

***Microtiempos: Estudio de Niké Contemporánea* / Lencina Molino / Comisariado:
Alicia Hernández Campillo / Sala La Capilla / 04.10.2023 a 07.11.2023**

El estudio del cuerpo humano de Lencina Molino, a través del vaciado del natural, se muestra en la sala de La Capilla con la representación de la diosa de la victoria Niké, que completa su presencia con el valor y el significado del propio espacio donde se encuentra.

La puesta en escena anuncia al visitante una serie de conceptos, en donde la escultura y el lugar coexisten entre sí adquiriendo, solo entonces, el valor en su conjunto. La imagen que nos presenta es el resultado de un largo proceso de producción y, gracias a la plasticidad de los materiales, consigue una obra cargada de detalles, en donde cada uno de ellos es sumamente importante para explicar la concepción de cuerpo y verdad. El peso de la realidad es a veces más sorprendente que la ficción o los cánones maniobrados con belleza. Pese a los avances técnicos y a las increíbles posibilidades tecnológicas de hoy en día, afortunadamente, permanece en nosotros el deseo de creación tradicional. Esta práctica tiene aún la capacidad de sorprendernos, de comprobar que es cierto poder transmitir emociones con las manos, trasladarlas a un material, y que éste nos hable.

Quizá, gracias al trabajo humano, real, intransferible e irremplazable, es cuando realmente nos sentimos capaces de crear nuestra propia idea de arte, sin que ello implique anular la opinión del resto. La subjetividad provoca una alteración de las formas en el mundo, y nos damos cuenta de que, efectivamente, los objetos sí pueden transmitir. Es en ese momento cuando la obra de arte conecta con algo interno (negativo en escultura), cuando lo exterior (positivo) puede ser capaz de sobrecogernos, turbarnos y provocar una idea en lo más profundo de nuestra mente: algo nos ha resultado familiar y nos conmueve; una expresión en un rostro de resina, una tensión en la pose, una luz que traspasa una ventana... cualquier cosa es susceptible de emoción si queremos.

Pero no es solo el efecto que tiene que ver con nuestra memoria histórica y visual de la cultura. La nueva reinterpretación de una diosa humanizada no es simplemente una revisión de conceptos a través de nuestro lenguaje cultural, sino que tiene mucho que ver con los sentimientos y con el proceso sensitivo. Cuando nuestra mirada se encuentra con una interpretación realista o, mejor dicho, cuando nuestros parámetros de la realidad se confunden, se alteran los códigos que tenemos asimilados en nuestra mente. La escultura genera una sensación de desconcierto en el espectador, que admite que es una representación real, pero al mismo tiempo la obra pretende alejarse de nosotros.

El artista ha dejado presente el proceso de creación, los trazos del camino, no solo el resultado final. Las juntas de los moldes, los arañazos, los poros del cuerpo sin alisar, flexiones, piel erizada, bucles de músculos... y los propios restos que caen al suelo. La marca sobrante se muestra en sí misma tal como fue y sigue siendo, provocando familiaridad, pero también distanciamiento, porque los elementos humanos antes mencionados, se convierten en algo impasible, trasferidos en un elemento blanco y frío. El autor Georges Didi-Huberman reflexiona sobre estas pequeñas interacciones entre el yeso y el modelo:

“En toda la dialéctica de este género conviene localizar el momento decisivo, el momento de excepción en el que se ensamblan, por un tiempo, lo positivo y lo negativo, la plasticidad de lo vivo y la firmeza de la muerte. (...) Efectivamente, se observan en la superficie de esas hermosas yacentes pequeños defectos de los que primero no se sabe si son de superficie o de profundidad. Son pequeñas resquebrajaduras, fisuras, que por tenues que sean sobre la blancura del yeso hacen como una herida, una grieta en el grano perfectamente restituido de la piel sometida a la impronta”.¹

¹ Didi-Huberman, G. (2015). Falenas-Ensayos sobre la aparición 2 (J. M. Ballorca, Trad.). Asociación Shangrila Textos Aparte. (Original work published 2013) Madrid, España

Este desapego se puede atisbar también en la disposición de los negativos originales a los pies de la reproducción. El binomio negativo-positivo queda reflejado en un contraste de volúmenes. A sabiendas de que el uso definitivo de los moldes ha sido tradicionalmente un paso intermedio, en el cual se destruyen dando paso al positivado.

En el negativo, en el cual se aprecia la misma forma visual, pero opuesta, está destinado a ser destruido en su configuración natural. Describiendo este con el positivo, en lo que uno es cóncavo el otro es convexo, si en uno se encuentra una grieta como podría ser un cañón de un accidente geográfico, en el otro es una cresta de la misma tipología. Se podría decir que en este binomio de positivo y negativo, existe presencia de ambos a la vez, por lo que la relación del espacio lleno y espacio vacío es uno. En las palabras del escultor Antony Gormley: *"Existimos en el espacio, pero el espacio también existe en nosotros"*.²

La obra puede generar incluso confusión, rompe las reglas de equilibrio y perfección para intentar cambiar el estado natural de las cosas. La mirada del artista es en realidad una visión de alguien que intenta y desea representar la realidad, utilizando parámetros antiguos que siguen permaneciendo vigentes. Hay una evidente intención de vincular su propia idea de representación humana con la nuestra.

Su mirada y sus sentimientos nos recuerdan que su preocupación no es nueva y ajena, y provoca una emoción que a todos nos resulta propia. La obra se completa dentro del espacio del que forma parte inseparable, y aun así es necesaria la mirada del espectador. Todo está ahí, presente, pero precisa nuestra atención humana. Sin esto, ¿tendrían sentido las imágenes votivas?

² Gormley, A. (2019). Antony Gormley on Sculpture (M. Holborn, Ed.). Thames & Hudson. Londres, Reino Unido.

El propio uso del vaciado del natural como máxima representación de la figura humana para copiarlo, ensamblarlo o representarlo más fielmente, parte de las necesidades del ser humano de “apropiarse de la verdad” para perpetuarla con los propios y originales conceptos de cada artista. A través de la historia esa necesidad cambia y sigue cambiando, así como el uso de la técnica para llegar a diferentes resultados y procesos. A partir del modelo y la acción performance en el vaciado del natural, esa apropiación puede convertirse en un intercambio identitario para la observación de las experiencias colectivas que todos vivimos y escondemos, términos que describe el autor Xavier Alcalde Ceravalls:

*“Recordemos que la necesidad de “apropiarse de la verdad” para perpetuarla, se justifica en tanto que la realidad cambia al mismo ritmo que se sucede el tiempo; esto es, en la realidad, ya no sólo se producen cambios, sino que acaba deteriorándose para no mucho más tarde desvanecerse”.*³

El esmero en esta obra tiene que ver también con el afecto. Las emociones quedan pendientes en el espectador, la comunicación depende de nosotros mismos. En nuestro diálogo interno parece que nos pregunta: ¿mantenemos una deuda con los saberes del pasado, o debemos reconstruirlos? Nos propone una relación de diálogo... o de deuda.

La obra es la última en la que el artista ha abordado un tema que se repite una y otra vez: la interrelación entre el lenguaje íntimo con un elemento externo, adoración de imagen que intenta transmitir algo más. En un plano metafórico, nos propone temas como la incertidumbre humana en su paso por la vida, la angustia madura y la reflexión. Una larga gestación de vivencias que van más allá de este molde contenedor. El tema es, en parte, un enigma, cuyo don consiste en convencernos de que sus figuras tienen una vida interior que recae en nosotros.

³ Ceravalls, X. A. (2020). Apuntes acerca del recorrido, los significados, las técnicas y el patrimonio de moldes y vaciados. Asociación JAS Arqueología. Madrid, España

Como escultor y atento estudioso del cuerpo humano en sus diversas formas, el artista se ha sentido siempre atraído por la absoluta rareza y majestuosidad de las imágenes divinas, y de su representación cultural. En tanto que otros temas que ha tratado han sido retratos emocionales, aquí encontramos más bien el catalizador de nuestras emociones, y las verdades que expone tienen que ver con nuestras respuestas a las mismas. Lo que ya está escrito, y la representación de un todo imposible de saber.

El autor colecciona y conserva moldes, así como reproducciones previas de rostros, manos, pies y el resto de las partes del cuerpo; también recopila una reserva de libros anatómicos y de cirugía, catálogos, fotos de amigos y familiares reclutados como modelos y moldes, que conviven en el espacio del estudio con estanterías llenas de estos artefactos. Capturar fotografías, hacer dibujos, moldear, manipular el material para comprender su textura y trasladarlo a una sensación es solo el paso previo. Así como un estudio de posturas con el modelo, para prever dificultades durante el trabajo de vaciado y saber cuánto tiempo durará el proceso, la exigencia o cansancio de las posiciones. Del mismo modo, hace una sesión fotográfica desde todos los ángulos y detalles, más tarde los trabaja en un libro de artista, donde dibuja la segmentación de los diferentes moldes. También cabe aquí estudiar los futuros ensamblajes, la posición de la estructura interior y la peana.

Debe decidir en cuantas partes se dividirá el cuerpo, el número de taceles, a fin de que la escultura se pueda extraer con facilidad y de que, no obstante, también se muestren las huellas que se hayan quedado, ya que forman parte de la creación. El proceso del vaciado del natural es el más importante, pues a partir del proceso saldrán a la luz los registros y los volúmenes finales. El artista utiliza vendas de yeso grandes; estas contienen una gran cantidad de polvo de yeso que, al entrar en contacto con el agua (y más tarde con el modelo) se vuelve en su estado inicial líquido y viscoso.

Así se pueden poner en el cuerpo, para que este adopte la forma (volumen) y los detalles (registros) más desapercibidos. Con las capas sucesivas, se va creando el molde. En el interior se encuentra el negativo por contacto, que se halla pegado como si se tratase de otra capa de piel. Debido a la exigencia de la postura y de la sesión, se producen fracturas, roturas y texturas que nacen del contacto, acción y reacción del yeso con el cuerpo. Como explica Didi-Huberman, todas esas experiencias en el proceso no se imitan, son únicas y quedan registradas en el negativo:

*“Ese escalofrío no es, pues, un detalle. Es la marca fenomenológica global, la invasora Stimmung, la orgánica textura del modelo vivo en cuanto reacciona al yeso, y del cual el yeso habrá sabido guardar toda la impronta. Eso no se imita, no se reproduce: eso se produce, simplemente”.*⁴

Una vez ha moldeado directamente el cuerpo, inclusive el pelo de la modelo, se unen los distintos moldes. Las piezas ensambladas deben ser rígidas y sostenerse por sí solas, por lo que Lencina Molino estudia el ensamblaje de la escultura completa ya que, al ir juntando ambas caras de cada parte del cuerpo, se van cerrando entre sí y dificulta el trabajo manual en la parte interior de la escultura. Extraer el molde de la modelo es un proceso tenso, que requiere una atención meticulosa. El resultado posee elementos impecables, y otros que no lo son tanto, aunque siempre intencionados. Es aquí cuando la habilidad técnica se mezcla con la sensibilidad del escultor.

⁴ Didi-Huberman, G. (2015). Faleñas-Ensayos sobre la aparición 2 (J. M. Ballorca, Trad.). Asociación Shangrila Textos Aparte. (Original work published 2013) Madrid, España

Debido a esto, estudia la composición escultórica previamente, decidiendo ensamblarlo de abajo hacia arriba y así cuidar la postura y la composición. Tras esto, cierra las diferentes partes y marca las conexiones para el siguiente ensamblaje. Los fragmentos más cerrados como brazos y piernas se ensamblan aparte, y posteriormente se pegan directamente al torso, que está abierto. Es por esto que el torso frontal y la cabeza serán los últimos fragmentos que trabaja, ya que así sigue pudiendo acceder a todas las extremidades y estructuras internas.

Los moldes resultantes (negativos) se limpian y preparan con un desmoldante (receta de aceite y parafina), y se van vaciando (positivando) progresivamente. El vaciado en realidad no es otra cosa que la acción de verter sobre el molde el material de aporte (resina, por ejemplo) para hacer el positivo, no obstante, comúnmente e históricamente se le suele denominar al proceso de moldeado y vaciado (crear el molde y reproducirlo) como vaciado, englobando así los dos términos, de hecho, el moldeado directo sobre el cuerpo se llama “vaciado del natural”, como bien explica Juan Francisco M. Gómez de Albacete:

“Esto nos hace suponer que el propio moldeado fuera históricamente suplantado por el propio proceso sucesivo de vaciado, ya que, es en esta última etapa en donde se obtiene el resultado definitivo, siendo entonces considerada como la de mayor importancia y como proceso principal que dio nombre al proceso de forma global.”⁵

Se prepara el proceso por tiempos, de manera que cuando unas partes están recién realizadas, y están en su proceso de curado, avanza con las que anteriormente ha hecho y ahora han tirado, avanzando en cadena. Procede al vaciado y los divide en partes, formando la figura de tamaño natural fragmentada.

⁵ Martínez Gómez de Albacete, J.F (2015). Posibilidades Técnico-Plásticas del moldeado y el vaciado artístico. Diferentes soluciones y recursos de la reproducción tridimensional. Universidad Miguel Hernández. Elche, España.

La primera capa es de gel coat blanco, que da color y resistencia definitiva a la escultura, sucedida de unos laminados por estratificado en resina de poliéster con tejidos de fibra de vidrio como son el MAT 150 y el tejido ROVING 250. Se llegan a dar hasta tres capas, las que sean necesarias hasta conseguir el espesor adecuado, siempre tratando de consolidar las mismas, como bien se destaca en el libro técnico Procesos de transformación de la fibra de vidrio (I) *“La acción del rodillado, eliminando el aire y disolviendo el agente de unión, dejando las hebras de vidrio en libertad de movimiento”*.⁶

En algunas zonas también se aplica masilla de resina de poliéster para las configuraciones del molde más abruptas, como picos muy pronunciados o zonas delicadas. Cuando ha polimerizado totalmente la resina de poliéster se deja curar durante un día entero, así se libera totalmente el estireno de las piezas. A la vez desinfecta el taller, equipos de protección individual y herramientas. Se trata de un trabajo muy meticuloso ya que, al trabajar con este tipo de productos tan tóxicos y peligrosos, debe exponer su cuerpo a la menor cantidad de partículas y gases posibles.

Tras esto se van abriendo los moldes y arrancando las vendas de yeso del positivo. Una vez quitadas las barbas, (salientes en exceso de fibra y resina de la figura), se limpian, pulen y liján los cantos.

Seguidamente, va presentando las partes entre ellas para formar la postura y el volumen correcto. Aunque los moldes encajan perfectamente entre ellos, el artista prefiere trabajarlos a molde abierto y encajarlos más tarde, creando una fragmentación compositiva en la que juegan un papel importante el vacío, la luz y el equilibrio.

⁶ Antequera, P., Jiménez, L., Miravete, A., & Ullod, J. (1994). Procesos de transformación de la fibra de vidrio (I). Miravete. Zaragoza, España.

Asegura las piezas entre sí con pinzas y cuerdas, proceso largo y tedioso para, seguidamente, en la mayoría de los casos unir las con varillas de acero a modo de puente; en otros por la propia morfología del cuerpo se utiliza una masilla de resina de poliéster mezclada con virutas de fibra de vidrio.

Una vez ensambladas esas piezas, se complementan con estructuras internas resistentes, construyendo así una base fuerte que permitirá que la figura se sostenga por sí sola. Se ha tenido que calcular previamente la postura y el centro de masas de la pieza, para que tenga equilibrio, ya que como hemos mencionado, solo se sujeta con una barra de acero cuadrado de 20x20 mm desde el pie de apoyo pasando por la pierna, la cintura, y llegar hasta la mitad de la espalda.

Las alas y la espada están realizadas en chapa de acero, que se cortan con amoladora angular o caladora, y que se ensamblan entre sí las diferentes partes con soldadura de electrodos revestidos. El tratamiento basto, la manera de los cortes, así como el tratamiento de quemado y pulido que tienen, les otorgan el movimiento que expresa la escultura en su totalidad.

La corona está producida con ramas naturales de árbol de laurel salvaje. Tras varias pruebas con diferentes resinas acrílicas, poliéster y barnices, el autor opta por una sola capa de barniz marino incoloro brillante. Las deja preservadas para potenciar el color y la forma y durante el secado debe de cerciorarse de que no pierdan la posición, que no se peguen entre sí y de que no se manchen de polvo, dándoles la forma aproximada de la cabeza mientras están frescas.

Posteriormente, recupera los negativos originales del proceso para integrar los en la escultura. Estos han pasado por el cuerpo del modelo, han sido positivados más tarde y se han roto parcial o totalmente. Se disponen los fragmentos más relevantes, partes reconocibles en la escultura final, como pies, brazos, pecho y mano. A su vez, se mezclan con otras partes irreconocibles que se camuflan entre

las anteriores y, finalmente, de la mano de la diosa caen unas vendas del molde, por la peana hasta llegar al suelo.

En conclusión, este largo y complejo proceso de elaboración es el resultado de un estudio reflexivo sobre las posibilidades del cuerpo humano, utilizado como contenedor de una expresión artística que va más allá de su mera representación física. A través de su técnica, tema y espacio expositivo, Lencina Molino aborda la proyección de *Microtiempos: Estudio de Niké Contemporánea*, en donde lugar, tiempo y entidad cobran vida para mostrarnos su firme vuelo.

Alicia Hernández Campillo