

De lo local a lo global: el arte como medio reivindicativo. Una aproximación a la obra de Benjamín Menéndez

Marina Castro Cabero¹
Universidad de Oviedo (España)

Recibido: 14/12/2022. Aceptado: 12/02/2023

RESUMEN

El arte como medio reivindicativo tiene su origen en el contexto de la primavera parisina del 1968. Surge entonces un conjunto de propuestas rupturistas con la visión heredada del arte de las que pronto se hace eco el panorama internacional. En el caso de Asturias, aunque las prácticas de vanguardia se abren paso a partir de la década de los cincuenta, conforme avanzan los años, los artistas van a utilizar sus “armas” creativas para defender determinados intereses que afectan al conjunto de la sociedad. Es el caso del avilesino Benjamín Menéndez con su contundente y reivindicativo discurso ligado a la memoria y a la identidad del entorno en el que vive. En el presente artículo se analiza su actividad artística, íntimamente ligada a su trayectoria vital.

PALABRAS CLAVE

Benjamín Menéndez, escultura, memoria, industria, Asturias.

From the local to the global: art as a means of protest. An approach to the work of Benjamín Menéndez.

ABSTRACT

Art as a means of protest has its origins in the context of the Parisian spring of May 1968. Soon these proposals that broke with the traditional concept of art found they echo in the international art scene. In Asturias, avant – garde proposals have become more established since the 1950s, as time progresses, artists will use their creative “weapons” to defend the interest of Asturian society. This is the case of Benjamín Menéndez from Avilés with his forceful and vindictive speech linked to the memory and identity of the environment in which he lives. This article analyses his artistic activity, closely linked to his life path.

KEY WORDS

Benjamín Menéndez, sculpture, remembering, industry, Asturias.

¹ Investigadora contratada dentro del programa de ayudas predoctorales FPU.

1. Introducción. El arte como medio reivindicativo. un acercamiento a su contexto histórico

Las prácticas artísticas insertas dentro del marco de la posmodernidad presentan un fuerte componente crítico e irónico del que los creadores se valen para denunciar ciertas lacras políticas y sociales y, así, construir a través de éstas una conciencia social. Desde la década de los años sesenta y con mayor fuerza a partir de los años ochenta, los artistas van a mirar a su entorno - a su *lugar*¹ - para construir su discurso artístico desde una acción local hacia planteamientos y problemáticas que adquieren un carácter global, siguiendo el pensamiento de la activista Hazel Henderson “piensa globalmente, actúa localmente”².

Los años sesenta suponen en el panorama artístico internacional una ruptura respecto al contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial. Con la llegada de la primavera parisina de mayo de 1968 el marco cultural cambia por completo en el continente europeo apareciendo los primeros ecos de arte activista y las figuras de artistas reivindicativos en las principales ciudades europeas como es el caso de Milán, donde surge como reacción al concepto de arte valioso y limitado el arte povera, o en la ciudad alemana de Düsseldorf donde desarrolla su trabajo el artista total Joseph Beuys³. Anna Maria Guasch apunta en este sentido:

“El arte traspasó las fronteras de la contestación individual ante el hecho social y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en instrumento crítico, en arma arrojadiza contra la sociedad, un arma perturbadora, espontánea y, para algunos, como H. Marcuse, decisiva en la lucha por la libertad”⁴.

Esta idea puede verse en los postulados artísticos defendidos por Joseph Beuys, apostando por un concepto de arte ampliado y en la defensa del arte como práctica social, de modo que sus

intervenciones se conciben como gestos vitales y simbólicos⁵. Beuys abre la vía a un arte que “constituye un vehículo de acción para intervenir en la sociedad de modo que, actuando sobre su entorno, se haga posible suscitar un estado reflexivo en torno a las diversas problemáticas que afectan a la existencia cotidiana, una conversación entre el artista, el espacio y el espectador”⁶.

La década de los años setenta, toma mayor fuerza el arte feminista producido por mujeres que partiendo de la variedad de nuevos medios creativos comienzan a generar un discurso en torno a la identidad femenina, como es el caso de Ana Mendieta quien emplea su cuerpo como el medio de la acción creativa despojándolo de todo el contenido que a lo largo del tiempo y la cultura occidental había vertido sobre ellas⁷. A partir de este momento tal y como señala Lucy R. Lippard: “(...) desde comienzos de los 70 se ha subrayado la importancia de las estructuras sociales como campo de innovación formal (...) se ha experimentado una importante ampliación de la noción de arte público, convirtiéndose éste en una fuente de educación y de entretenimiento, y además de pensamiento crítico”⁸.

La idea del arte como medio de reivindicación tiene su segunda oleada internacional en la década de los años ochenta durante el mandato de Ronald Reagan quien propulsa una serie de medidas conservadoras que van a ser criticadas por parte de los artistas que empiezan a asumir una actitud contestataria hacia las instituciones⁹. Para Anna Maria Guasch, siguiendo las ideas expresadas por Hal Foster, los discursos artísticos van a centrarse “solamente en aquellas cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones (el arte y la economía política, por ejemplo) y de representaciones (la identidad sexual y la vida social)”¹⁰, además añade que este arte postmoderno activista se basa “(...) en unas prácticas críticas en las que se replantearon las relaciones entre el objeto de arte y su audiencia”¹¹.

⁵ *Ídem.*: 160.

⁶ Barroso/Tielve, 2005: 226.

⁷ Un punto de vista interesante sobre este tema aparece en el artículo de Estela Ocampo *Primitivismo y feminismo en el arte contemporáneo* (2016) donde se analiza la obra de artistas de la primera oleada feminista de los años 70 donde se valen de su cuerpo como su medio de reivindicación y discurso. Disponible en línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/48644/48283>

⁸ Lippard, 2001: 65.

⁹ Guasch, 2000: 471.

¹⁰ *Ibidem.*, pp. 471.

¹¹ *Ídem.*, pp. 471.

¹ Lippard, 2001: 54. “Jeff Kelly ha establecido una diferencia entre la noción de lugar y la de emplazamiento, que se popularizo a finales de los años 60 en relación a la escultura *site - specific*: “El emplazamiento se refiere a las propiedades físicas que constituyen un lugar... mientras que los lugares son los recipientes de lo humano”. Aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre al yo de hogar dentro de sí”.

² *Ibidem.*: 51.

³ Guasch, 2000: 125 - 126.

⁴ *Ibidem.*: 117.

Esta idea también es defendida por Lucy Lippard quien sostiene que las nuevas propuestas creativas van a buscar una cohesión con el público¹². En estos momentos el artista se configura como un “manipulador social de los signos artísticos”¹³ como puede ser el caso de las artistas Barbara Kruger o Jenny Holzer¹⁴ quienes emplean como medio de actuación el espacio público utilizando para sus propuestas artísticas el lenguaje propio de los medios de bajo coste tales como fotografías, vallas publicitarias o carteles. Estas prácticas de fuerte sentido crítico, tal y como apunta Nina Felshin, resulta paradójico que: “(...) este arte postmodernista comprometido políticamente (...) irónicamente, la mayoría de ellos se zambulleron en la cultura dominante que buscaban desafiar, y al hacerlo encontraron el mismo destino que el conceptual”¹⁵.

Las bases de este arte llegan hasta la actualidad, los artistas se valen de diferentes medios para enviar un discurso reivindicativo hacia la sociedad y las instituciones. Conforme el contexto social avanza las preocupaciones van cambiando al igual que las diferentes expresiones artísticas de la que los artistas se valen para reproducir sus reivindicaciones. En la era de la globalización actual, donde la crítica hacia las instituciones parece estar silenciada y relegada a los márgenes, surgen propuestas que toman como base de su discurso las preocupaciones de su entorno más inmediato, es decir, se produce una vuelta a lo local, a la tradición de sus lugares y a un discurso dispuesto a generar una memoria que no se ligue a una única identidad, sino que tienda a lo múltiple y a lo cambiante¹⁶.

En el caso de España a partir de la década de los años noventa aparecen diferentes artistas y colectivos con un discurso reivindicativos¹⁷ ligados a la memoria. Esta línea creativa tiene su origen en la década de los ochenta en un contexto internacional como consecuencia del

debate generado en torno al Holocausto¹⁸. En un contexto de globalización se tiende a una mirada hacia lo local y lo próximo, como resultado surge un interés renovado por la memoria tanto individual y colectiva. En palabras de Anna María Guasch: “En el contexto de lo contemporáneo global, hay un buen número de artistas que actúan como agentes históricos de la memoria en clara oposición a las formas contemporáneas de amnesia, de destrucción y degeneración buscando la producción de actos de recuerdo”¹⁹. Algún ejemplo podría ser el artista barcelonés Francesc Torres. Su discurso reivindicativo denuncia a través de las instalaciones que lleva a cabo desde los años sesenta los silencios incómodos que las instituciones ocultan o niegan. Esta propuesta pudo verse en la instalación de 1991 *Amnesia – Memoria*²⁰, “(...) una reivindicación del recuerdo (que no del memorial) para una serie de personajes (...) frente a todos los intentos de «asesinato de la memoria»”²¹.

Estas múltiples propuestas de artistas políticos vinculados a la memoria van a tener eco en cualquier lugar del mundo, como es el caso del artista asturiano Benjamín Menéndez artista interdisciplinar que utilizará mayoritariamente la instalación y la escultura como medio para exponer su discurso artístico ligado a la identidad y la memoria²².

2. El caso de Asturias. El arte como bastión de la memoria

El contexto artístico asturiano se caracteriza por su pluralidad de lenguajes y propuestas artísticas²³ configurando un panorama heterogéneo y plural que construye un patrimonio rico y variado. El contexto internacional expuesto anteriormente va a tener su eco en nuestra región, a partir de la década de los años 80²⁴. Las propuestas de vanguardias iniciadas en los años cincuenta por escultores como Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929 – 2007) o Amador²⁵ (Ceuta, 1926 – Cangas del Narcea, 2001) consiguen asentar una escuela

¹² Lippard, 2001: 65.

¹³ Anna María Guasch señala lo siguiente respecto a este tema: “De productor de objetos de arte, el artista pasó a ser “manipulador” social de signos artísticos, y, a su vez, el espectador dejó el papel de pasivo contemplador estético o consumidor del espectáculo artístico, para convertirse en lector activo de mensajes. El arte se transformó en un signo social estrechamente ligado a otros signos en una estructura de sistemas productores de valor, poder y prestigio” Guasch, 2000: 476.

¹⁴ Felshini, 2001: pp. 89.

¹⁵ *Ibidem.* 2001: pp. 89.

¹⁶ González, 2015: 117.

¹⁷ Blanco, 2005: 188.

¹⁸ Guasch, 2000: 303.

¹⁹ Guasch, 2016: 303.

²⁰ “Amnesia – Memoria, 1991. Francesc Torres”. En: [https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/torres-francesc/amnesia-memoria 31 de enero de 2023].

²¹ Guasch, 2016: 325.

²² Barroso/Tielve, 2005: 314.

²³ Álvarez, 2003: 15.

²⁴ Barroso/Tielve, 2005: 15.

²⁵ *Ibidem.*: 13.

de jóvenes artistas plásticos que van a seguir este camino renovador, adoptando una posición comprometida con la realidad social de Asturias.

En los años noventa comienza a tomar fuerza un discurso plástico vinculado a la industria y a la pérdida identitaria de la región, alcanzando su apogeo y continuidad a partir del año 2000²⁶. La presencia de la industria en la plástica asturiana aparece a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, momento en el que los artistas plásticos denuncian los efectos de la industrialización de la región²⁷, en paralelo, empieza a forjarse un sentimiento de identidad entorno a ella que durará hasta la actualidad.

Los paisajes contemporáneos de ruinas industriales son los protagonistas del discurso plástico de diferentes artífices asturianos. María del Mar Díaz González afirma al respecto: “A medida que los cierres de fábricas, las regulaciones de empleo en el sector naval, en la minería y también en la industria alimentaria y conservera se multiplican, es francamente interesante comprobar cómo los espacios abandonados y vacíos de actividad devienen los escenarios predilectos de algunos autores”²⁸. Para Rubén Vega esta mirada hacia el pasado industrial como una fuente de inspiración y punto central del discurso artístico de estos creadores culturales asturianos hay que buscarlo: “en un contexto marcado por la fuerte identidad compartida y el sentimiento de pertenencia reinante en Asturias”²⁹.

En oposición al mundo contemporáneo de amnesia y destrucción, los creadores asturianos vuelcan sus acciones en construir diferentes modelos de memorias y recuerdos que en su mayoría parten de la experiencia personal para construir una memoria colectiva³⁰ y arraigada al contexto local. Algunos de estos artistas comienzan a producir a finales de los años 80 adoptando posturas individualistas y rupturistas propias de la posmodernidad. Un ejemplo claro de esto sería la producción escultórica de Francisco Fresno (Villaviciosa, 1954) cuyo lenguaje escultórico podemos incluir dentro de este marco. Sus piezas están dotadas de una gran carga conceptual que remite en algunas de ellas a la memoria industrial³¹ como es el caso de la escultura *Torre de la memoria* instalada en el Parque de Moreda

(Gijón) donde a través de las formas geométricas hace referencia a las chimeneas de la antigua fábrica instalada en ese lugar y que ya no está. Esta memoria industrial también aparece a través del uso del acero.

Avelino Sala (Gijón, 1972) reflexiona sobre las ideas de soledad, alineación, en relación con la poética de los no – lugares³². Los espacios industriales abandonados y ruinosos son escenario de reflexión para el artista en *Proyecto Ícaro* (2004)³³ es “un inquietante testimonio de caída”³⁴ donde los paisajes ruinosos y silentes son habitados por un ser alado elaborado en celo. El material aporta una gran carga poética a las fotografías realizadas para el proyecto, ya que estos paisajes desesperanzados parecen atravesar las entrañas de este personaje ausente, como si de alguna forma, pudiéramos sentirnos retratados a través de este canto a la melancolía.

En la misma línea creativa de poner el foco en los espacios industriales acosados por la piqueta trabaja Natalia Pastor (Pola de Laviana, 1970) en su proyecto *Dérmicos* del año 2007. Una constante en su trabajo artístico es el reflejar el desarrollo del paisaje de reconversión y decadencia del lugar donde vive, las cuencas mineras, a esto suma el componente de perspectiva de género. En sus obras las mujeres siempre son protagonistas inundando de color las estancias industriales lúgubres y decadentes, como un componente de reivindicación de la presencia femenina en el sector industrial.

Carlos Suárez (Avilés, 1969) y Juanjo Palacios (Estella, Navarra, 1966) abordan la problemática de la deslocalización industrial asturiana en el trabajo presentado en la primavera del 2022 *¡Disfruten un año nuevo sanos y seguros!* En palabras del comisario, Jaime Luis Martín: “(...) establecen una reflexión sobre la identidad industrial asturiana, su configuración, desaparición y borrado, planteado desde la dimensión social y la situación actual del conflicto de ALCOA”³⁵. A través de los relatos de los vecinos del poblado obrero avilesino de San Balandrán recogidos por Juanjo Palacios y las fotografías realizadas por Carlos Suárez a las viviendas y calles del barrio dan testimonio de un pasado industrial que poco a poco se desvanece y cuya huella pretende ser

²⁶ Díaz, 2022: 569.

²⁷ Barón, 1994: 657 – 672.

²⁸ Díaz, 2022: 569.

²⁹ Vega, 2022: 589.

³⁰ González, 2015: 118.

³¹ Castro, 2022: 30.

³² Barroso/Tielve, 2005: 307.

³³ Barroso/Tielve 2005: 307.

³⁴ *Ibidem.*: 307.

³⁵ Jaime Luis Martín. *¡Disfruten un año nuevo sanos y seguros!* 7 de abril al 15 de mayo de 2022. Casa Municipal de Cultura de Avilés.

borrada a través las ruinas de estos espacios antes llenos de vida.

En todo caso, estos creadores emplean diferentes medios para señalar una problemática común que es la pérdida de nuestro patrimonio industrial, así como la crisis industrial, identitaria y social que este proceso acarrea. Son propuestas vinculadas al territorio al cual la mayor parte de los autores pertenecen, denunciando a través de diferentes prácticas – aunque la propuesta que prevalece es la fotografía o los proyectos audiovisuales – a los que Benjamín Menéndez también se liga siendo uno de los pioneros en tratar y denunciar la pérdida de identidad del territorio en el que nació.

3. Memoria e identidad: discurso artístico en la obra de Benjamín Menéndez

A menudo el lugar donde transcurre nuestra vida influye de manera decisiva la manera en la que vamos a apreciar la realidad que nos rodea, este es el caso de Benjamín Menéndez (Avilés, 1963)³⁶ artista profundamente marcado por la tradición siderúrgica de su entorno³⁷. Esta experiencia sensitiva, sentimental y de identidad van a traducirse en el discurso artístico del avilesino de forma material y conceptual³⁸.

Benjamín Menéndez es uno de los artistas más destacados del panorama artístico asturiano desde la década de los años noventa hasta la actualidad. Su formación artística arranca en su infancia, cuando su padre le anima a asistir a diversos cursos de pintura, este despertar artístico continúa durante su juventud, momento en el que decide estudiar diseño gráfico en Escuela de Artes Aplicadas de Oviedo³⁹, donde recibirá la formación de artistas tan relevantes como Bernardo Sanjurjo o Fernando Alba. En este momento comienza a transitar en las diversas disciplinas artísticas que la Escuela le ofrece desde la pintura, la escultura, pero será las clases de Daniel Gutiérrez, profesor de cerámica, las que van a dejar una gran impronta en el joven Benjamín.

La instalación y la vertiente escultórica van a ser los medios artísticos predilectos para sustentar su discurso, arraigándose de esta manera a las corrientes de arte reivindicativo iniciado, como hemos comprobado antes, en la década de los años sesenta. Continuador de las tendencias del minimal art y en especial del arte povera, sus obras recogen su propia reflexión estética y es a través de los materiales que encuentra en el lugar donde vive con los que construye su discurso ligado a la memoria e identidad de la región. Su obra artística hay que enmarcarla dentro de los postulados de posmodernidad presentes en Asturias, tales como las obras de los artistas que hemos comentado en el apartado anterior.

Benjamín Menéndez recupera a través de sus obras los paisajes extintos de nuestra región que tan solo habitan en el recuerdo, en la memoria y que pretende preservar a partir de la materia de la que ésta se compone, configurando de este modo una identidad del lugar, signo de comunidad, cuyo legado patrimonial está en peligro de extinción.

La memoria e historia se reflejan en sus piezas por medio de la materia y la forma, tomando elementos de su entorno, convirtiéndolos en obras artísticas. Los materiales fundamentales son la tierra que se traduce en cerámica en las diferentes piezas, el acero habla de los paisajes de grandes chimeneas donde se crio y ahora desaparecen, por último, la naturaleza va a estar muy presente en sus instalaciones a través de formas evocadoras a éstas tales como la esfera o el cono y de manera literal por medio del uso del agua, hierba o luz. Las obras de Benjamín Menéndez se forman a partir de las abstracciones del entorno y por medio de las formas geométricas denuncia la realidad social asturiana o el problema de emergencia medioambiental global.

Su andadura artística arranca en la individual *Fragmentos de una naturaleza* (Museo/Escuela Municipal de Cerámica de Avilés, 1986). En esta primera instalación ya están presentes los puntos centrales de su discurso artístico tales como la naturaleza, que se hace patente tanto en el título como en los materiales empleados en la obra como es la presencia de arena de las playas del litoral asturiano, así como las formas de las piezas que rememoran troncos de árboles. El discurso industrial se revela a través de la materia que compone las diferentes piezas. En ella reivindica un discurso ecologista de conciencia en torno al cambio climático y la urgencia de cuidar nuestro entorno y el planeta, aspecto que reina en sus

³⁶ Nace en enero de 1963 en la Calle Montestopo del barrio de Llaranes, poblado obrero ubicado en las inmediaciones del conjunto industrial de Ensidesa. Crece en el seno de una familia vinculada a la industria siderúrgica. Su abuelo había trabajado en las labores de cimentación de la fábrica y posteriormente su padre y su hermano fueron trabajadores de ésta. Castro, 2022: 36 – 40.

³⁷ Álvarez, 2018: 299.

³⁸ Rodríguez, 2005: 17.

³⁹ Barroso/Tielve 2005: 314.

múltiples instalaciones destacando la celebrada en el Horno de la Ciudadela de Pamplona en el año 1999, *Tierra Tierra*.

La relación arte e industria comienza a ser más notable a raíz del año 1996, momento en el que ven la luz sus indagaciones arqueológicas en torno a la industria de refractarias asturianas, muestra de ello fue la exposición individual *Ciclo de la materia: Creación, devastación* celebrada en la Sala del Antiguo Instituto de Gijón. En esta muestra aparecen por vez primera algunas de las problemáticas que Benjamín emplea en las diversas instalaciones, estas son señaladas por Natalia Tielve: "(...) problemáticas como la energía, la transformación, el movimiento y la devastación ocupan una parte esencial del trabajo de este creador, guiado por la intuición y el sentimiento, pero sin descuidar la reflexión"⁴⁰. El espacio se encontraba intervenido por la disposición de diversas piezas escultóricas construidas a partir de material refractario, es interesante destacar la presencia de una pieza construida a partir de módulos de la industria refractaria que recordaba a la obra *Lever* (1966) de Carl Andre⁴¹, pieza realizada también a partir de la instalación de ladrillos refractarios colocados sobre el suelo y obra clave dentro de la escultura minimal⁴². La sala se encontraba modificada también por la presencia de bolas cerámicas blancas extraídas de la industria refractaria, las cuales eran el componente principal de la muestra, ya que el espectador debía de jugar⁴³ con ellas, generando unos movimientos y unos sonidos que recordaban al artista el sonido fabril de su infancia.

Su discurso artístico aparece bien definido y analizado en el folleto de dicha intervención por el crítico de arte Román Atienza:

"El discurso escultórico de Benjamín Menéndez se fundamenta en la consciencia. La consciencia de los materiales, de la forma, de las evocaciones, y del medio y el tiempo en los que se enmarca la obra de arte. En ello cimienta su valía lejos de cualquier esteticismo vacío y caprichoso. Inserto en una tradición: la tradición artística de final de siglo, que incluye las vanguardias, y persigue conjugarla con la herencia cultural de su medio: la del alfarero artesano y la de la producción industrial. Con ello, recupera para la memoria colectiva prácticas en vía de desaparición, al



Fig. 1. Benjamín Menéndez, *Inventario de la materia*, 1989 – 2001. 270 frascos, vidrio, madera y otros materiales. 84 x 91 x 6 cm. / 56,5 x 56,5 x 9 cm. Pieza presente en la exposición *Caja de Herramientas* [Centro de Escultura de Candás – Museo Antón]. Foto © Matías Menéndez.

proceder a su reutilización y traducción artísticas. Como puede verse, pilares consistentes."⁴⁴

La industria adquiere a lo largo de la década de los años noventa un cariz sentimental que se ve acentuado por el desmantelamiento de la industria siderúrgica avilesina. Esta destrucción y borrado de huella va a constituir el fundamento material y conceptual de su trabajo artístico a partir de estos momentos, la presencia de la huella del trabajo, la preservación de la memoria de los paisajes industriales o la defensa del trabajo fabril van a estar en la base de la exposición *Recorrido Industrial* celebrada en la Galería Amaga (Avilés) en el año 1996.

Este sentido más arqueológico e identitario que ya se hace patente en la instalación previamente comentada, cobra una mayor fuerza en la muestra *Caja de Herramientas* del año 2001 celebrada en el Centro de Escultura Museo Antón de Candás. Esta exposición parte en palabras de Natalia Tielve: "[...] desde lo autorreferencial y la experiencia personal, se ha sentido preocupado, artística y socialmente hablando, por el desmantelamiento de la siderurgia avilesina, el agónico proceso de la antigua Ensidesa"⁴⁵. Esta muestra supone un punto de inflexión dentro de

⁴⁰ Álvarez/Tielve, 2006: 50.

⁴¹ Maderuelo, 1990: 211.

⁴² *Idem*.

⁴³ "El arte puede ser un gran juego". En: *El Comercio*, Gijón, 5-IV-1996: 19.

⁴⁴ Román Atienza. *Ciclo de la Materia: creación, devastación*. 28 de marzo al 27 de abril del 1996. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad popular. Gijón.

⁴⁵ Barroso/Tielve 2005: 315.

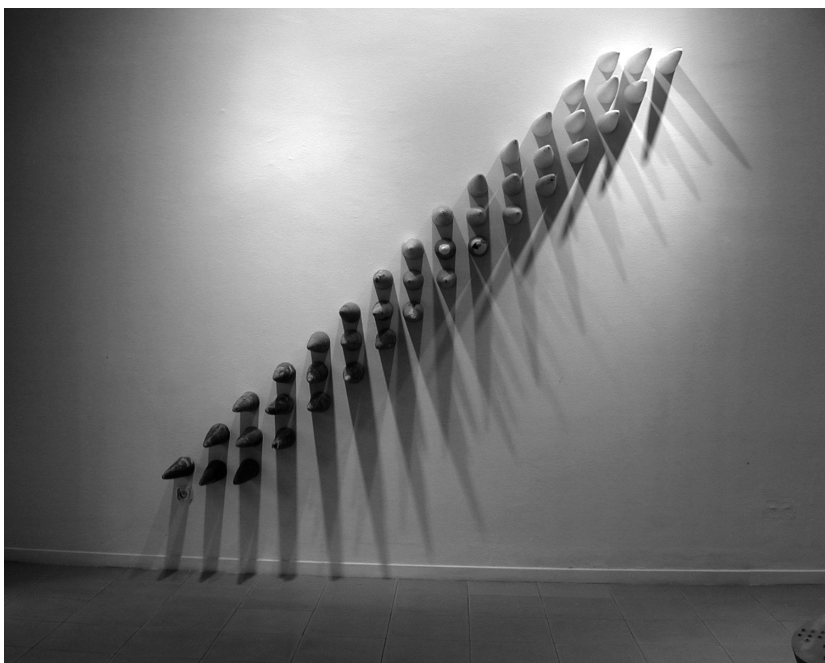


Fig. 2. Benjamín Menéndez, *Recursos humanos*, 2000. Cerámica negra y porcelana. Pieza expuesta en la muestra individual *El tiempo de la Tierra* [Galería Bacecos, Vigo] en el año 2000. Foto © Benjamín Menéndez.

su trayectoria artística, continuando su influencia hasta la actualidad. Benjamín documenta junto con el fotógrafo asturiano Matías Menéndez a través de la fotografía y la video instalación el desmantelamiento de Ensidesa, además, preserva los trozos de la memoria material de la factoría en piezas como *Inventario de la materia* [Fig. 1] donde recoge materiales presentes en los terrenos industriales, así como semillas y animales que había en el entorno, preservando de esta forma una atmósfera y un paisaje que ya no existirá más.

Las referencias al arte povera y su reivindicación como alfarero aparece en la pieza *Recursos Humanos* [Fig. 2] la cual se compone de cerámica negra de Miranda, un oficio artesanal el cual está extinto. En la pieza se ven reminiscencias de la corriente minimal debido al uso del cono para la representación de los obreros.

Caja de Herramientas es su proyecto más íntimo y personal, provocando por ello un sentimiento catárquico dentro del artista, ya que supone el fin de sus paisajes de infancia y el fin de la historia de cientos de avilesinos ahora reducidos a escombros y suelo infértil en busca de una nueva identidad. La influencia de esta muestra llega hasta el año 2020, momento en el que presenta en el Museo de Bellas Artes de Asturias la exposición *Caja de Herramientas. Las Seis Caras del Cubo*, una muestra homenaje a la fábrica de loza de San Claudio donde recupera obra de la exposición celebrada en el año 2001 y añade nueva

obra vinculada a un discurso de reivindicación y protección de la fábrica de cerámica asturiana.

Es a través de la preservación de estos materiales manufacturados y fabriles, así como a través de las imágenes de video donde Menéndez toma el testigo de arqueólogo y reconstructor de la memoria industrial asturiana. Benjamín abraza lo local como una “estructura de sentimiento”⁴⁶, un postulado por la defensa de las raíces del entorno que denuncia a través del uso de la naturaleza o la manifestación de los diversos saberes ancestrales presentes en el ámbito rural de la zona del norte de León, aspectos presentes en la intervención colectiva junto con Carmen Madreña Roja *Bodegón en el País de las Montañas* celebrada en la Galería Texu (Oviedo).

Los materiales fabriles manufacturados, la infancia, la naturaleza, la importancia de la huella fabril y humana presente a través de la cerámica, la defensa del patrimonio industrial, la energía, el movimiento, la crítica social y la artesanía son parte activa del discurso de Menéndez en la actualidad como la exposición *Oficio, Objeto, Sujeto* celebrada de forma conjunta en la galería Dos Ajo-lotes. Espacio de Arte y en el stand en la Feria de Arte de Oviedo celebrada en noviembre de 2022.

Esta propuesta embriagaba al espectador invitándolo a la reflexión en torno a la pérdida identitaria de la región, como una muestra de cajón de

⁴⁶ Guasch, 2016: 303.

sastre, el espectador podía vagar por la infancia de cada uno. Benjamín reconstruye la memoria colectiva a través de su propia experiencia personal y vital, aspecto que consigue por los objetos y materiales que rescata del olvido, prueba de ello es la pieza *Patrimonio industrial* [Fig. 3], compuesta por una bombilla encontrada en las antiguas instalaciones fabriles de Ensidesa junto con la base de una pieza cerámica elaborada por Menéndez. Una obra delicada, esbelta y sutil que combina dos cosmos que resultan antagónicos – el artesanal y el fabril – pero que en este caso se presentan de manera equilibrada y con una gran conexión.

Finalmente, tomando las palabras de Pedro García: “[...] casi cualquier material que nos haya acompañado a lo largo de la historia, sometidos a sus propios procesos de producción, se ven de nuevo sometidos, ahora a la descontextualización, a la sugerencia, a la indagación, a lo lúdico, para abandonar su utilidad, su significado [...]”⁴⁷. Benjamín Menéndez otorga nuevos significados a cada pieza que aparece en su instalación, dotándola de una segunda vida, descontextualizando su función para otorgarle otra distinta que ahonda en el discurso de la estética y la sensibilidad. Los objetos del día a día, los desechos industriales, las semillas, la tierra... materiales de raigambre “pobre” o exclusiva son redescubiertos por Benjamín Menéndez como tesoros de nuestra historia humana. Objetos descontextualizados que a través del juego y del discurso generan en el espectador reflexiones en torno a la sociedad que le rodea.



Fig. 3. Benjamín Menéndez, *Patrimonio industrial*, 2021. Zinc, cerámica y vidrio. 55 x 13 x 13 cm. Pieza expuesta en la muestra individual *Oficio. Objeto. Sujeto* [Dos Ajolotes Espacio de arte, Oviedo] Imagen: ©Dos Ajolotes. Espacio de Arte.

Bibliografía

- Álvarez Martínez, M^a Soledad (2003): «Confluencias 2002. La escultura asturiana hoy». En Álvarez Martínez, M^a Soledad (coord.): *Confluencias 2002. La Escultura asturiana hoy*, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 11 – 39.
- Álvarez Martínez, M^a Soledad /Tielve García, Natalia (2006): *La Escultura en Norte III*. Salas: Salas en el camino.
- Álvarez Martínez, M^a Soledad (2018): “Tiempo escultórico y paisajes plásticos de la memoria”. En Castán Chocarro, Alberto/Lomba Serrano, Concha/ Poblador Muga, María Pilar (coord.): *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp. 281 – 304.

⁴⁷ Pedro García. *Oficio, Objeto, Sujeto*. 3 de noviembre al 26 de noviembre del 2022. Dos Ajolotes. Oviedo.

- Aparicio Vega, Juan Carlos / Franco González, Daniel (2009). *San Claudio. In Memoriam (1901 – 2009)*. Oviedo: Consejería de Educación y Cultural del Principado de Asturias.
- Barón Thaidigsmann, Francisco Javier (1994): “Industrialización y artes plásticas en Asturias”. En Ojeda Gutiérrez Germán/ Vázquez García, Juan Antonio: *Historia de la economía asturiana*, vol. 3, Oviedo: La Nueva España, pp. 657 – 672.
- Barroso Villar, Julia/ Tielve García, Natalia (2005): *Arte Actual en Asturias. Un patrimonio en curso*. Gijón: Ediciones Trea.
- Blanco, Paloma (2005): “Prácticas colaborativas en la España de los años noventa”. En Carrillo, Jesús/ Estella Noriega, Ignacio y García – Merás, Lidia (ed.): *Desacuerdos 2*. Barcelona: diputación Foral de Guipuzkoa, Museu d’ Art Contemporani de Barcelona, UNIA arteypensamiento, pp. 188 – 205. Disponible online:

- <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/desacuerdos02.pdf>
- Castro Cabero, Marina (2022): *Benjamín Menéndez: un artista vital*. Avilés: Centro de Estudios del Alfoz de Gauzón (CEAG).
- Díaz González, María del Mar (2022): “De la memoria intuitiva a la creación artística. Percepciones sociales y culturales más representativas del pasado industrial y minero en la plástica asturiana”. En Vega, Rubén / Díaz, Irene (coords.): *Desindustrialización: memoria, patrimonio y representaciones*. Gijón: Ediciones Trea, pp. 555 – 587.
- Eberhardt, C.A.; Martín, Jaime Luis/ Ramón Rodríguez (eds.) (2005): *Avilés. Benjamín Menéndez*. Avilés: Autoridad Portuaria de Avilés.
- Felshin, Nina (2001): “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En Blanco, Paloma/ Carrillo, Jesús/ Claramonte, Jordi/ Expósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 73 – 93.
- González Menéndez, Leticia (2014): “Performance y acción creativa en el espacio público: Poéticas corporales en la obra de Nel Amaro”. En: *Liño: Revista anual de historia del arte*, Nº 20, Oviedo, pp. 147 – 158.
- González Menéndez, Leticia (2015): “Tres poéticas para la memoria y la resistencia: Avelino Sala, Adolfo Manzano y Ánxel Nava”. En: *Liño: Revista anual de historia del arte*, Nº 21, Oviedo, pp. 113 - 124
- Guasch, Anna María (2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Guasch, Anna María (2016): *El arte en la era de lo global (1989 – 2015)*. Madrid: Alianza Forma.
- Hernando, Javier (2001): *Benjamín Menéndez. Caja de Herramientas*. Candás: Centro de Cultura de Candás – Museo Antón.
- Lippard, Lucy (2001): “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En Blanco, Paloma/ Carrillo, Jesús/ Claramonte, Jordi/ Expósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 51 – 71.
- Maderuelo, Javier (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Valencia: Mondadori.
- Marchán Fiz, Simón (1986): *Del Arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ocampo, Estela (2016): “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 28, Nº 2, Madrid, pp. 311 – 324.
- Vega, Rubén (2022): “Resignificando el pasado: memoria y creación cultural en Asturias”. En Vega, Rubén / Díaz, Irene (coords.): *Desindustrialización: memoria, patrimonio y representaciones*. Gijón: Ediciones Trea, pp. 587 – 608.
- Vega, Rubén / Díaz, Irene (2022): “Otras miradas sobre la desindustrialización”. En Vega, Rubén / Díaz, Irene (coords.): *Desindustrialización: memoria, patrimonio y representaciones*. Gijón: Ediciones Trea, pp. 11 – 27.

