

Entrevista a Fernando Sinaga

Nacido en Zaragoza en 1951, Fernando Sinaga es un artista fronterizo que mezcla la reflexión, la materia, los símbolos y la preocupación por la muerte.

Anton Castro: ¿Cómo has recibido el premio Aragón-Goya.

Fernando Sinaga: Con sorpresa, emoción, alegría y gran satisfacción y orgullo de ver asociado mi nombre al artista más universal que tenemos y a la tierra donde he nacido y de la que recibido siempre un gran apoyo. También doblemente contento, ya que para mi familia ha sido algo muy gratificante y sobre todo para mi padre, que es ya muy mayor y, como comprenderás, este tipo de reconocimientos públicos a uno de sus hijos, significan mucho para él.

A. C.: ¿Lo esperabas, lo habías soñado alguna vez?

F. S.: No, nunca había pensado en ello.

A. C.: ¿Qué relación dirías que hay de tu obra con Goya? ¿ha significado el pintor de Fuendetodos algo especial para ti?

F. S.: Lo que me une con Goya, es su interés por el impulso irracional que contiene su obra, aquello que esta más allá de la conciencia, la subjetividad del color, lo negro, lo inconsciente y el mundo inquietante de los sueños. Goya es el imaginario aragonés, es Buñuel, Saura y Víctor Mira.

A. C.: Vamos a intentar reconstruir tu biografía. Creo que tu madre era modista o costurera y que tú le cogías la tijera para alisar la cáscara de las nueces.

F. S.: Si, tardé años en entender algo sobre esa extraña y temprana manía. Piensa que solo tenía 9 años, cuando raspaba escondidas la superficie rugosa de una nuez y por tanto esa actividad no podía ser ni cultural ni aprendida. Nada sabía entonces acerca de Brancusi, pero sin embargo había desarrollado ya una forma de meditación similar a la que el mundo tántrico utilizaba a través del tallado de sus piedras.

En mi caso eran objetos para ser llevados en la mano, una compañía táctil y secreta que me daba seguridad en mí mismo. He logrado comprender mucho más tarde que, al substraer la tijera de mi madre a escondidas, estaba tratando de vincularme a ella y a su actividad como modista. Con su muerte un año más tarde y la pérdida de este amuleto pierdo el rastro de esa actividad, y solamente dí valor a ese hecho muchos años más tarde, cuando en el año 1976, -es decir 16 años después-, hice mi presentación artística en el Palacio de Velázquez en Madrid y pude exponer entre otras piezas "La estructura invisible". Bueno, en algún sitio he contado algo parecido, y si lo hice, quizá fue, porque siempre he tenido la sospecha que ese hecho explica algo sobre mi innata tendencia a *hacer* algo a través de mis manos y porque pienso que también revela el vacío profundo que tuve que sufrir cuando perdí a mi madre a los diez años.

A. C.: ¿Por qué escultor, qué te atrajo de ese oficio en un tiempo en que la escultura no es lo que es hoy, tan mestiza tan imprecisa?

F. S.: Como te decía, tras la muerte de mi madre me convierto en un niño muy solitario y ausente, cambio de colegio y no conecto nada con la educación que recibo; paso entonces horas y horas copiando láminas de una enciclopedia que me había comprado mi padre y comienzo a pintar, influido por un tío mío que era un pintor aficionado. Entonces, mi familia, al ver mi interés por la pintura, me habilita un pequeño estudio cerrando una terraza que daba al patio interior de mi casa. Es mi primer espacio, en él empiezo a sentirme yo mismo, sin interferencias ni obligaciones escolares. También construyo algunas pequeñas maquetas de arquitecturas con palillos y empiezo a desarrollar mi tendencia a *hacer* cosas con las manos. Es una época en la que hice 3 o 4 esculturas y sobre todo pinté mucho antes de irme a Barcelona, aunque tardé casi 7 años en inclinarme abiertamente hacia la escultura y en descubrir que ese era mi camino y no otro.

A. C.:¿Como fue tu evolución en la ciudad, como ibas madurando, qué artistas o lugares frecuentabas?

F. S.: Mi padre tenía una pastelería y yo, siendo todavía muy niño, le ayudaba los domingos, pues era el día de mayor trabajo. Repartía los encargos y los llevaba a las casas. Vivía en Calvo Sotelo nº 11 (hoy Gran Vía) y fui un estudiante, yo diría, que bastante inadaptado en mis estudios de bachillerato en el Colegio La Salle. Deseaba salir de esa escuela como fuera, no la soportaba, pues lo que realmente quería era prepararme para ingresar en Barcelona como alumno de la Facultad de Bellas Artes de San Jorge. Fui al estudio Cañada y allí conocí a Jorge Gay, Julio Pérez, Maringeles Cañada y Carlos Carnicer, que pronto se hicieron mis amigos. Pero a la vez, no recuerdo bien, ni cuando, ni porqué, frecuentaba el círculo de fotógrafos de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, donde estaban José Antonio Duce, Pedro Avellaned y Rafael Navarro. Allí empezó mi interés por la fotografía y el teatro, tenía entonces 18 años. Creo que es la edad de las fotos que me hizo Duce en ese momento. Me ha gustado mucho verlas, tienen una pretensión artística y una pose muy del momento.

A. C.:¿Que supuso tu traslado, para estudiar, en Barcelona y Madrid inicialmente?

F. S.: Había ganado la Medalla de Plata de la Bienal de Zaragoza con una Escultura que se llamaba "Casi un bello animal" y por el premio me dieron 100.000 Pts. Con ese dinero pude irme a estudiar fuera, pero antes de irme a Barcelona, hice un viaje a París donde me encontré con el arte africano. En Barcelona estudié solo un año, conseguí la Beca Amigó-Cuyás y la Beca Castellblanch y me fui de allí tras una fuerte discusión con el Decano de mi facultad. Mi estancia en Barcelona fue estupenda, vivía en la Pensión la Oliva en el Paseo de Gracia, era un estudiante en la clase de pintura de Muxart y practicaba la escultura por las tardes en el taller de los profesores Carulla y Mayné. Salir de Zaragoza me dio

seguridad en mí mismo y me alejó de mis recuerdos. Gracias a la beca Cuyás, me pude ir vivir a la Residencia de Pintores de Segovia y pasé allí todo el verano, esa estancia influyó en mí muy positivamente, de forma que años más tarde decidiría trasladarme a un pequeño pueblo del norte de Segovia donde monté mi primer taller de escultor. Mi último curso en la Facultad de Bellas Artes lo realicé en Madrid, terminé mis estudios de pintura y poco a poco me fui inclinando más y más hacia la escultura hasta que terminé en los años siguientes mis estudios de escultura y pude dedicarme de pleno a ello.

A. C.: Has sido un artista muy becado: has estado en Alemania, en Estados Unidos, has recibido varios galardones. Cuéntanos como fue esa experiencia, de que te sirvió.

F. S.: Becas, solo he tenido cuatro y premios quizá algunos más, aunque sí he de decir que la primera beca importante en el extranjero, fue la que me concedió la Diputación Provincial de Zaragoza para irme a los Estados Unidos, una oportunidad que me permitió ampliar mis conocimientos sobre la escultura y muy especialmente sobre la escultura pública en U.S.A. Al volver a España en el año 1984, entré como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca y poco después decidí irme tres meses a Alemania.

A. C.: Para cerrar este asunto: ¿Son necesarias las becas a los artistas, deben mantenerse?

F. S.: Son imprescindibles, viajar es un requisito para la formación de cualquier artista. Hemos de formar a nuestros artistas más allá de nuestro país, solo así se adquiere una experiencia y una visión más amplia. En mi caso estas becas fueron decisivas.

A. C.: Inicialmente, eras un escultor más o menos puro, que usaba mucho la madera, el mármol y el bronce, influido por Brancusi. ¿Porqué Brancusi, hacia donde ibas entonces?

F. S.: Mi formación inicial como escultor se había diversificado mucho, ya que no me sometía a ninguna técnica, ni material en especial, había practicado la talla en piedra en Madrid y había aprendido las técnicas de fundición en Arganda del Rey con Eduardo Capa, que era además mi profesor. Luego viví en Maderuelo (Segovia) durante casi diez años en medio de la naturaleza. En aquella época cortaba los árboles en el monte y separaba los que me interesaban para hacer esculturas. Esa actividad mítica me acercó seguramente a Brancusi y su mundo, pues era una zona rica en enebros, olmos, robles y chopos. Pero la influencia de Brancusi fue anterior al año en que decido exponer en Madrid "El desayuno alemán"; digamos que Brancusi formaba parte de un imaginario simbólico más amplio, en el que también estaban mis influencias del arte tántrico y del africano, pues a mi entender la escultura moderna comienza con Rodin y se cataliza a través de Brancusi. Sin él, no existiría el minimalismo, tal y como hoy lo conocemos. Nadie como él había logrado dar una autonomía al material frente al tema de la obra y nadie hasta él había logrado crear una poética espacial y simbólica tan ausente.

A. C.: En los 90 realizas una apuesta bastante intensa hacia el minimalismo. ¿Cuál es tu concepto del minimalismo o cuál era entonces?

F. S.: Mis primeros contactos con el minimalismo empiezan cuando marchó a Nueva York y a Chicago. He de decir que en ese momento estaba ya fuertemente interesado por la arquitectura y ese viaje me permitió analizar las estrechas relaciones que existían entre ambas disciplinas, ya que en definitiva el minimalismo era también la consecuencia lógica de ese cruce. En el minimalismo el despojamiento de la escultura concluía finalmente en un discurso donde los elementos primordiales resplandecían sin tener que representar lo visible y ese aclaramiento del lenguaje permitió que el espacio se convirtiera en un elemento más de la escultura. No existía una vuelta atrás, era el lenguaje más avanzado e innovador del

momento y sus protagonistas eran la generación más brillante y experimental. Influyeron en todos los movimientos y tendencias, y hoy gran parte de la cultura visual del mundo se debe a su influencia. Para mí, como para muchos, lo he dicho en muchos sitios, fue un aprendizaje imprescindible y no reniego de ello, pero, si se mira más detenidamente mi obra, yo nunca he sido un minimalista a la manera americana, pues en mi obra hay demasiados elementos simbólicos, arquetípicos y psicoanalíticos que alteran substancialmente esa manera de ver. Visto con distancia, creo que mi temprano interés por Alemania, -que es anterior a mi viaje a U.S.A.- puede explicar algunos de los ruidos introspectivos que existen en mi obra. Hoy, sin embargo, la influencia del minimalismo ortodoxo es un tema zanjado, aunque podamos todavía oír su influencia en las continuas transferencias, versiones e interpretaciones que siguen haciendo los artistas actuales en sus más recientes trabajos.

A. C.: ¿Cómo fue ese período, como vivías y participabas en ese esplendor de la escultura que se vivió entre finales de los 80 y principios de los 90?

F. S.: Como ya te he dicho entre los años 1976 y 1984 viví en el campo, en la frontera norte de Segovia, entre Guadalajara y Valladolid, un territorio de una luz y una belleza indescriptible. Había ya expuesto en Madrid y luego me fui a Estados Unidos y al volver a finales del año 1984 desarrollé una obra que se expuso en la Galería Villalar de Madrid y a esa exposición la titulé "El desayuno alemán"(1986). Ese momento fue crucial en mi vida y en mi trabajo, ya que fui invitado a formar parte del Salón de los 16 por Miguel Logroño. Unos años más tarde en el año 1989, mi trabajo es seleccionado para representar a España en la XX Bienal Internacional de Sao Paulo y a partir de aquí mi obra empezó a ser incluida dentro de la generación de escultores de los 80.

A. C.: A principios de los 90 colaboraste con Pérez Latorre en el Auditorio. ¿Qué significado para ti esa tarea y, por

extensión, qué relación has mantenido con Zaragoza?

F. S.: Mi relación con José Manuel Pérez Latorre es anterior a la construcción del Auditorio y yo diría que surge como consecuencia de nuestros intereses comunes entorno al arte y la arquitectura. El proyecto del Auditorio de Zaragoza me permitió investigar durante dos años, como podía transformar una fachada en una obra escultórica de más de 6 toneladas de bronce sin desviarme de la concepción arquitectónica del edificio, pero ayudando a enriquecerlo simbólicamente. Debía de ser, por tanto, una obra que cambiara con la luz y con el movimiento del espectador. Bueno, creo que entre todos conseguimos hacer un proyecto innovador. Años más tarde, en el 2005, hice como sabes mi exposición *Cor Duplex* en el Museo Pablo Serrano, y en esa exposición presenté parte de la obra realizada en los últimos 15 años. Por tanto, si consideramos que también he realizado exposiciones individuales y colectivas en galerías como Atenas, Miguel Marcos, Fernando Latorre y Aragonesa del Arte, que he participado en diferentes colectivas de Escultura Española y Aragonesa en el Palacio de Sástago, en la Sala Luzán de la CAI o en IberCaja, que en el 2008 fui invitado a realizar un proyecto Público en la Expo Zaragoza 2008 y que en el 2009 realicé mi exposición "Pantallas Espectrales sobre el Ebro", en el Edificio Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, es fácil comprobar, que mi relación con la ciudad en la que nací, ha sido constante y progresiva y, yo diría, bastante decisiva para el desarrollo de mi obra.

A. C.: A finales de los 90 das otro giro importante: pareces inclinarte hacia el lado oculto de la realidad, lo sobrenatural, el misterio, la metafísica.

F. S.: Fue esa una época de grandes cambios. Aunque si lo analizamos detenidamente, no soy un artista con tantos cortes como pueda parecer, pues esas preocupaciones a las que te refieres, ya existían en el año 1975, en obras como "La estructura invisible" y "Germen Andrógino", aunque sí estoy de

acuerdo contigo en que esas inquietudes sobre el orden oculto del arte se sumergen durante casi una década hasta emerger en los 90. Posiblemente, te estás refiriendo a mi exposición "Agua Amarga" del año 1996 en la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca, pues es, sin duda, la exposición que en la que doy ese giro al que te refieres y seguramente ese cambio tiene una profunda razón de ser, pues fue un tiempo en el que acababa de dejar de ser decano en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, tras tres años de trabajo intenso que me pusieron al borde del agotamiento físico. En aquel momento había roto mi relación profesional con las Galerías Luis Adelantado y Oliva Arauna y para mí esa exposición constituyó una especie de renacimiento, un cambio de actitud frente al hecho expositivo, así como en la manera de pensar mi obra. Pienso que en esa exposición se liberaron muchas energías contenidas. Sí, en el fondo tienes razón, es un momento en el que mi propia imagen es un manifiesto sobre el orden oculto de la realidad, pues de nuevo el inconsciente, la metafísica y lo sobrenatural reviven en forma de fotografía automática y manchas abrasivas sobre el metal.

A. C.: Incluso podría decirse que las disciplinas se funden, que lo haces todo: pintas, fotografías, esculpes a tu modo, haces instalaciones....

F. S.: La forma en la que yo entiendo la escultura se sitúa dentro de un sistema de relaciones y conexiones entre diferentes campos semánticos, técnicos y materiales. Un sincretismo cada vez más acentuado, al que he ido derivando cada vez más, un espacio donde las fronteras de las disciplinas se diluyen hacia un solo fin: producir un fenómeno expositivo de marcado carácter espacial. Es precisamente allí, donde la ortodoxia minimalista se quiebra y se deshace, ya que se concentran en ella numerosos campos de influencia.

A. C.: Cuando dicen los críticos, e insisten mucho en ello, que te interesa mucho el más allá, ¿qué quieren decir?

F. S.: Probablemente es porque el tema de la muerte, como sucede en tantos artistas contemporáneos, no es algo ajeno a mi obra, pues como antes te he dicho , está en el origen de mi propia biografía. He escrito recientemente un texto que se ha publicado bajo el título “La pulsión de muerte como espacio sagrado” en el que trato de encontrar la perspectiva que tuvo Freud sobre la *La pulsión de muerte (Todestrieb)*, pues a mi parecer es una de las claves para entender afirmaciones como ésta de André Bretón: “Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo no comunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios”.

A. C.: **Qué relación hay entre el profesor de escultura, el pensador y el artista, como se lleva eso.**

F. S.: No son profesiones diferentes, ni ejercicios separados, forman una unidad de acción en sí misma, pues como dice Goethe, el pensamiento es un órgano de percepción al igual que el ojo y el oído, y el arte es para mí una forma de conocimiento que aporta significados a los que el pensamiento por si solo no puede acceder. Por tanto, no tengo ese dilema electivo entre arte y pensamiento, para mí son dos visiones que utilizo por igual para llegar a comprender algo sobre el fenómeno artístico. Mi actividad como profesor universitario me obliga además a investigar múltiples campos y a contrastar mis opiniones con los demás. Finalmente, creo que la acción recíproca de todo ello me ayuda a comprobar mis intuiciones, estableciendo conclusiones que se acercan a la forma final que tienen mis ideas.

A. C.: **¿Qué es el arte para ti: una forma de pensar o una forma de actuar?**

F. S.: No separo nunca de forma absoluta mis acciones de mis pensamientos, pues en estos están en cierta manera mis acciones y en mis acciones están mis pensamientos. Somos una

totalidad interconectada entre sí que debemos aprender a reconocer.

A. C.: Por cierto durante mucho tiempo ibas de la mano de Broto y Mira. *Erais* como los tres artistas de los 80-90. ¿Cuál es ahora tu lugar en el arte español e internacional, como te ves a ti mismo?

F. S.: Mi lugar dentro del arte español ha estado y estará siempre sujeto a diferentes opiniones y cambios de perspectiva crítica, eso es algo que no puede evitarse. Generacionalmente, tanto Broto como Mira surgen antes que yo en la escena artística madrileña y obtienen reconocimientos más amplios. Al ser ambos pintores, no pudimos coincidir en exposiciones conjuntas, aunque efectivamente parte de nuestra obra se sitúa en las décadas a las que te refieres e incluso hemos trabajado en la misma galería.

Pero ni yo ni mi obra han ido de la mano de ninguno de ellos. Mi obra personal se hace aparte de su propio desarrollo artístico y nunca ha existido complicidad entre nosotros. En cuanto a mi lugar en el arte internacional, no es fácil responder a esta pregunta, pues todavía se carecen de investigaciones de cierta envergadura sobre la escultura en España y faltan estudios comparados sobre el papel del arte español en la escena internacional.

A. C.: He leído con atención los textos que se han escrito sobre ti y da la sensación de que eres un hombre muy complejo, muy intelectual, un tanto inaccesible. ¿En que medida es así?.

F. S.: Los que me conocen saben que esto no es así, ya que dedico una gran parte de mi tiempo a escribir, dar conferencias, talleres y masters en diferentes universidades y, por tanto, si fuera un hombre inaccesible esa actividad no sería posible realizarla. Es cierto que suelo hablar más del arte que de mi trabajo y quizá allí exista un cierto pudor, pero por lo demás me parece que no es posible ejercer la enseñanza del arte sin unas ciertas capacidades intelectuales

y una cierta experiencia, ya que es muy importante conocer como se produce el fenómeno artístico. Mis ideas sobre este asunto me dicen que el arte es un fenómeno muy complejo y que hemos de tratar de explicarlo de manera sencilla. Quizá lo que sucede es que la lectura que se ha hecho de mi como artista, es la de alguien que trabaja aislado y apartado, protegiendo su intimidad. No puedo evitar que se hagan este tipo de lecturas parciales sobre mi o que me apliquen verdades a medias, espero que algo de esto pueda remediarse con esta entrevista.

A. C.: ¿Para qué sirve el arte hoy en los tiempos en que deslumbra Belén Esteban?

F. S.: Sin duda, nos encontramos inmersos en un mundo construido como un gran espectáculo preparado para la distracción y el entretenimiento y estamos, por tanto, sujetos al dispositivo más poderoso que existe, desde donde poder anular el pensamiento y la opinión. Pero el arte, a mi parecer, está en otro lugar y cuando logra salir e imponerse cumple la función contraria, no oculta la realidad ni la enmascara, sino