

estructuras unificadas. Por otro lado la polaroid le permitía emplear el color puro en sí mismo, como una realidad plana que no tenía que ver con una realidad visible, rompiendo la estructura de la designación fotográfica, pero sin renunciar a la *estética del índex*. En principio este artista sintió la fascinación del *fogonazo*, la *inminencia de "lenguaje"* que tienen las polaroids, esa especie de abismo que llega a disparar fotos a gran velocidad. El carácter *incontrolado* de la polaroid está asociado también a la dificultad de volver a repetir imágenes: es en la aleatoriedad donde se incrementa la pasión. Cuando se intenta conseguir lo mismo surge lo *diferente*, la repetición, si tal cosa fuera posible, lo es de *desfondamiento*, cada serie es un campo de flexiones: un territorio estriado. Sinaga confía en el *kairós*, toma la oportunidad al vuelo, consigue exteriorizar lo *inhóspito*. Surgen, antes de las temáticas, ciertas imágenes sobre las que posteriormente comienza un proceso de *insistencia*, el marco de la obsesión. Sinaga combina la búsqueda jungiana de lo *aiónico* con la indagación sobre la identidad o, para ser más preciso, con la disolución de la imagen personal en la proyección de la *sombra*. Las polaroids tienden hacia la *idea de emanación*, aunque su origen sea tachadura o a partir de ellas se inicie la deriva del sueño. Una escultura se convierte en territorio de la gracia, espacio para el tiempo de la *donación* (termodinámica de energías en continua modificación). La fijeza es momentánea, lo que permanece es el fulgor, una estructura que tiende hacia lo *blanco*, pero éste como el silencio es lo *imposible*. La sensación se pliega sobre sí mismo, en la caída experimenta, por lo menos, el vértigo: la *fotografía en abyme* hace que aparezca como fondo el *espejo*. Sinaga utiliza una realidad visible como si fuera invisible, investigando la narratividad de la sombra exigida por una escultura llega a una figura del *resplandor*. El sujeto no es sólo "ausencia esencial", sino que en su escena aparece el *peso*, la presencia y los excesos de ese deseo que sólo se nombra paradójicamente. Acaso está *química del instante*, las polaroids esculpidas, sean una forma de experimentar lo que *nos resta*.



Wax Box, 2005

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

21 JUNIO - 17 JULIO 2005

Guillem de Castro, 118 - 46003 Valencia  
Tel. 96 386 30 00 - Fax 96 392 10 94 - E-mail: ivam@ivam.es  
<http://www.ivam.es>

De martes a domingo de 10 a 20 horas  
Domingo, día del Museo, entrada gratuita  
Lunes cerrado

# FERNANDO SINAGA

La estancia inhóspita



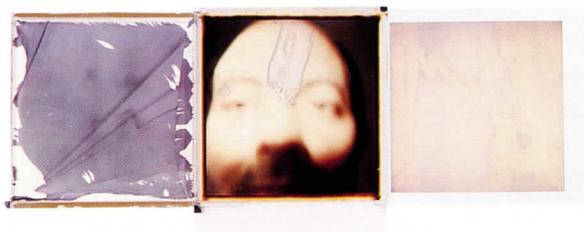
Contramundum, 2002

IVAM Institut Valencià d'Art Modern

GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

En una de las disposiciones de polaroids de Fernando Sinaga aparece, en el centro de una estructura de cruz invertida o doble ángulo confrontado, una suerte de autorretrato, debajo de una calavera de perfil y una imagen que recuerda el hielo o la niebla. El rostro está *enmarcado por el velamiento*, que es también la piel del cuerpo desaparecido o el escenario vacío. Este escultor ha trabajado con las polaroids en un *proceso experimental*, realizando distintas operaciones que permiten, por ejemplo que al desprender la vitrina la luz actúe sobre el fondo químico. Se desencadena una reacción que puede *corresponder* con lo que el artista está buscando; el encuentro exige una labor de selección y de combinación de unas imágenes con otras. Los procesos de solarización, reduplicación de la imagen o modificación al despegar algunas de las partes de las polaroids, que llevan incluso a presentar el acetato sin ninguna clase de fondo, tienen que ver tanto con el automatismo (inmediatez de los resultados) como con una dinámica analítica de extremada exigencia. Este *acontecimiento* que se produce desde la fotografía supone un *desligarse del ojo*; el mismo Fernando Sinaga ha señalado que no mira necesari-

*Alma del mundo*, 1991-2004



*Agua amarga*, 1995

amente por el visor de la cámara al disparar, al contrario la deja actuar como si fuera una linterna, aunque también puede cumplir la misión, metafórica, de una lupa o un microscopio. Conviene tener presente que incluso en estas obras se mantiene Fernando Sinaga localizado en el *comportamiento escultórico*. A veces coloca las polaroids sobre la calefacción para que el calor actúe y cambie la estructura química, desgarrar la superficie bidimensional para encontrar su *otra escena* o mejor el espacio negado a lo fotográfico o interviene con la técnica del rascado. Todo sucede *ampliando el instante*, ese acontecimiento que marca la especificidad de la polaroid; la inflexibilidad del revelado ante los ojos de los que acaban de realizar la fotografía se transforma en *acción plástica*, gestualidad o experimentación que busca otros *efectos*. En muchos sentidos estas piezas están en la misma constelación que las esculturas que realizó con magma (*De los sentimientos*,

1994). La serie de las *Polaroids* fue la forma de conseguir un hilo conductor, un *fondo narrativo*, en el pasillo de acceso a la sala de exposiciones de la Fundación Miró de Palma en la que realizó Sinaga un proyecto en 1996. Era una forma de completar una *meditación plástica*, insisto de tipo escultórico, que ha ido incorporando preocupaciones que acercan a Sinaga tanto a la implicación corporal como a la indagación en torno a procesos del inconsciente. Una de las primeras obras de Sinaga en las que aparece la *polaroid como elemento estructuralmente escultórico* es *Plomo negro* (1995); en esa obra la foto era una *estructura en sí*, confrontada con un pectoral de plomo, una marca negra que agudizaba el sentimiento del vacío. Sinaga establece analogías entre la superficie de la polaroid por detrás y esa misma parte en los billetes de avión, la textura que permite calcar. Hay una radicalidad de esa operación que presenta la parte de atrás de algo escrito o, mejor, de una realidad que no puede ser visualizada sino como *cuadrado negro*. La utilización de las polaroids como estructuras formales le llevó a confrontar linealidades de ese tipo sin emplear el principio del collage, antes al contrario componiendo

*Rubedo*, 1995

