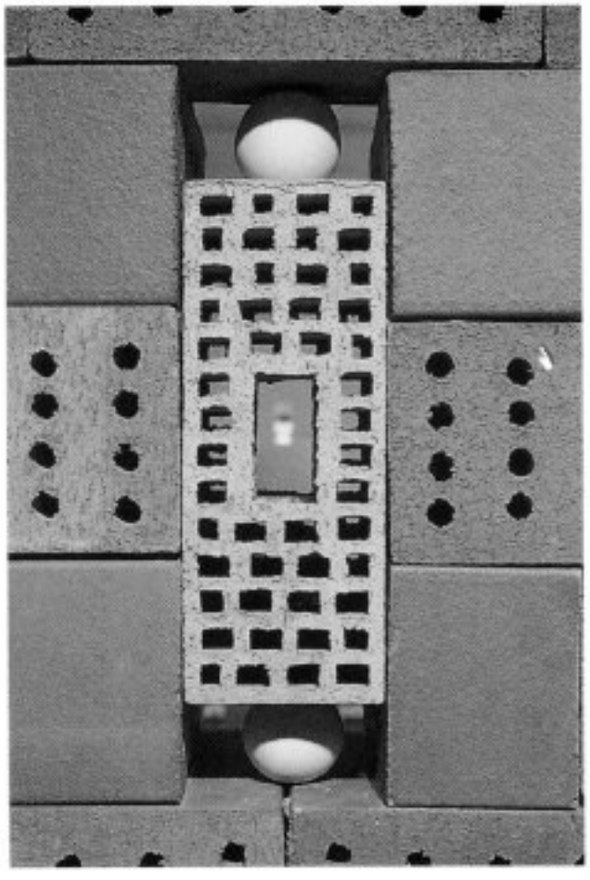
15

una valoración artística que sus diseñadores ni siquiera habían imaginado. En esos momentos incluso puede dejar de ser artista y, a la manera de los viejos dadaístas, más concretamente de Picabia, decir aquello de "... siempre estáis buscando emociones ya sentidas, del mismo modo que os gusta rescatar de la tintorería un viejo par de pantalones que parecen nuevos cuando se les mira sin mucha atención. Los artistas son tintoreros; no os dejéis engañar por ellos. Las obras de arte verdaderamente modernas están hechas por hombres y por máquinas..."; apunto lo que antecede no para anular la labor del artista, ni negar sus derechos a actuar sobre las cosas para transformarlas en obras de arte, simplemente se trata de introducir una nueva, clara y definitiva **inversión**, en este caso teórica para recalcar el ciclo negación/afirmación tan presente en toda la obra última de Benjamín Menéndez.

La idea de ciclo aparecía nítidamente en la obra *Sucesión* con la que participó en el *I Certamen San Agustín de Cerámica*; consistía en ocho elementos esféri-

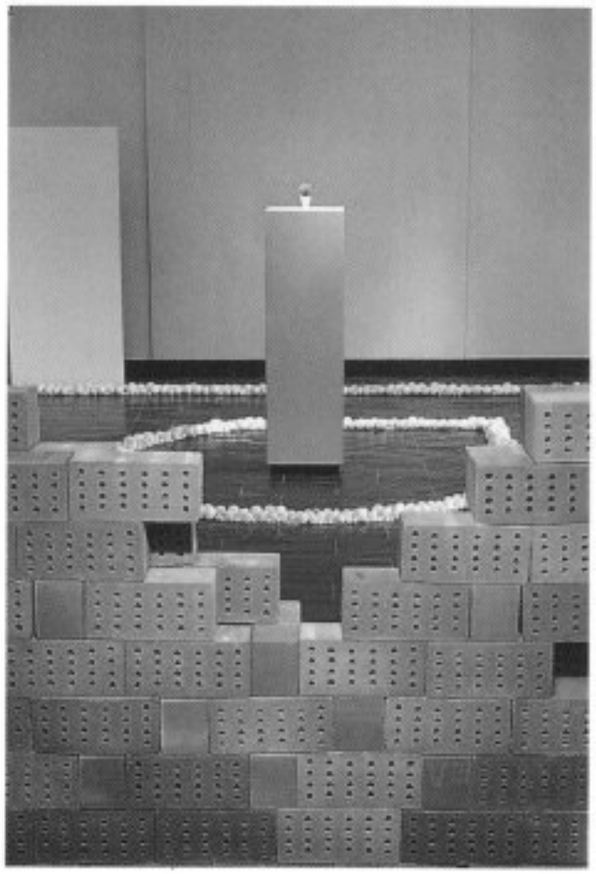


16



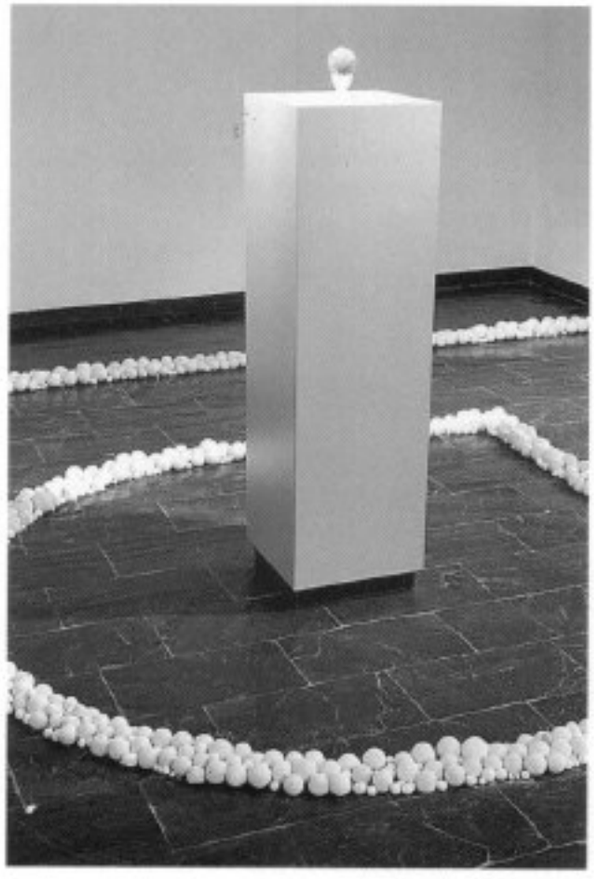
17

cos que se iban progresivamente cerrando –¿o abriendo?– mediante secciones; para más redundancia, cada uno de los elementos contenía una minúscula esfera que parecía anunciar el inicio de un nuevo tiempo cíclico. Por añadidura, la disposición de los elementos aislados era circular y, por lo tanto, evocadora de la eternidad, de lo que nunca se cierra, de la movilidad cósmica que ya promulgaba Kandinsky en sus escritos de los años veinte. Las intervenciones de Gijón y Candás, en las que también estaban, y muy presentes, las esferas de diversos tamaños, los círculos y la perimetración parecían ser la ampliación del concepto. La argumentación era enfatizada, en ambos casos, por la aparición de murallas –la barrera– que en una nueva proposición antinómica, antes que separar van a acotar y señalar un ámbito en el que un imaginario *centro* –en el caso de Gijón el final de la sala y en el de Candás el inaccesible espacio posterior al muro– aparece como lugar preservado, organizado y –de nuevo el concepto esencial surgido de la inversión de significados– cosmificado.

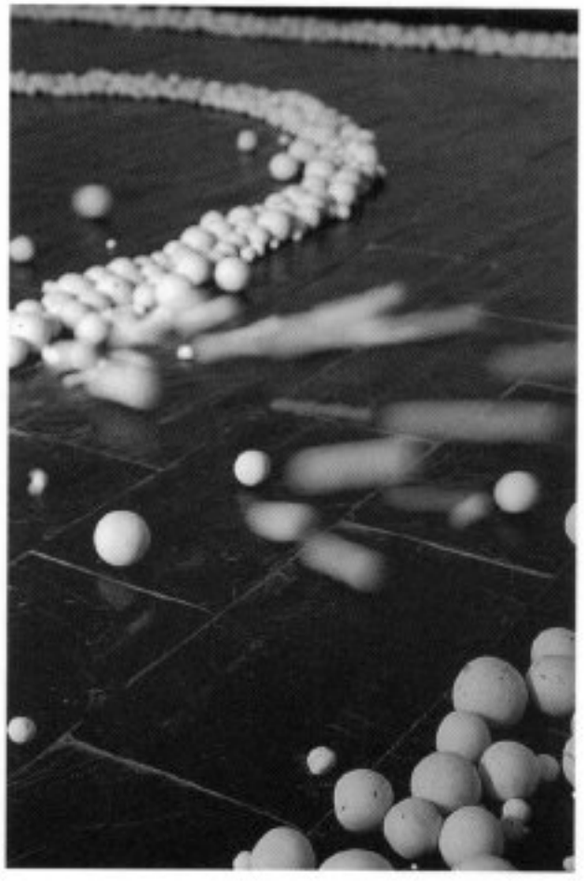


18

Tal ocurre con las piezas de esta exposición: simples esferas, esferas que se abren parcialmente en gajos, semiesferas que reciben otra completa, sucesión de semiesferas concéntricas que se van cerrando –¿o abriendo?–, semiesferas en positivo que acogen otras esferas menores, semiesferas en negativo que dejan entrever bolas que salen de su interior, torres de cilindros que son soportadas y articuladas por esferas, líneas cilíndricas... y, siempre, la esfera como centro, como atributo de lo universal; como universales son los procedimientos del artista –recuérdese: escultor, pintor, interiorista, urbanista, geómetra, soldador, leñador, alfarero– y como síntesis de la **inversión** propuesta por Benjamín Menéndez como escultor –¿cabe denominarlo, todavía, escultor?– de los noventa. Lo que sí conviene es no perder la vista, aunque a alguien le parezcan casuales y hasta aleatorios, los nuevos modos, tanto en los resultados objetuales como en los planteamientos conceptuales, que están aportando los nuevos artistas de este momento finisecular.



19



20

Y para concluir, nada mejor que valerse de las propias palabras del artista, contenidas en la memoria de un proyecto, aunque sean en una versión reinterpretada: *descontextualizar elementos industriales para potenciarlos en una nueva percepción y en una distinta ordenación; recuperarlos, a su vez, para su almacenamiento en la memoria colectiva; rescatar los aspectos artísticos implícitos en esos tratamientos industriales para recrearlos en una obra compiladora de una experiencia total que auna la práctica artesanal y su proyección en formas artísticas actuales.* Así de sencilla resultará, para quien quiera ver, la comprensión de la obra de Benjamín Menéndez.

Ramón Rodríguez

Benjamín Menéndez:
El orden natural de las cosas

(Apoteosis)

"Por el paisaje gris de mi memoria, cruzan arrieros sin retorno, pastores y alfareros olvidados, bardos ahogados en el miedo lacustre de sus propias leyendas".

Julio Llamazares
Memoria de la Nieve

La tradición (escultórica) *consiste en la experiencia de lo espacial en el cuerpo humano»*, decía Joseph Beuys en 1986 días antes de su muerte al hablar de su «maestro» Wilhelm Lehmbruck, de quien recibió el anhelo de la escultura al ver en la adolescencia la imagen de una de sus obras en un catálogo que pudo salvar de las piras de libros de la Alemania de 1938. La cita, precisamente de quien puede considerarse el último gran artista de las Vanguardias, expresa uno de los legados fundamentales de la Vanguardia escultórica: la puesta en evidencia de que, llevada a su mínima expresión, la escultura se define en la relación entre la dimensión humana y el espacio que establece el material manipulado de modo tridimensional por el creador. Y en esa relación física que experimentamos con el objeto escultórico, con su configuración espacial, está el **misterio**, como diría John Berger, de la fruición o del efecto artístico que genera la escultura. Hoy, cuando el proyecto de la Vanguardia artística como plan totalizador para cambiar el mundo ha llegado a su fin, esa herencia es recogida y aprendida como una tradición más entre todas las que se agolpan ante el artista. La concepción optimista e ingenua del tiempo como «tiempo del progreso» que evidenciaba la Modernidad -según la cual lo nuevo es siempre mejor que lo viejo y lo supera-, y que impregnaba la acción de las Vanguardias artísticas (y que hoy pervive en la moda y el mercado de consumo), está siendo reemplazada en el arte por una concepción cíclica, similar a la de las culturas tradicionales, que lleva al creador a acoger en su seno tradiciones dispares, ya artísticas o simplemente plásticas, con objeto de preservarlas precisamente en el momento que corren el riesgo o están condenadas a desaparecer. En el caso de Benjamín Menéndez, a la tradición «canónica» de la escultura, en la que debe incluirse ya sin duda alguna la aportación de la Vanguardia (Joseph Beuys, el movimiento *Fluxus* o Marcel Duchamp, como veremos), hay que añadir la fértil aceptación del legado artesano e incluso del industrial, lo que incide, según explicaremos más adelante, en una nueva concepción del artista, ya planteada por Beuys, que quiebra con las viejas mistificaciones ancladas en el Romanticismo e imperantes durante todo el tiempo de la Modernidad.

La propuesta que Benjamín Menéndez presenta en las salas de exposiciones del museo «Juan Barjola» es la culminación de un largo proceso de búsqueda e indagación. O, si se prefiere, sería más preciso decir que es la **foto fija** de un momento de apoteosis de este proceso. Esa búsqueda o indagación la hace Benjamín Menéndez persiguiendo un lenguaje escultórico propio en una triple dimensión: en cuanto a materiales y técnicas, en el dominio del espacio, y en la elaboración de un discurso coherente (conceptual). Entiéndase, no obstante, que esta división -útil para comprender el alcance de la obra y

para mostrar la pluralidad de valores artísticos y escultóricos- es más artificial que real, pues los tres elementos forman una unidad indivisible, donde unos están irrenunciablemente al servicio de los otros, y el resultado final es consecuencia de la articulación de todos ellos. Rige, por tanto, un principio de **organicidad** en el que los medios empleados se estructuran al servicio de unos fines para los que son adecuados.

¿Y con qué se encuentra el visitante que se acerca a las salas del «Barjola»? Se encuentra con una multiplicidad de motivos escultóricos, que sobre la base de un doble planteamiento, se distribuyen y dominan el espacio de exposición.

Por un lado, piezas diversas de cerámica que toman la esfera como forma básica (esferas de distintos tamaños, bolas y formas derivadas, como cuencos, semiesferas, en diferentes disposiciones o relacionadas con objetos), y que en algunos casos son colocadas sobre peanas bajo la aceptación de los postulados museísticos de exhibición, al responder estructuralmente a las características del bulto redondo. Así, al entrar en la primera sala, hay, sobre pedestales, una esfera de cincuenta centímetros de diámetro, otra esfera que se resquebraja, una pieza formada por una semiesfera que flota sobre agua en el interior de otra semiesfera, semiesferas insertas en progresión de tamaños unas dentro de otras, una semiesfera con la parte cóncava hacia arriba repleta de bolas, otra a la inversa de la que parecen manar las bolas que se sitúan debajo... Y en la segunda sala, en el suelo, se coloca una estructura circular que se sustenta sobre bolas y de la que éstas parecen surgir también, hasta llegar a rodearla. Aparece además un grupo de piezas que muestra una sucesión que se inicia con una gran esfera en descomposición paulatina, manteniendo su tamaño y forma pero desapareciéndole en cada nueva fase parte de su materia superior, de modo que genera en su prolongada degradación cuencos, vasijas, pequeños recipientes, platitos, hasta llegar como fase final a una pequeña bola. Una pieza más, en la segunda sala, responde a esta primera concepción. Se trata de un conjunto de cuencos en forma de mortero y con unas manivelas, en algunos casos rellenos de agua o bolas, que son susceptibles de girar y moverse, y que recuerdan recipientes de fundición. En este primer planteamiento prima lo esférico. Hay elaboración manual de esferas y vasijas, que se conjugan con materiales industriales. Los colores son múltiples: beige claro, lila gres, y el blanco y negro de las bolas. En ello hay una reivindicación del color, no extraña a la historia de policromía de la escultura de occidente (Grecia y la escultura renacentista y barroca española).

Por otro lado, hay dos piezas que responden más bien a una concepción de instalación, pensadas y adaptadas *ad hoc* para el espacio del «Museo Barjola», aunque con el referente preciso de la presencia de las piezas esféricas. Ambas están ubicadas en la zona de la capilla. La primera busca contrarrestar el espacio inmenso que establece la bóveda, y consiste en un gran cubo formado por pequeños módulos industriales negros, en forma de casco, alineados y apilados sobre planchas que crean alturas, de tal modo que constituyen un robusto volumen cúbico, que se contrapone no sólo al espacio elevado de la bóveda, sino también al conjunto de pequeñas piezas dominadas por lo esférico. La otra «pieza», si así puede llamarse, persigue extender hacia arriba el espacio de «exposición», y se trata de un mural ubicado en la zona del retablo mayor de la capilla. Está formado por una sucesión de cuencos de distintos tamaños en forma de palangana -con un color deliberadamente buscado en

coordinación con la piedra del edificio, y su parte cóncava en negro- y piezas cilíndricas planas, que en conjunto componen una suerte de **estela** que surca el muro con su energía, en una disposición que sugiere constante movimiento. Es un homenaje a la fuerza de la vida, y se relaciona y articula por su sinuosidad y dinamismo con el juego de esferas y bolas de las piezas de la primera concepción.

El conjunto responde a una peculiar fusión y reutilización de hallazgos de dos momentos sucesivos y precisos en el proceso creativo de Benjamín Menéndez. Un primer momento dominado por piezas cerámicas relativamente pequeñas de elaboración artesanal, conjugadas en ciertos casos con piezas industriales, o formadas directamente por la combinación de diversas piezas de carácter industrial. Y un segundo momento, del que esta muestra es casi colofón y **apoteosis** -si se me permite, síntesis dialéctica-, formado por las dos **intervenciones** recientemente realizadas en la sala 1 del Centro de Cultura «Antiguo Instituto» de Gijón (*Ciclo de la materia: creación, devastación*, 28 de marzo al 27 de abril de 1996), y en el «Museo Antón» de Candás (*Barreras del Norte*, 1 al 30 de junio de 1996), donde experimenta el dominio de un espacio (la sala de exposiciones) y de todos sus elementos arquitectónicos, mediante la utilización de materiales cerámicos. Algunos de los materiales utilizados en las propuestas anteriores han sido objeto de una mutación: las bolas, que han dejado de expandirse por el espacio completo de la sala, para volver todas a la peana, a la contención, a recuperar la convención del museo. Otros, como los muros, claves de la intervención de Candás, han desaparecido, aceptándose ahora como bastantes las propias paredes de las salas del «Museo Barjola».

Desde el punto de vista conceptual la propuesta sigue siendo, como en las intervenciones anteriores, una alegoría sobre el mundo; esta vez, sobre la vida, su formación, el dinamismo de la materia, sobre la **energía incesante**. La bola o esfera aparece aquí -de modo semejante a la intervención del «Antiguo Instituto»- como forma básica, como elemento material primario que configura la alegoría. Si hablo de alegoría lo hago de forma deliberada y a la manera de lo que planteó Walter Benjamin[1]. Y es porque la obra de Benjamín Menéndez no responde a una concepción platónica del mundo, como la de Brancusi, por ejemplo, u otros creadores de nuestro siglo. Las bolas no son símbolos de perfección, ni aproximaciones a lo «divino», como las obras ovales del maestro rumano, sino elementos materiales. Operan como *mónadas*, en «posición opuesta a un sistema filosófico que desee afianzar el mundo en conceptos universales; la posición contraria a la generalización abstracta como tal», que dijera Siegfried Krakauer del modo de proceder de Walter Benjamin. Dicho a la manera del necesariamente recurrido Joseph Beuys, que a mi juicio tanto interesa en la contextualización de la obra de Benjamín Menéndez: «Yo no trabajo con símbolos sino con materiales».

Los materiales evocan siempre una experiencia, tienen la huella del trabajo físico, de su función en una comunidad humana y de los procesos de manufactura. Su utilización artística, su inmersión en el espacio de lo artístico lleva a él la experiencia de las

[1] *Poesía y Capitalismo*, Taurus, Madrid, Cuarta reimpresión, 1993. Véase también Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada*, Madrid, Visor, 1995.

gentes de esa comunidad humana[2]. La referencia a materiales industriales y sus evocaciones, o la utilización como modelos, si no su uso directo, responde a una conducta que tiene precedentes en la propia historia de la escultura, donde se aprecia en Lehmbruck, por ejemplo, la influencia de las obras ligadas al entorno industrial. La anécdota de Brancusi, al que las aduanas norteamericanas impusieron arancel a una de sus esculturas al tomarla por una herramienta industrial, es suficientemente elocuente.

Pero la recuperación directa de los materiales industriales, e incluso la incorporación de una tradición artesana, tienen como efecto, inserto en la línea que pasa por Marcel Duchamp y Joseph Beuys, la mutación del concepto del artista. «Cada hombre posee facultades creativas que deben reconocerse y ser perfeccionadas»; «creatividad es una facultad de la gente», son frases de Joseph Beuys que ilustran bien el cambio que se persigue. La obra de arte es, entre otras cosas, producto de un cambio de la mirada sobre las cosas. En su virtud, todos poseen la capacidad de mirar «de otro modo», todos pueden tener una mirada artística del mundo, todos tienen la capacidad de mirar el mundo artísticamente. Pero ¡ojo¡, esto no tiene nada que ver con la banalización generalizada. Ese «mirar de otro modo», específico de lo artístico, puede identificarse. Y nunca cabe que se invierta la ecuación: «lo que todos deciden es lo artístico». Se trata, en palabras de John Berger, del «...arte como modelo potencial de libertad, que es lo que los artistas y la gente han visto siempre en el arte cuando éste habla de sus necesidades»[3]. El arte como goce susceptible de ser producido por cualquier hombre. El objetivo del «nuevo artista» es despertar en el otro el sentido artístico, su conciencia de que lo posee. Eso era, al menos en el plano teórico lo que perseguía el grupo *Fluxus*, «configurar de forma fluida (fluxus = lo que fluye) los límites entre las artes, entre el arte y la vida, cambiar el concepto tradicional del arte, poner en armonía el arte y la vida»[4]. Duchamp atacó la relación museística. Beuys perseguía un cambio antropológico. Ambos mantenían a su manera la tradición romántica: el arte era capaz de cambiar la vida. El artista que es Benjamín Menéndez no piensa que el arte vaya a transformar el mundo, pero sí que es el «modelo potencial de libertad» al que alude Berger y que preserva el pasado y la experiencia. Por eso, sostener que las gentes poseen su propio sentido artístico, su «otra mirada», equivalente a la de propio creador, y mostrárselo artísticamente, tiene hoy un efecto convulsionador, al operar al modo exactamente contrario al *marketing* y la publicidad. No se trata de atacar al museo, ni de subvertir el arte, sino de plantearse, sin duda de modo intuitivo, no como discurso teórico, cómo seguir manteniendo el centro de la actividad artística fuera del mercado. Qué estrategia seguir elaborando para crear arte cuando todo el arte es incorporado a la ley de la oferta y la demanda, y toda *obra de arte* reducida a simple mercancía, a las reglas de la apropiación y por tanto expatriada de las reglas de la experiencia. Benjamín Menéndez se integra dentro de esa tradición que, oculta o inconsciente en la mayor parte de los momentos de la historia del arte de la Modernidad, pasa por Marcel Duchamp y por Joseph Beuys en su evolución más consciente, y que consiste en el planteamiento del ar-

[2]Es preciso volver a recurrir a Walter Benjamin, «Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs», en *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Madrid, segunda reimpresión, 1987. Véase también, para quien no tenga contacto con este autor, David Frisby, *Fragmentos de la Modernidad*, Visor, Madrid, 1992.

[3]*The Sense of Sight*, Nueva York, Pantheon Books, 1986 (hay edición española, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Editorial, 1990).

[4]*Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990.

tista de cómo hacer que el arte se sustraiga al juego de la mercancía y a la ley de la moda, que es un mecanismo certero de aniquilación de la memoria.

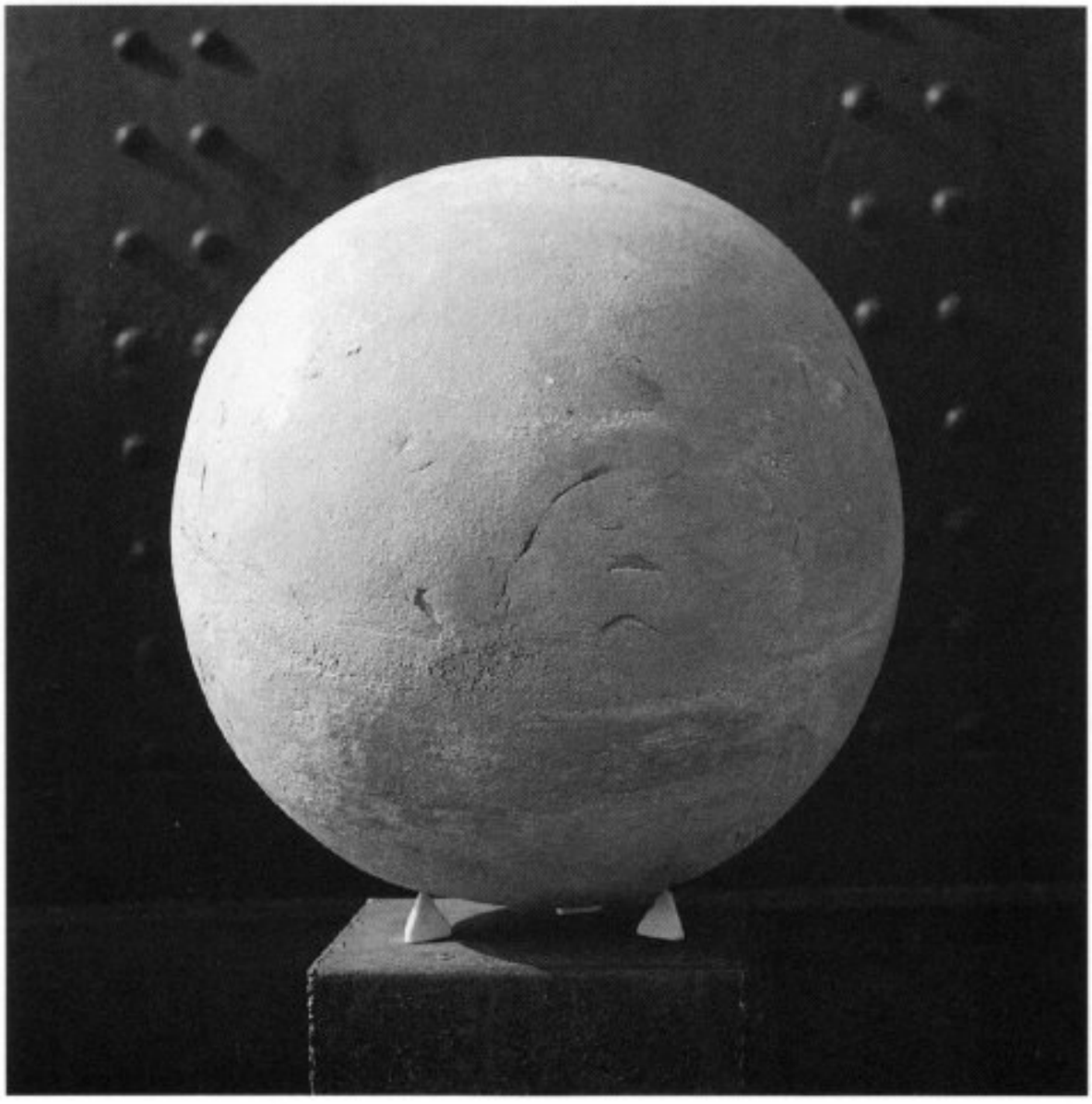
En otro sentido, ese nuevo concepto de artista que encarna Benjamín Menéndez pasa por una recuperación del «oficio» y de la actividad del artesano (alfarero, fundamentalmente, en su caso). Frente a la construcción del Romanticismo que crea el artista-genio, dotado de facultades «naturales» -idea que oculta, o enmascara, la formación, el esfuerzo, el aspecto «sucio» del trabajo-, frente a ella, la recuperación de la perfección artesanal técnica, de la destreza artesanal, como algo desnudo, mostrado, reivindicado. Ello tiene conexión con el artista del Renacimiento, e incluso del Barroco, integrado en el gremio y con un aprendizaje esforzado del oficio, pero mediante un procedimiento opuesto. Mientras ese artista buscaba la perfección del acabado por medio de la técnica artesanal, de modo que el resultado ocultase el esfuerzo de la destreza, este nuevo modelo muestra las marcas del trabajo y no teme utilizar y enseñar materiales tradicionalmente «impuros» como la cerámica. Opera, en este sentido, también a la inversa que el mercado de productos (o mercancías), que busca en todo caso hacer que desaparezca todo rastro del proceso productivo. Las acciones de Beuys, y su posterior constatación plástica, perseguían evidenciar (desnudar) el proceso creativo, el trabajo que subyace en la obra de arte. Aunque luego, su infortunio estuviera en la comercialización como espectáculo, y del propio Beuys, a su pesar, como un *Showman* de élite. Pero no es eso, como puede verse en esta obra, lo que emparenta a Benjamín Menéndez con la herencia de Beuys, sino lo más inaprensible y fructífero de la posición artística del alemán.

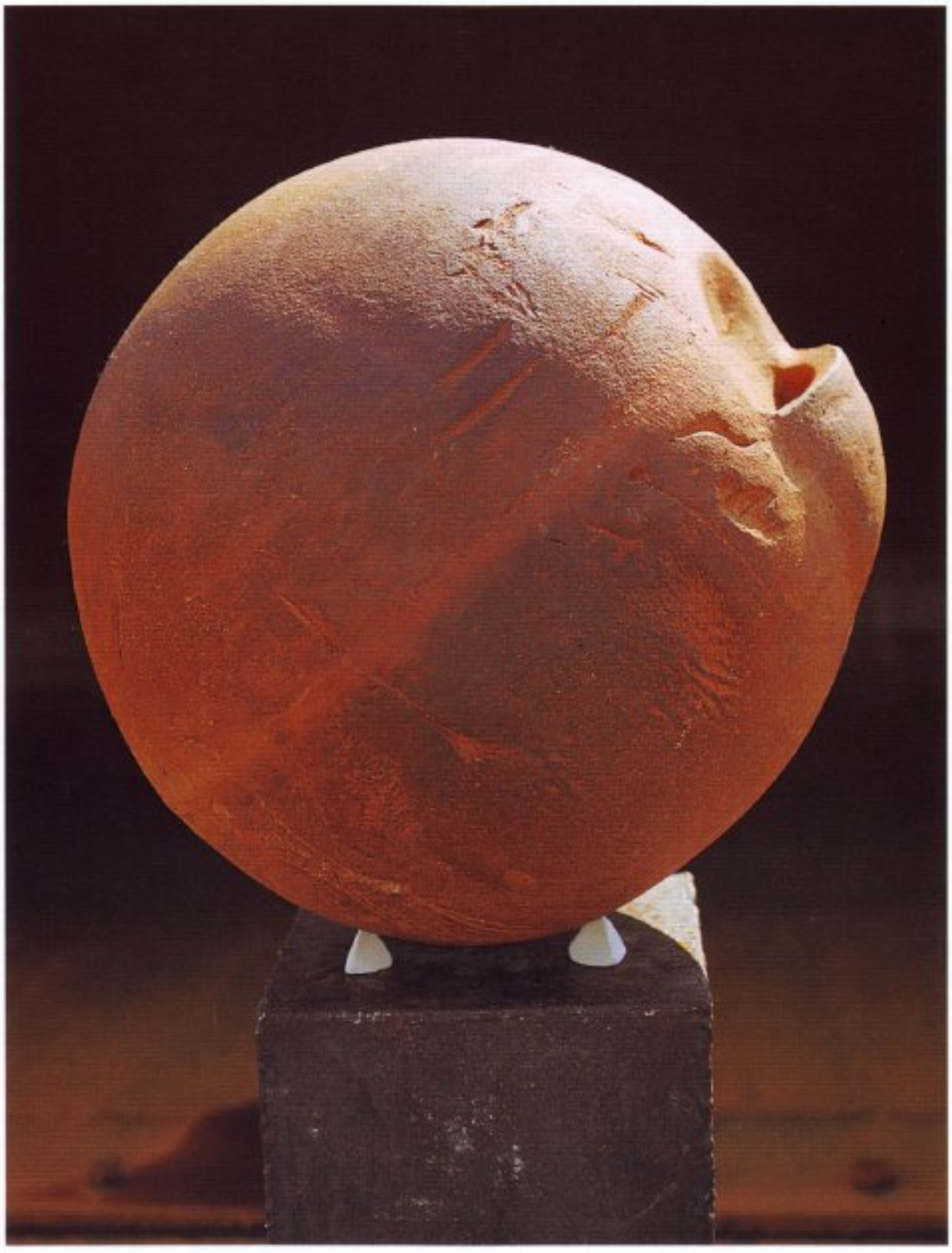
Mostrar el proceso industrial y el proceso artesanal, como hace Benjamín Menéndez, es mostrar el dolor, el esfuerzo físico, el trabajo, y preservar lo que ese dolor, ese esfuerzo y ese trabajo han supuesto y suponen como elementos inevitables del mundo, dentro de un orden vital de movimiento incesante de energía, en continuo dinamismo, que provoca la transformación permanente de la materia. Ese es ***el orden natural de las cosas,*** el que contiene vida y muerte, esfuerzo y dolor, sin ocultarlo, sin sustraérnoslo. En el momento en el que todo un mundo desaparece o está en trance de desaparición, con su cultura rural -artesana- y su cultura industrial, alguien debe preservar su huella y su memoria más allá de las ruinas. Cuando la vida se oculta bajo un manto de ilusiones programadas, ficticias, el arte viene a restituir su sitio al dolor y el esfuerzo en nuestras vidas, pues la energía es *creación y devastación*. ***El orden natural de las cosas.***

Finalmente, cuando el visitante va a despedirse de las salas del «Barjola», junto a la puerta de salida, un cúmulo de bolas le recordará cuál es la forma básica, el elemento material primario que configura la exposición de Benjamín Menéndez, a modo de colofón final, como en el poema de Bertold Brecht:

«Esto es todo y no es suficiente
pero quizá les diga a ustedes
que aún estoy aquí,
igual que el que llevó
consigo el ladrillo
para mostrarle al mundo
cómo era su casa.»

Román Atienza







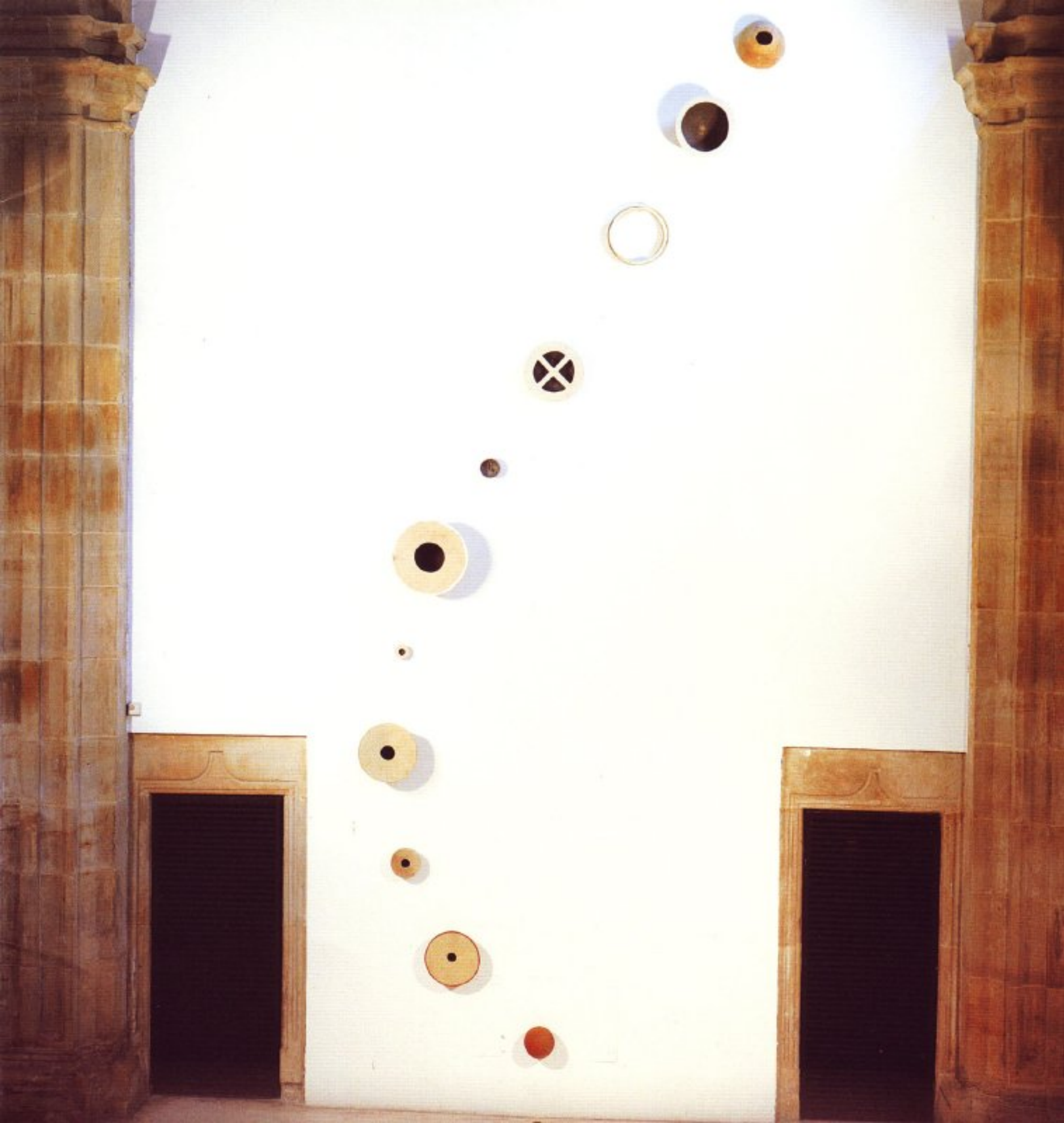


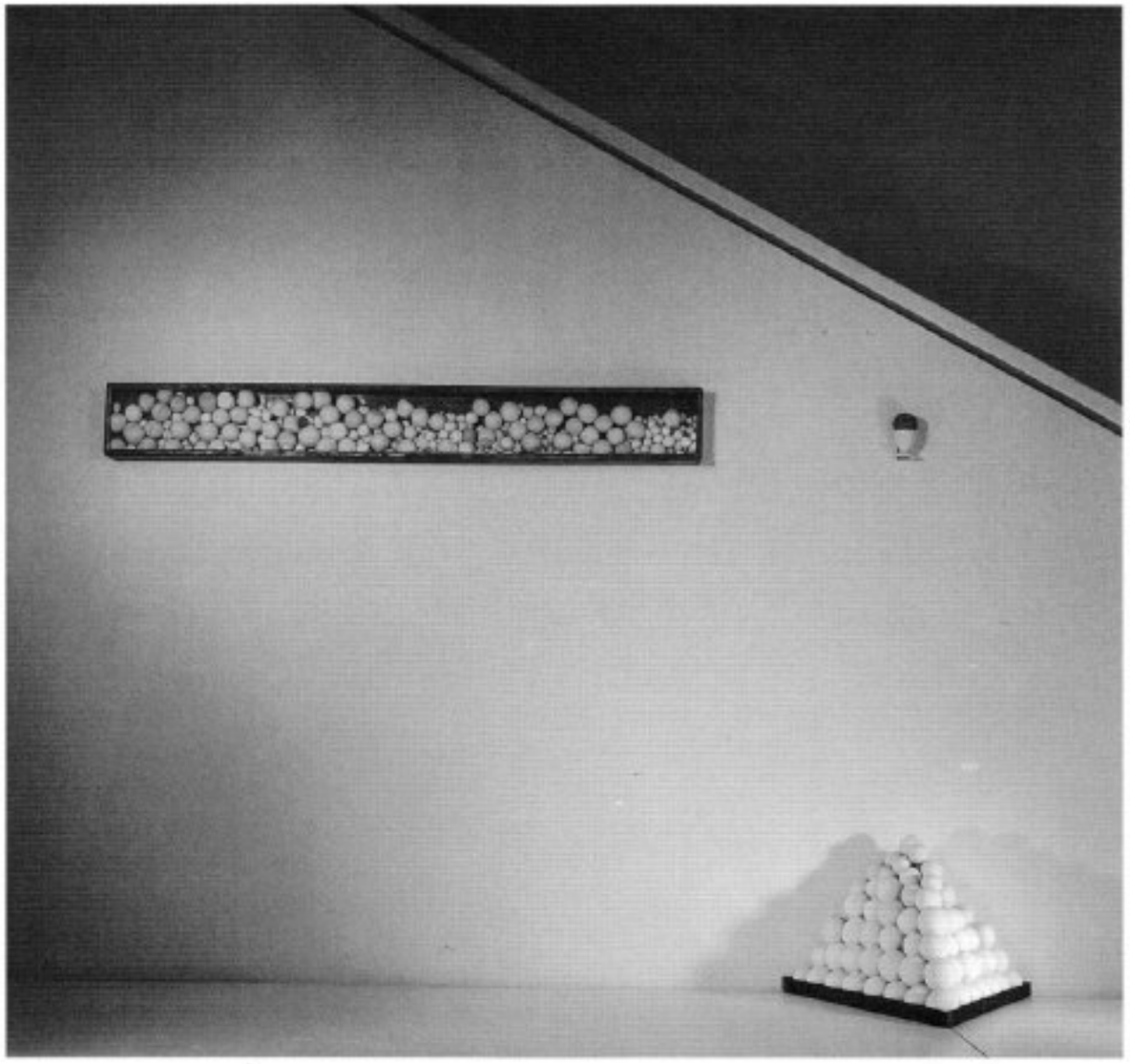
















CATALOGO DE OBRAS



1 y 2. TRECHO, 1996. Realización en esquipo Los Canapés Avilés.
215 x 888 x 399 cms.



6. SIN TÍTULO, 1995.
Papel de Braille, tinta, anilina, cera
25,5x33 cms.

INTERVENCIÓN

"Ciclo de la Materia: Creación, Devastación", 1996. Peso 4.000 kg.

DIBUJOS



3. PENDIENTE DE APOYO, 1994.
Papel de Seda
48x26 cms.



7. OPOSICIÓN, 1995.
Papel Braille, tinta, anilina, cera
50x33 cms.



10. Fragmento.
Refractario, antiácido, porcelana.



4. INMERSO, 1994.
Papel de Seda
50x35 cms.



8. SIN TÍTULO, 1995.
Papel de Braille, tinta, anilina, cera
50x33 cms.



11. Pozo.
Refractario, porcelana, cable de acero, vidrio.



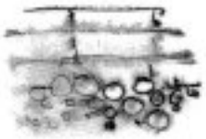
5. TENSIÓN, 1994.
Papel de Seda
50x21 cms.



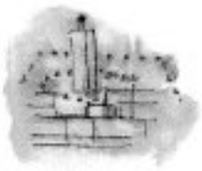
9. Vista General.
Refractario, porcelana, antiácido, raku, hierro, plástico, vidrio.



12 y 13. Barreras
Refractario, porcelana, plástico.



14. Bolas.
Porcelana, refractario



18. Barrera e interior con elementos
Semirrefractario, porcelana, raku

INTERVENCIÓN

"Barreras del Norte", 1996
Peso: 2.200 Kg.



15. Vista General. "Barrera"
Semirrefractario, antiácido, porcelana, hierro, vidrio



19. Interior: Elemento central
Porcelana, raku



16. Fragmento de barrera
Semirrefractario, antiácido, porcelana.



20. Bolas en Movimiento
Porcelana



17. Fragmento de Barrera
Vista del interior de la intervención a través de la mira de la barrera
Semirrefractario, antiácido, porcelana, raku

ESCULTURA



21. UNIDAD, 1996
Refractario, Gres, Porcelana
39x40x39 cms.



25. OPOSICIÓN, 1996
Porcelana, refractario, gres, raku
49x25x49 cms.



29. ESTELA, 1996
Refractario, gres, porcelana, raku, óxidos
Medida variable



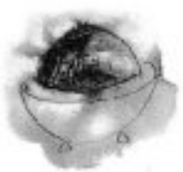
22. MANANTIAL, 1996
Gres, Porcelana
30x50x49 cms.



26. REPRODUCCIÓN, 1996
Raku, gres, refractario, porcelana
Medida variable



30. SUBSISTIR, 1996
Hierro, Porcelana, Vidrio, Raku, Refractario
140x140x40 cms.



23. GERMEN, 1996
Raku, refractario, porcelana
39x39x35 cms.



27. ÓSMOSIS, 1996
Refractario, gres, porcelana, raku
Medida variable



31. PASAJE, 1996
Refractario, Raku, Hierro
150x200x100 cms.



24. ENTRAÑA, 1996
Gres, refractario, óxidos, porcelana
49x49x35 cms.



28. MERMA, 1996
Refractario, porcelana
Medida Variable
(Situada en la 3ª planta)



32. OCUPACIÓN, 1996
Refractario, hierro
Medida variable

AUTORRETRATO

(Foto Matías Menéndez)



Benjamín Menéndez
Avilés (Asturias) 1963

Exposiciones Individuales

1986 - "Fragmentos de una Naturaleza". Museo Escuela Municipal de Cerámica. Avilés y, Biblioteca Pública Municipal de Piedras Blancas. Asturias.
1991 - Galería "El Ratón" Pintura, Libros de Artista, Madrid
1992 - Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Dibujo, Ibiza. Baleares.
1993 - Biblioteca Pública Municipal de Piedras Blancas. Asturias.
1995 - "Tierra y Mar" Sala de Exposiciones "La Galería". Santander.
1995 - Galería Altamira. Gijón.
1996 - "Ciclo de la Materia: Creación, Devastación. "Centro de Cultura Antiguo Instituto". Intervención. Gijón.
1996 - "Recorrido Industrial". Galería de Arte "Amaga". Avilés.

Exposiciones colectivas

1984 - Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo.
1984 - XV Certamnen Nacional de Pintura de Luarca
1984 - Cabueñes 84-Gijón.
1985 y 1986 - Certamen Regional de Artes Plásticas para Jóvenes. Oviedo.
1985 - Banco de Bilbao Oviedo y Casa de Cultura Sama de Langreo. Obra Gráfica.
1985 - Galería Temple. "Los Abanicos". Valencia.
1986 - Certamen Nacional de Artes Plásticas para Jóvenes. Valencia.
1987 - Concurso de Escultura "Premio Ciudad de Valladolid".
1988 - Galería de Arte Norte. Oviedo.
1988 - Galería La Casa Verde. Avilés.
1989 - Galería d'art Frederic Damgard. Essaouira. Marruecos.
1989 - "Otros Libros/Libros de Artistas". Centro de Escultura de Candás. Museo Antón.
1990 - "Otros Libros/Libros de Artistas". Biblioteca Pérez de Ayala de Oviedo.
1990 - "Instalación Frontera Sensaciones" Centro de Cultura Huerta de la Salud. Madrid.
1990 - Galería Hierro y Azul. Oviedo.
1992 - "Instalación Frontera Sensaciones". Iglesia de la Francesas. Valladolid.
1991 - Sala de Arte El Aventurero. Madrid.
1991 - Sala de Exposiciones Hispano 20. Madrid.
1992-93 - "El Color de la Memoria, con la opinión coloreada de Franja Fotográfica" Itinerante por las capitales de Castilla y León.
1994 - "De lo Nuevo 94" Arte en la Caja. Asturias.
1995 - "ARTE SANTANDER". IV Feria. Palacios de Festivales. Santander.
1995 - I Certamen "San Agustín de Cerámica". Avilés.

1995 - "Asturias, Escultores de Cinco Décadas". Asturias.
1996 - Intervención "Entre la Técnica y el Espacio". Centro de Escultura de Candás-Museo Antón.

Becas y Premios

1986 - Becado por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias para la realización de la primera exposición individual.
1986 - III Premio de Escultura en el Certamen Regional de Artes Plásticas para Jóvenes. Oviedo.
1988 - I Premio de Pintura "Pedro Menéndez" Avilés.
1991 - Becado por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias para la realización de un proyecto ya iniciado.
1993 - I Premio "Villa de Avilés" de Cerámica.
1994 - Becado por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias para la realización de un proyecto completo.

Obra en:

Banco Hispano Americano-Madrid
Dirección Regional de la Juventud
Consejería de Cultura del Principado de Asturias
Caja de Ahorros de Asturias
Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias
Inspección Técnica de Vehículos de Asturias
Excmo. Ayuntamiento de Avilés
Museo de Bellas Artes de Asturias
Colecciones Privadas

Publicaciones

1987 - CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE VALLADOLID "Premio Valladolid de Escultura".
1989 - CRABIFOSSE, Francisco. Catálogo Exposición "Otros Libros/Libros de Artista"
1992 - RUIZ-ANSEDE, Tatane, Cándido Ansede fotógrafo de Salamanca: con la opinión coloreada de Franja Fotográfica. Salamanca.
1994 - MENÉNDEZ, Benjamín. Obra Artística: 1989-1994. Vídeo. Asturias.
1995 - RODRÍGUEZ, Ramón. I Certamen "San Agustín" de Cerámica.
1995 - RODRÍGUEZ, Ramón. Asturias, Escultores de cinco décadas.
1996 - ATIENZA, Román. Ciclo de la Materia: Creación, Devastación.
1996 - GARCÍA, Luis. Entre la Técnica y el Espacio.
1996 - ATIENZA, Román. Barreras del Norte.

ESTE LIBRO APARECE CON MOTIVO
DE LA EXPOSICIÓN DE
BENJAMIN MENENDEZ
PRESENTADA POR EL MUSEO BARJOLA
EN SU SALA DE EXPOSICIONES
TEMPORALES

SEPTIEMBRE 1996

MUSEO
Juan Barjola



Servicio de
Publicaciones
Principado de Asturias