



En regiones
tan claras

Fernando
Romero

En regiones
tan claras

Fernando
Romero

Fernando Romero | En regiones tan claras

IAACC PABLO SERRANO, 14 de mayo – 21 de julio de 2024

Consejera de Presidencia, Interior y Cultura

Tomasa Hernández Martín

COMISIÓN ASESORA DE PABLO SERRANO

Director General de Cultura

Pedro Olloqui Burillo

Jefe del Servicio de Archivos, Museos y Bibliotecas

Fernando Sarría Ramírez

Directora honorífica del IAACC Pablo Serrano

Susana Spadoni Márquez

Director del IAACC Pablo Serrano

Julio Ramón Sanz

Vocales designados

Dolores Durán Úcar

Luis Nozaleda Arenas

Juan Ulibarri Arganda

EXPOSICIÓN

Producción

Gobierno de Aragón

Organización y coordinación

IAACC Pablo Serrano

Autoría

Fernando Romero

Comisariado

Joaquín Jesús Sánchez

Diseño expositivo

Marta de la Fe

Diseño gráfico

Julián Cruz

Producción gráfica

Fotjomard

Transporte y montaje

Robert

CATÁLOGO

Edición

Gobierno de Aragón

Textos

Joaquín Jesús Sánchez y Fernando Romero

Fotografías

Roberto Ruiz Arguedas

Diseño

Julián Cruz

Impresión

LAIMPRENTA

© de la edición, Gobierno de Aragón

© de los textos, Joaquín Jesús Sánchez y Fernando Romero

© de las fotografías, Roberto Ruiz Arguedas

© de la traducción, Leticia Fernández Torralba

ISBN: 978-84-8380-500-8

DL: Z 1038-2024

<i>Ni lejos ni cerca</i> Una conversación entre Fernando Romero y Joaquín Jesús Sánchez	9
<i>El don de la ingravidez: Algunas curiosidades sobre las visiones aéreas</i>	14
<i>En regiones tan claras</i>	16
Bios	61
Traducciones	62

El IAACC Pablo Serrano presenta la exposición *Fernando Romero. En regiones tan claras*, muestra derivada del proyecto ganador de la *II Convocatoria de Creación y Producción Artística Pablo Serrano / Juana Francés*, en 2022.

Dicho proyecto, titulado *Orografía de lo invisible* y dotado con 4000 € para la investigación y producción artística, en palabras de Fernando Romero «es un proyecto de investigación pictórica que reflexiona sobre la posibilidad de visibilizar una serie de paisajes invisibles, que sabemos que existen pero que no podemos ver, a través de una representación especulativa de los mismos». El objetivo de Romero era la realización de una serie de pinturas en las que utilizar los materiales pictóricos y la superficie del lienzo con carácter especulativo, un análisis de los materiales que participan en la construcción del cuadro y cómo se comportan como entes propios, con su propia fisicidad y materialidad. «Esta representación se genera mediante la interacción entre distintos materiales sobre el lienzo, que construyen progresivas orografías aleatorias que nos remiten a elementos de la tradición paisajística.»

La selección de este proyecto como ganador destacó el interés de la reflexión que, en clave contemporánea, hacía del paisaje como género y de la pintura como práctica artística.

El resultado de esta investigación, realizada en los propios talleres del IAACC Pablo Serrano, se ha materializado en una exposición pictórica de gran belleza, comisariada por Joaquín Jesús Sánchez y en la que Fernando Romero muestra 19 pinturas producidas entre 2023 y 2024, convertidas en orografías aleatorias a través de la interacción de los materiales pictóricos.

Un total de 8 proyectos procedentes de todo el territorio nacional concu- rrieron a la *II Convocatoria de Creación y Producción Artística Pablo Serrano / Juana Francés*, impulsada por el IAACC Pablo Serrano para promover proyec- tos de investigación artística desde Aragón, acercando a los ciudadanos la creación artística contemporánea. Dicha convocatoria está abierta a artistas sin limitaciones de edad, residencia u origen, ni restricciones en materia de disciplina artística en el marco de las artes visuales.

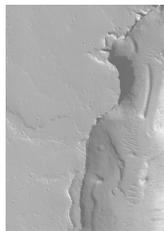




Ni lejos ni cerca
Una conversación
entre Fernando Romero
y Joaquín Jesús Sánchez

[Joaquín Jesús Sánchez] Me decías que te interesaste por las vistas aéreas durante la pandemia.

[Fernando Romero] Me aburría y el pensamiento se iba a la deriva. Hubo un momento en que empecé a escaparme a través de Google Maps: buscaba alojamientos en pueblos del Pirineo, pensando en el momento en el que nos dejarían huir de Madrid. Fue entonces cuando me di cuenta de que desde mi ordenador podía contemplar vistas aéreas de glaciares y otros rincones remotos. Sin embargo, mi interés por las imágenes aéreas surgió realmente después de asistir a unas Jornadas de Estudios de la Imagen en el CA2M, donde una ponente llamada Klara Capova explicó cómo los ilustradores de la NASA generaban simulaciones de paisajes en exoplanetas a partir de datos numéricos que poco podían aportar a la ilustración. Sus recreaciones artísticas parecían paisajes románticos pintados con poco gusto. Comencé a explorar los bancos de imágenes de la NASA y me di cuenta de que las imágenes realmente misteriosas eran las de los planetas del sistema solar, que normalmente están tomadas por satélites, y acabé pensando que la primera imagen de un planeta similar a la Tierra debería de ser algo así. Además, me pareció que las ambigüedades formales de las imágenes satelitales tenían un valor pictórico; me conectaban con ciertas pinturas de Gerhard Richter de finales de los años 60, quien ya pintaba vistas aéreas de ciudades, bombardeos, los Alpes e incluso paisajes lunares. Creo que cuando acabó el confinamiento y volví al taller, tenía muy presentes este tipo de imágenes en mi inconsciente.



[JJS] Me resulta curioso que, aunque las imágenes que produce la cartografía puedan sugerir algo *abstracto*, su pretensión es claramente figurativa. De representación y de dominio del territorio. Y eso convive con la certeza de que toda representación es también (al menos, en parte) una invención.

[FR] Fíjate que en la cartografía se usan proyecciones planas para representar o cuantificar el territorio. En contraste, en la Historia del Arte occidental, la pintura estuvo sometida durante siglos al uso de la perspectiva para representar el mundo y los pintores tuvieron que batallar casi un siglo para liberarse de ella y poder pintar sin enmascarar que el soporte es plano.

Por eso nos resulta tan extraño que en estas imágenes tomadas por satélites o avionetas no haya delante ni detrás, ni lejos ni cerca. Trabajar con ellas me permite plantear el proceso como si realizara una pintura abstracta: no necesito necesariamente un referente para iniciar la pintura aunque, en el transcurso del proceso, puede aparecer la figuración. La invención del referente se genera durante el proceso y no es el referente quien condiciona la invención o construcción de la pintura.

[JJS] Compones el cuadro plegando la tela y pintando con aerógrafo y, después, la tensas sobre el bastidor. De la tridimensionalidad a la planicie.

[FR] Este proceso comenzó de manera accidental. Al regresar al taller después de la pandemia, seguí trabajando en las series que tenía en marcha. Mientras pintaba con aerógrafo y pistola, noté que los materiales de los bordes de la obra (como papeles de reserva y las telas de limpieza) se cubrían con restos de pulverización. Debido a las arrugas de estos materiales, aparecían patrones que me recordaban a imágenes de orografías, similares a las que estaba clasificando. Fue entonces cuando pensé que sería interesante utilizar las arrugas de la tela para crear una imagen.

En la primera etapa del proceso de creación de un cuadro, la tela adquiere volumen y puede parecerse a los mapas en relieve que se usan en las escuelas para explicar la topografía de valles y montañas. Después de pulverizar la pintura sobre la tela, esos pliegues quedaban retratados, con transiciones muy sutiles y delicadas. Al colocar la tela sobre un bastidor, la tensó usando colas de imprimación para eliminar cualquier arruga. Creo que es un ejercicio interesante de simulación, pasando de la tridimensionalidad de la tela a la bidimensionalidad de la imagen pintada, pero manteniendo perfectamente el registro en pintura de todo el proceso. Con el tiempo fui perfeccionando el sistema y pude realizar composiciones más complejas.



[JJS] Recuerdo que la primera vez que visité tu estudio me hizo gracia pensar que habías tomado como punto de partida lo que para otros es la rendición final: coger la hoja y arrugarla.

En aquella ocasión, también me enseñaste los primeros cuadros de esta serie, que están en los fondos del Pablo Serrano. Son obras más bien rudas, en lo formal pero también en lo cromático. Piezas muy coloridas, con una estructura muy severa. Me pregunto si responden a algo deliberado (pensando en la pulcritud de tus trabajos anteriores, quizás querías desquitarte) o si, simplemente, quedaron así porque no controlabas bien el proceso.

[FR] Cuando comencé la serie tenía en mente dar más protagonismo a los materiales y al azar, tratando de minimizar mi intervención como pintor. Creía que una relación más aleatoria entre la tela y la pintura me llevaría a la creación de formas menos rígidas, ya que tras la simulación de estas orografías operaba el azar. Incluso, durante algunos meses, me propuse intervenir lo mínimo posible, lo justo para ocasionar la obra.

En mi trabajo siempre ha estado presente la dialéctica entre abstracción y figuración, y pensaba que así se fomentaba la parte abstracta. Me sorprendía mucho cómo la pintura se asentaba y reorganizaba sobre el soporte después de cada pulverización.

Tras esta fase de fascinación por lo espontáneo, decidí volver a intervenir en el proceso; la mano del pintor reapareció, y fracasé en varios lienzos que terminaron siendo muy manidos. Decidí entonces tomar un camino intermedio, uno que permitiera construir la imagen pintada con mayor control, pero que también resaltara los registros gráficos surgidos de la interacción entre pintura y tela. En las últimas obras, el cálculo del plegado de la tela era mucho mayor: intentaba dibujar y modelar los pliegues con mayor precisión.

[JJS] La mano del pintor... con alicates.

[FR] (Ríe). Los alicates también aparecieron al borde del lienzo, listos para ser usados para la pintura. Me di cuenta de que eran la herramienta más eficaz para marcar los surcos en el reverso de la tela. Primero, dibujo el surco en la parte trasera de la tela y después uso los alicates para hacer los trazos permanentes. Al pellizcar la tela, la imprimación se debilita y queda una marca. Luego, doy la vuelta a la tela y, como los surcos ya están definidos, comienzo a construir las elevaciones. Este es el método más eficaz que he desarrollado para realizar esta simulación del territorio.

Como anécdota, puedo decir que en los lienzos de la exposición no he utilizado un pincel. He logrado crear una simulación pictórica sin el uso de pinceles. Los cuadros en los que utilicé pinceles fueron descartados, ya que las transiciones cromáticas y de clarooscuro eran mucho más torpes y menos fluidas.

[JJS] El artificio. Me interesa detenerme en este asunto, que nos permite volver al comienzo de la conversación, donde mencionabas que algunos de los *paisajes espaciales* que conocemos son traducciones artísticas poco fiables de datos obtenidos con telescopios y sondas espaciales. Que la pintura se haya empleado, históricamente, para representar archiduques y floreros ha conseguido convencernos a todos de que lo que hay *sobre el lienzo* es tal o cual cosa *del mundo exterior*. Un embuste tremendo. Imagino que, explicando los cuadros, tú mismo recurre a la triquiñuela de decir que esas superficies con ondulaciones y cárcavas *son como* las de tal o cual cordillera; pero, en realidad, no son como nada externo. Son como ellas mismas.

[FR] Exactamente. Podríamos decir que se trata de una reflexión que hace un guiño a la historia de la pintura. Por ejemplo, el historiador del arte Robert Rosenblum, traza una genealogía donde la pintura abstracta (como el informalismo americano) se deriva de la tradición del paisaje romántico del siglo XIX. Los paisajistas de esa época estaban muy interesados en representar paisajes remotos, haciendo visibles entornos a los que el público, en general, no podía acceder. Me resulta

curioso pensar que algo similar ocurre hoy en día con los ilustradores de la NASA, quienes adquieren una función parecida a la de aquellos pintores que representaban paisajes décadas antes de la invención de la fotografía. De esta manera, retoman una función de la pintura que parecía haber quedado obsoleta.

La pintura, en definitiva, sigue siendo pintura, y eso es lo que la hace interesante. A lo largo del siglo XX se ha debatido muchas veces sobre su posible agotamiento, argumentando que nuevos medios técnicos de reproducción de imágenes, como la fotografía, el video, gráficos digitales, renders... y, en definitiva, cualquier tipo de gráfico novedoso surgido del desarrollo técnico, pueden hacer mejores representaciones. Sin embargo, durante el siglo XX y principios del XXI, la pintura ha absorbido los nuevos gráficos visuales y los ha hecho suyos, utilizándolos como excusa para seguir construyendo nuevas pinturas.

[JJS] También reconoces la influencia de los pintores informalistas aragoneses.

[FR] Sí, claro. Cuando era estudiante de Bellas Artes en Valencia, cayeron en mis manos dos libros fantásticos de Antonio Saura: *Escritura como Pintura* y *Fijeza*. Me sorprendió mucho que un pintor pudiera escribir tan bien sobre pintura. Estas lecturas despertaron mi interés por los artistas vinculados con Aragón.

Después de finalizar mis estudios, regresé a Teruel para trabajar como profesor en la Escuela de Artes. Allí tuve la suerte de coincidir durante algunos años con el pintor Gonzalo Tena, miembro del grupo de Trama, que había vuelto de Barcelona. Nos hicimos amigos y él ha sido una gran influencia para mí. Me sorprende cómo aborda sus inquietudes intelectuales a través de la pintura, utilizando a veces el humor y la ironía.

Además, me gusta observar el trabajo de otros pintores como Salvador Victoria, Juana Francés, Manuel Viola, Charo Pradas, José Manuel Broto, entre otros muchos que han dejado un buen legado.





[JJS] Regresemos a la sala de exposición. Salvo pequeñas excepciones, has trabajado con una gama cromática consistente: azul y tierra.

[FR] Adaptar la gama cromática ha sido todo un reto. Al principio, me pareció una buena idea buscar colores relacionados con el territorio, como tierras, óxidos, negros y verdes, siempre añadiendo algún toque de color extra para contrastar más la pintura. Sin embargo, al limitar la paleta, me di cuenta de que se fortalecía la idea del pliegue y la arruga.

Volví a mirar los cuadros de los pintores paisajistas del siglo XIX y mi paleta se centró en los colores tierras, sienas y distintos azules (Prusia, ultramar, cerúleo). Fue como abandonar las referencias externas y volver a la pintura; paradójicamente, el artificio funcionaba mejor. Finalmente, creo que he logrado una paleta similar a la del pintor James McNeill Whistler.

[JJS] Me llama la atención la fijación que tenéis los pintores con las paletas de tal o cual antepasado ilustre.

[FR] (Ríe). Creo que es una cuestión de formación. En la facultad de Bellas Artes, a menudo nos indican la paleta precisa y citan el origen de esos prede-

cesores venerables. Además, creo que tiene que ver con el misterio de las armonías de color. Nos sigue fascinando entender por qué algunos colores funcionan bien juntos y otros no; a veces parece alquimia, ya que las relaciones más interesantes, en mi experiencia, se encuentran por azar durante el proceso. Desde la construcción de los primeros círculos cromáticos, como el de Goethe, ha existido la intención de clasificar los colores, como si al someterlos a un estricto orden se pudiera controlarlos para optimizarlos. Recordemos que no solo se han intentado clasificar en círculos; desde el siglo XIX también se han tratado de contener en pirámides, cilindros, cubos y otras formas. La codificación más pragmática la ha logrado la informática; son muchas las aplicaciones actuales que generan paletas de color automáticas. Pero la pintura sigue practicándose con colores matéricos cuyos pigmentos se parecen mucho a los que se han utilizado durante siglos. Creo que eso, en parte, impide a los pintores emanciparnos completamente de las asociaciones alquímicas que nos preceden; es como si mantuviéramos las viejas recetas y, a partir de ellas, pudiéramos volver a construir.

EL DON DE LA INGRAVIDEZ: ALGUNAS CURIOSIDADES SOBRE LAS VISIONES AÉREAS

Joaquín Jesús Sánchez

En 1835 sir John Herschel, el inventor de la cianotipia, astrónomo hijo de astrónomo, estaba en Sudáfrica midiendo nebulosas. A miles de kilómetros, los atentísimos editores del New York Sun replicaban los artículos que el doctor Andrew Grant, compadre de sir John, mandaba al *Edinburgh Journal of Science*. Jamás se conoció tal pasión por la cosmología. En una tanda de seis artículos, el buen doctor relató cómo el costosísimo y sobredimensionado telescopio de su colega había sido capaz de otear la primorosa orografía selenita: lagos, olas que rompían contra playas de yeso, bosques de tejos cubiertos de líquenes, campos de amapolas encarnadas y «amatistas colosales de color clarete» se exhibían ante el catalejo más perspicaz que había producido el ingenio humano.

Quedaba lo mejor. Ajustando las lentes, los mirones descubrieron (infraganti) una manada de bisontes, unas cabras unicornias gráciles como antílopes («esta hermosa criatura nos brindó la diversión más exquisita»), grullas picudas, cigüeñas que habitaban en las crestas de los cráteres y templos suntuosos en torno a los que moraban unos simpáticos hombres murciélago. Para disfrute de los lectores, el texto (escrito en un inglés florido y prosopopéyico) se acompañaba con unas sensacionales litografías que ilustraban algunas escenas costumbristas y extraterrestres.

El remate es decepcionante. Herschel se enteró del asunto y lo desmintió, causando la ruina del editor neoyorquino. Pero obviemos esta minucia. Si repasan las publicaciones (con el menor esfuerzo, se encuentran digitalizadas), repararán en un detalle inquietante: aunque el telescopio debía fisgar a los selenitas con curiosidad cenital, tanto la narración como las ilustraciones narran los episodios mirándolos desde el suelo. Ni la imaginación más calenturienta se libra de la tiranía de la perspectiva.

Un mes antes, Edgar Allan Poe había dado a la prensa *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall*, que contaba la historia del susodicho holandés, quien había construido un globo con periódicos sucios (para escándalo de los pulcros roterodamenses) y con él había llegado a la luna. «Restalló el parloteo de diez mil lenguas; un segundo más tarde, diez mil caras estaban vueltas hacia el cielo, diez mil pipas caían simultáneamen-

te de la comisura de diez mil bocas y un grito solo comparable al rugido del Niágara resonaba larga, poderosa y furiosamente a través de la ciudad». Mientras se eleva (el trayecto dura unos días), el personaje escribe un diario con sus observaciones: el paulatino empequeñecimiento de la Tierra, el extraño amarilleamiento de la superficie y la pérdida de los contornos del mundo. En favor de la trama, el globo revienta cerca del satélite, ofreciéndole a nuestro protagonista la concreción de los perfiles lunares a velocidad de caída.

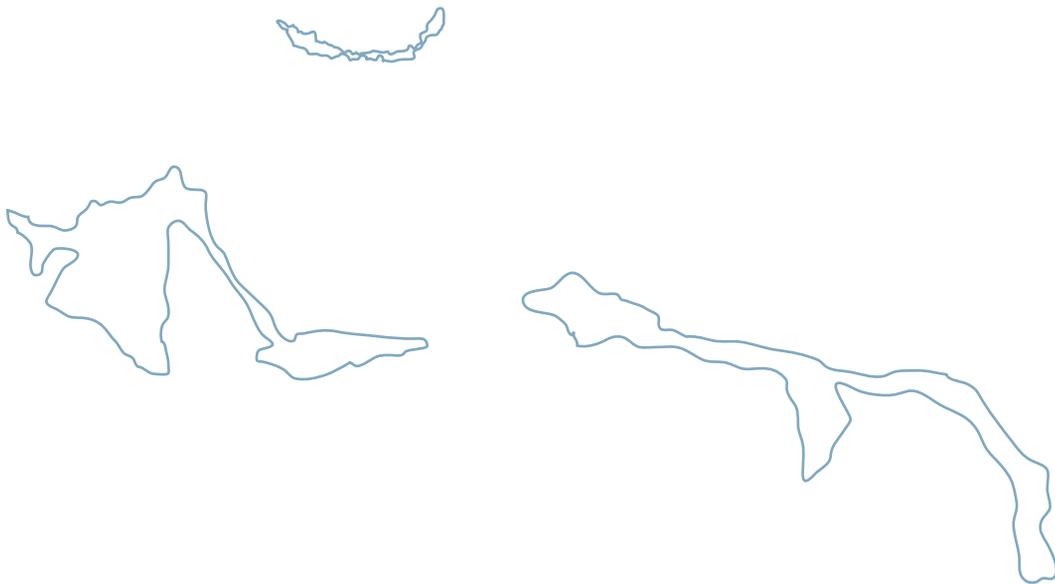
Es sorprendente que Poe se detenga en las visiones aéreas. Los globos aerostáticos, que causaron sensación a finales del XVIII, estaban pensados para *verse desde abajo* más que para *mirar desde arriba*. En el Prado se conserva un cuadro de Antonio Carnicero que refleja la ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez. La escena, pintada desde el lateral de la planicie, retrata a la concurrencia (frailes, majos, gentiles-hombres, damas y paisanas) formando un corro de cuellos estirados. En medio, alejándose de la tarima donde debió estar posado, un artefacto azul y dorado (colores imperiales) se eleva rodeado de banderones con los emblemas reales.

El engalanamiento del cacharro parece favorecer mi hipótesis. Leyendo la crónica del singular acontecimiento, aprendemos la cosa acabó mal: el piloto (un francés que había venido por capricho del infante don Gabriel) se estrelló, ganándose una pensión vitalicia y una cuantiosa propina «en atención a la desgracia que padeció en el Real Sitio». No he sabido de ningún artista que se animase a subir al canasto para pintar del natural, ignoro si por prudencia o por falta de interés. Probablemente, una planicie moteada de coronillas no hubiese recabado grandes elogios.

Las representaciones aéreas son inhumanas y, si me apuran, extravagantes. Ni a los ángeles, que lo tenían fácil, les dio por ello. El Kunsthistorisches Museum custodia una tabla de Jan Gossaert, llamado Mabuse, en la que se representa a san Lucas ejerciendo de pintor. En el tercio izquierdo, flotando entre nubes y aupada por querubines, posa María Santísima con el niño en brazos. Frente a ella, de rodillas y descalzo, el evangelista dibuja con una plumilla mientras un ángel le guía la mano. Durante generaciones, los pintores siguieron las admoniciones del santo patrón (miren de frente, pinten prosternados; hasta el artificio debe tener sus límites: huid de las veleidades). Fue, hasta cierto punto, fácil: no tenían que enfrentarse a la irresistible tentación de la avioneta y el satélite.

En regiones

tan claras



gionnes aras





[Detalle de
Deshielo en K2-18b]



[Detalle de
Deshielo en K2-18b]



Deshielo en K2-18b
Acrílico sobre lienzo, 162 x 130 cm
2022





[Detalles de *En regiones tan claras*]



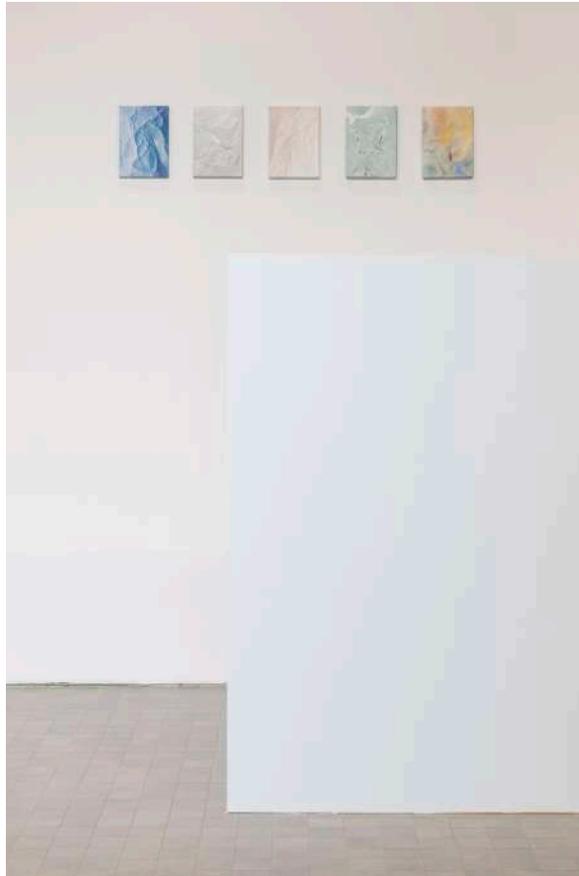
[Detalle de *Gran nevada*
en *Kepler-186f*]

[Detalle de *Gran nevada*
en *Kepler-186f*]





Gran nevada en Kepler-186f
Acrílico sobre lienzo, 250 x 195 cm
2024



[Detalle de
*En regiones
tan claras*]



[1] *Cráter azul en Kepler-296e*
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2024

[2] *Deshielo en Kepler-296e*
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2023

[3] *Río rojo en Kepler-296e*
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2024

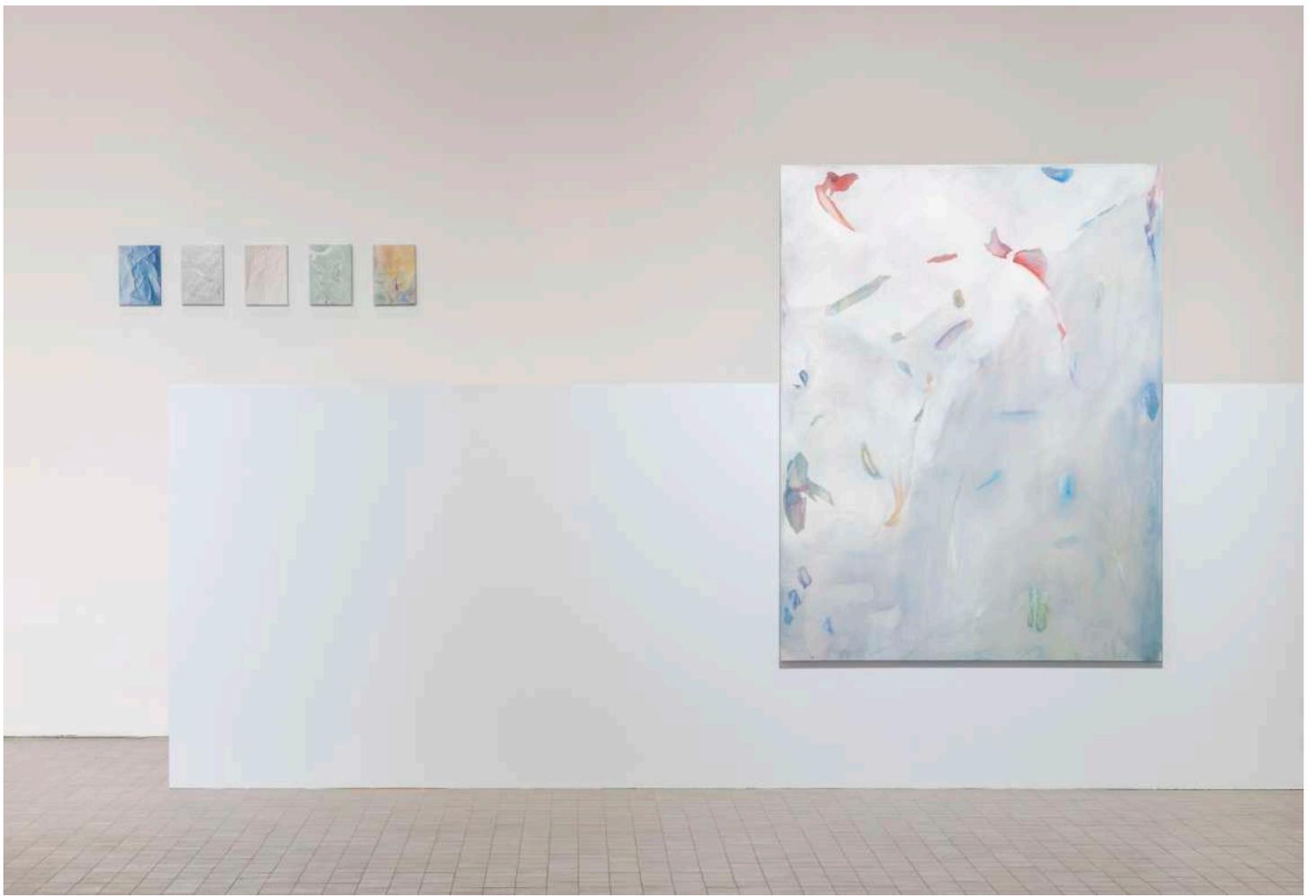
[4] *Río verde en Kepler-296e*
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2023

[5] *Lago rojo en Kepler-296e*
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2023





[Detalles de
Archipiélago en K2-18b]



[Detalle de *En regiones tan claras*]



Archipiélago en K2-18b
Acrílico sobre lienzo, 195 x 150 cm
2023



Valles verdes en Kepler-442b
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2024











[Detalle de
*En regiones
tan claras*]



Deshielo en Gliese 12b
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2022

Deshielo en Gliese 667Cc
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2022

[Detalles de
Tormenta de nieve
en *Kepler-395c*]



[Derecha]
Tormenta de nieve en Kepler-395c
Acrílico sobre lienzo, 162 x 130 cm
2023













[Detalles de
*Dunas de nieve en
Kepler-283c*]





Dunas de nieve en Kepler-283c
Acrílico sobre lienzo, 100 x 90 cm
2024

[Detalle de
*Dunas en
Gliese 12b*]



Dunas en Gliese 12b
Acrílico sobre lienzo, 100 x 90 cm
2024







[Detalles de
Nacimiento de un río
en *Gliese 667Ce*]

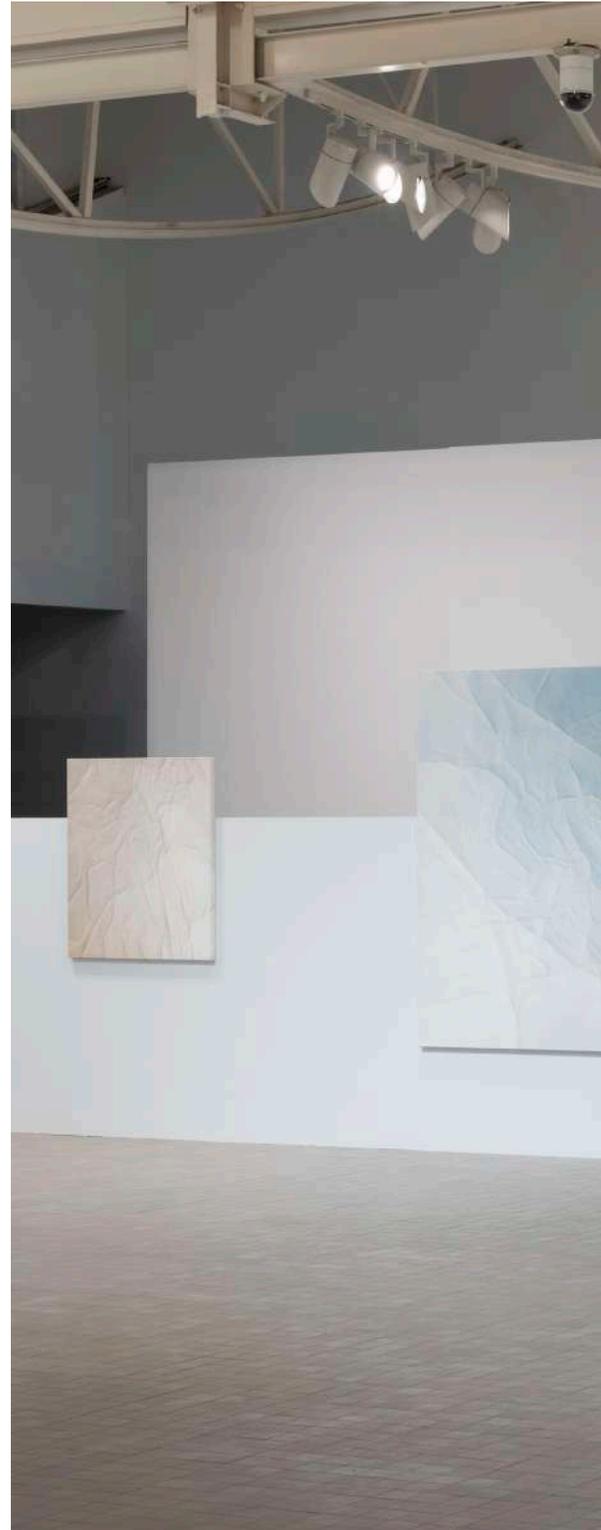


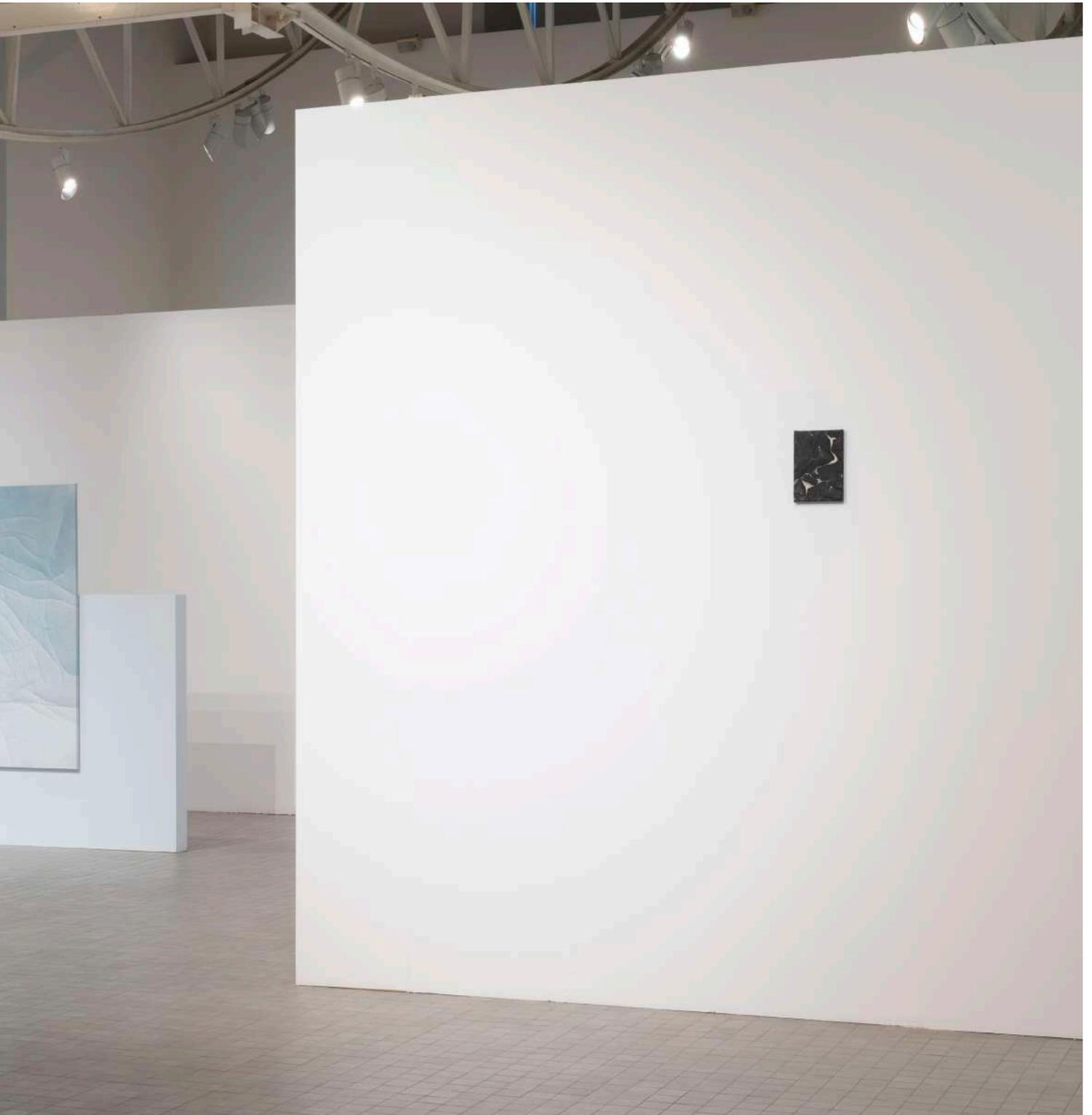


Nacimiento de un río en Gliese 667Cc
Acrílico sobre lienzo, 180 x 162 cm
2024



Nacimiento de un río en Kepler-283c
Acrílico sobre lienzo, 195 x 160 cm
2024









[Derecha]
Deshielo en Gliese 832c
Acrílico sobre lienzo, 27 x 19 cm
2022





[Derecha: detalle de
Lagos verdes y montañas
en *Kepler-186f*]



Lagos verdes y montañas en Kepler-186f
Acrílico sobre lienzo, 250 x 195 cm
2023



[Detalles de
Glaciar Aletsch II
en *Kepler-186f*]

[Derecha]
Glaciar Aletsch II en Kepler-186f
Acrílico sobre lienzo, 250 x 195 cm
2024







Fernando Romero Aparicio (Teruel, 1983)

Tras una estancia en la École Supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux, se licenció en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Posteriormente, en 2007, cursó el Máster en Producción Artística en la misma universidad, donde presentó el proyecto *Convivencias. Sobre la coexistencia de valores tradicionalmente opuestos en la pintura contemporánea*.

Entre sus numerosos reconocimientos destacan la Beca de Producción Artística Pablo Serrano/Juana Francés (2022) IAACC Pablo Serrano, Zaragoza, las Ayudas a la Creación (2021) de Vegap, Madrid, el 1º Premio de Arte Santa Isabel de Aragón de la Diputación Provincial de Zaragoza (2021), la Beca de Comisariado Etopia: Centro de Arte y Tecnología (2018) otorgada al colectivo D11 por la Fundación Zaragoza Ciudad del Conocimiento, el 2º Premio de Pintura Joven IberCaja (2017), el Premio BMW de Pintura a la Innovación (2014), la Beca de la Diputación de Teruel para Artistas Turolenses (2011), el 3º Premio Arte Joven del Instituto Aragonés de la Juventud y el Accésit del Premio de Pintura Delegación del Gobierno en Aragón (2009).

Ha realizado varias exposiciones individuales, entre las más destacables se encuentran *Paisajes especulativos* en el Museo de Teruel (2019), *Paseo hasta la linde* en la Galería A del Arte de Zaragoza (2016), *Motionless* en Foyer VM 2 de la Comisión Europea en Bruselas (2011), *Instantes fugaces* en el Patio de la Infanta en Zaragoza (2010) y *Convivencias* en la Sala de exposiciones de la Cámara de Comercio e Industria de Zaragoza (2008).

En los últimos años, ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre ellas *Painting in Love* en DA2, Salamanca (2022), *Pinturas de paisaje* en la Galería La Casa Amarilla, Zaragoza (2022), *La colección crece* en IAACC Pablo Serrano, Zaragoza (2021), *Posespacios* en Injuve, Sala Amadís, Madrid (2019), *Premios Mardel*, CCCC Centro del Carmen Cultura Contemporánea, Valencia (2018), *Singulares* en la Galería A del Arte, Zaragoza (2018), *Los otros paisajes, territorios incógnitos* en la Sala Juana Francés, Zaragoza (2017), y *Obsolescencias* en el Centro de Historia de Zaragoza (2017).

Joaquín Jesús Sánchez (Sevilla, 1990) es crítico de arte, escritor y comisario. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Sevilla y máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), escribe en ArtForum y colabora (o ha colaborado) en Flash Art, El Periódico de España, Babelia, infoLibre, El Estado Mental, Jot Down, A*Desk o Contexto. Ha comisariado, entre otras, *Embustes y maravillas, representaciones inverosímiles de lo otro* (AECID, Casa de Iberoamérica, Cádiz), *Todo lo que era sólido se desvanece en el aire* (32ª edición de Circuitos de Artes Plásticas; Sala de Arte Joven, Madrid) y *Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal* (CAAC, Sevilla), *Fui piedra y perdí mi centro* (C3A, Córdoba) o *Torreón de tramoya* (Centro Párraga, Murcia). Es autor de numerosos ensayos de catálogo y ha publicado *El Glotón* (Dioptrías, 2019).

Actualmente, investiga sobre las vinculaciones entre arte, expolio y religión bajo el amparo de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia.

Joaquín Jesús Sánchez: You mentioned that you developed a fascination with aerial views during the pandemic.

Fernando Romero: I was bored and my thoughts drifted away. There came a point in time when I began to evade reality by using Google Maps. I was searching for places to stay in Pyrenees towns, dreaming of the time they would allow us to break free from Madrid. That's when I realized that, from my computer, I could contemplate aerial views of glaciers and other remote corners. However, my interest in aerial images really arose after attending a Conference on Image Studies at the CA2M, where a speaker named Klara Capova explained how NASA illustrators generated simulations of landscapes on exoplanets from numerical data with limited relevance to the final artwork. Those recreations resembled romantic landscapes painted with minimal aesthetic appeal. I began to investigate NASA's image banks and noticed that the most intriguing ones were of the planets within our solar system, typically captured by satellites. I ultimately concluded that the initial depiction of a planet resembling Earth should have looked something along those lines. Furthermore, I found that the formal ambiguities of satellite images had a pictorial value; they connected me with certain paintings by Gerhard Richter from the late 1960s, who had already painted aerial views of cities, bombings, the Alps, and even lunar landscapes. I think that when the confinement ended and I returned to the studio, these types of images were very present in my unconscious mind.

[JJS] I find it curious that, although the images produced by cartography may suggest something abstract, they are actually meant to be figurative. Of representation and territorial domain. And this idea exists alongside the certainty that all representation is also, at least in part, a creation.

[FR] It is really curious. Notice that in cartography, flat projections are used to represent or quantify the territory. In contrast, in the history of Western art, painting was subjected for centuries to the use of perspective to represent the world, and painters had to battle for almost a century to free themselves from it and be able to paint without masking the fact that the support is flat. That is why it is so strange for us that in these images taken by satellites or light aircraft, there is neither front nor back, neither far nor near. Working with them allows me to pose the process as if it were an abstract painting. I may not necessarily need a reference to start the painting, although, in the course of the process, the figuration may emerge. The referent's invention is generated during the process, and it is not the referent who conditions the invention or building of the artwork.

[JJS] Let's talk about the process. You compose the picture by folding the cloth, airbrushing it, and then stretching it over the stretcher. From three-dimensionality to the plane.

FR: This process started accidentally. Upon returning to the workshop after the pandemic, I resumed the series I had been working on. While painting with an airbrush and a paint sprayer, I noticed that the materials on the edges of the work (such as spare papers and cleaning fabrics) were coated with remnants of the spray application. Because of the wrinkles in these materials, patterns appeared that reminded me of images of orographs, similar to those I was classifying. It was then that I thought it would be interesting to use the wrinkles of the fabric to create an image.

In the first stage of the process of creating a picture, the fabric gains volume and may resemble the relief maps used in schools to explain the topography of valleys and mountains. After spraying the paint onto the cloth, those folds are imprinted with very subtle and delicate transitions. When placing the cloth on a stretcher, I strain it using a primer to remove any wrinkles. I think it's an interesting simulation exercise, moving from the three-dimensionality of the fabric to the two-dimensionality of the painted image, but perfectly keeping the painting record of the whole process. Over time, I perfected the system and was able to make more complex compositions.

[JJS] I remember the first time I visited your studio. I thought it was funny that you had taken as a starting point what for others represents the final surrender: to take the sheet and crumple it.

On that occasion, you also showed me the first paintings of this series, which are in the Pablo Serrano collection. They are rather rough works, formally but also chromatically. Very colorful pieces, with quite a stern structure. I wonder if they were deliberate (thinking of the neatness of your previous work, maybe you wanted to fix your own wagon) or if, simply, they turned like that because you didn't hold total control over the process yet. **[FR]** When I started the series, I had in mind giving more emphasis to materials and randomness, trying to minimize my intervention as a painter. I believed that introducing a more haphazard connection between fabric and painting would result in the formation of more fluid shapes, as the recreation of these landscapes was guided by happenstance. For a few months, I even made a decision to involve myself as minimally as I could, simply to ensure the completion of the work.

In my work, the dialectic between abstraction and figuration has always been present, and I thought that this was the way to foster the abstract part. I was very surprised at how the paint sat down and reorganized itself on the support after each spray.

After this phase of fascination with spontaneity, I decided to intervene again in the process; the painter's hand reappeared, and I was unsuccessful on multiple paintings that turned out to be rather cliché. I then opted for a middle ground approach, which would enable the painted image to be created in a more controlled way but also highlight the graphical records arising from the interaction between paint and fabric. In the latter works, the calculation of the folding of the cloth was much greater: I tried to draw and model the folds more accurately.

[JJS] The painter's hand... with the pliers.

[FR] (Laughter). The pliers were also positioned at the edge of the canvas, prepared to be utilized for painting. I realized that they were the most effective tool to mark the creases on the back of the cloth. First, I draw the line on the back of the cloth, and then I use the pliers to make the permanent crease. When peeling the fabric, the printing weakens and leaves a mark. Then I turn around the cloth, and, as the creases are already defined, I begin to build the ridges. This is the most effective method I have developed to carry out this simulation of the territory.

As a side note, I must mention that I did not employ any brushes in the paintings featured in the exhibition. I managed to create a pictorial simulation without the use of brushes. The paintings in which I used brushes were discarded, as the chromatic and clear-dark transitions were much more flimsy and less fluid.

[JJS] The artifact. I would like to pause on this matter, which lets us circle back to the beginning of the conversation, where you mentioned that some of the *space landscapes* we know are unreliable artistic translations of data obtained with telescopes and space probes. The fact that painting has been used historically to represent archduches and vases has managed to convince us all that what is *on the canvas* is one thing or another from the *outside world*. A terrible trick. I imagine that, in explaining the paintings, you yourself resort to the trickle to say that those surfaces with undulations and gullies are like those of one or another mountain range, but, in reality, they are not like anything external. They're like themselves.

[FR] Exactly. We could say that this is a reflection that gives a glimpse of the history of painting. For example, art historian Robert Rosenblum traces a genealogy where abstract painting (such as American informalism) derives from the 19th-century romantic landscape tradition. Landscapers of that time were quite interested in depicting remote landscapes, making visible environments that the general public could not access. I am curious to think that something similar is happening today with NASA illustrators, who acquire a role similar to that of those painters who represented landscapes

decades before the invention of photography. In this way, they resume a function of the painting that seemed to have become obsolete.

Painting, ultimately, remains painting, and that is what makes it interesting. Throughout the twentieth century, it has been debated many times about its possible depletion, arguing that new technical means of reproduction of images, such as photography, video, digital graphics, renders, and, ultimately, any kind of new graphics that emerged from technical development, can provide better representations. However, during the twentieth and early twenty-first centuries, painting absorbed those new visual graphics and made them its own, using them as an excuse to continue building new paintings.

[JJS] You also recognize the influence of the Aragonese informalist painters

[FR] Yes, of course. When I was a student of Fine Arts in Valencia, there fell into my hands two fantastic books by Antonio Saura: *Escritura como Pintura* and *Fijeza: Ensayos*. I was astonished by how well a painter could write about painting. These readings made me take good account of the artists associated with the art scene in Aragon.

After finishing my studies, I returned to Teruel to work as a teacher at the School of Arts. There, I was lucky to meet the painter Gonzalo Tena, a member of the Trama group who had returned from Barcelona. We became friends, and he has been a great influence for me. I am stunned at how he addresses his intellectual concerns through painting, sometimes using humor and irony.

Besides, I like to observe the work of other painters such as Salvador Victoria, Juana Francés, Manuel Viola, Charo Pradas, or José Manuel Broto, among many others who have left a legacy.

[JJS] We should return to the exhibition hall. With few exceptions, you have primarily utilized a uniform color palette consisting of blue and earth tones.

[FR] Adapting the color range has been quite a challenge. At first, it seemed like a good idea to look for colors related to the territory, such as earth, oxides, blacks, and greens, always adding some extra touch of color to add contrast to the painting. However, by limiting the palette, I noticed that the idea of folding and creasing was being strengthened.

I looked back at the paintings of the 19th-century landscape painters, and my palette focused on the earth tones, siennas, and different blues (Prussian, Ultramarine, and Cerulean). It was like abandoning external references and returning to painting; paradoxically, the artifice worked better. Finally, I think I achieved a palette similar to that of painter James McNeill Whistler.

[JJS] The fascination that you artists have with the color palettes of one or another illustrious ancestor intrigues me.

[FR] (Laughter). I believe it is a matter of training. In the Fine Arts Department, we frequently receive the precise color scheme and are told about the sources of our respected forerunners. Additionally, I believe it pertains to the enigma of color harmonies. We are fascinated by how some colors harmonize while others clash; sometimes, it feels like alchemy, as I believe the most stunning combinations are found by chance. Since the conception of the first chromatic circles, such as Goethe's, there has been an intention to classify colors, as if by subjecting them to a strict order they could be controlled to optimize them. Let's not forget that there have been attempts to classify them in circles; since the 19th century, there have also been attempts to classify them in pyramids, cylinders, cubes, and other shapes. Computer science has successfully developed the most practical encoding, leading to numerous applications that create automatic color palettes. But painting continues to be practiced with material colors whose pigments are very similar to those that have been used for centuries. I think that, in part, it prevents us painters from becoming completely emancipated from the alchemical associations that preceded us; it is as if we kept the old recipes and, from them, we could start again.

Fernando Romero Aparicio (Teruel, 1983)

After a stay at the École Supérieure des Beaux-Arts in Bordeaux, he graduated in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia. Subsequently, in 2007, he completed the Master's Degree in Artistic Production at the same university, where he presented the project "Coexistence. On the conjunction of traditionally opposed values in contemporary painting".

Among his numerous recognitions, highlights include the Pablo Serrano/Juana Francés Artistic Production Scholarship (2022) at the IAACC Pablo Serrano in Zaragoza; the Creation Grants (2021) from Vegap, Madrid; 1st Prize Santa Isabel de Aragón Art Competition from the Provincial Council of Zaragoza (2021); Etopia Curatorship Scholarship: Center for Art and Technology (2018) awarded to D11 Collective by the Zaragoza City of Knowledge Foundation; 2nd Young Painting Prize IberCaja (2017); BMW Painting Innovation Prize (2014); Provincial Council Scholarship for Artists from Teruel (2011); 3rd Prize Institute of Youth Art Competition and a secondary award of the Painting Prize granted by the Government Delegation in Aragon (2009).

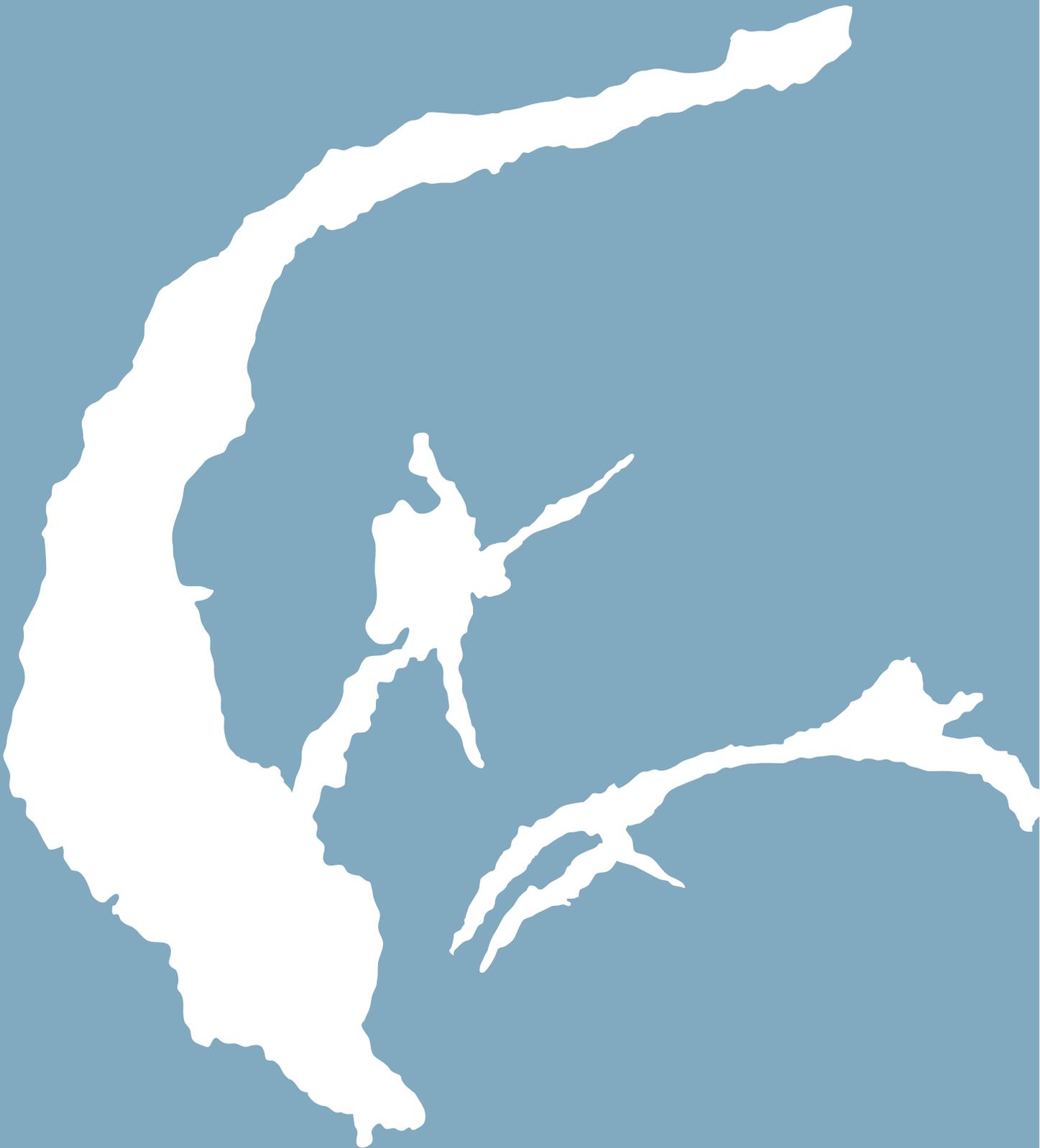
He has presented several solo exhibitions, among the most notable being "Speculative Landscapes" at the Teruel Provincial Museum (2019), "A Walk to the Edge" at the A del Arte Gallery in Zaragoza (2016), "Motionless" at Foyer VM 2 of the European Commission in Brussels (2011), "Fleeting Moments" at Patio de la Infanta in Zaragoza (2010), and "Coexistences" at the Exhibition Hall of the Chamber of Commerce and Industry of Zaragoza (2008).

In recent years, he has participated in numerous group exhibitions, including "Painting in Love" at DA2, Domus Artium, Salamanca (2022), "Landscape Paintings" at La Casa Amarilla Gallery, Zaragoza (2022), "The Collection Grows" at IAACC Pablo Serrano, Zaragoza (2021), "Postspaces" at Injuve, Sala Amadis, Madrid (2019), "Mardel Awards" at CCCC Centro del Carmen Cultura Contemporánea, Valencia (2018), "Unique" at A del Arte Gallery, Zaragoza (2018), "The other landscapes, unknown territories" at Juana Francés Hall, Zaragoza (2017), and "Obsolescences" at the Center for Histories of Zaragoza (2017).

Joaquín Jesús Sánchez (Seville, 1990)

He's an art critic, writer, and curator. He graduated in Philosophy from the University of Seville and earned a master's degree in Contemporary Art History and Visual Culture (Complutense University of Madrid, Autonomous University of Madrid, and Reina Sofía National Art Center Museum). He writes for ArtForum and collaborates (or has collaborated) with Flash Art, El Periódico de España, Babelia, infoLibre, El Estado Mental, Jot Down, A*Desk, or Contexto. He has curated, among others, "Embustes y maravillas, representaciones inverosímiles de lo otro" (*Deceptions and wonders, improbable representations of the other*) (AECID, Casa de Iberoamérica, Cádiz); "Todo lo que era sólido se desvaneció en el aire" (*Everything that was solid melts into air*) (32nd edition of Circuitos de Artes Plásticas; Sala de Arte Joven, Madrid) and "Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal" (*Between the forms that go towards the serpent and the forms that seek the glass*) (CAAC, Seville), "Fui piedra y perdí mi centro" (*I was stone and lost my center*) (C3A, Córdoba) or "Torreón de tramoya" (*Stage tower*) (Centro Párraga, Murcia). He is the author of numerous catalog essays and has published *El Glotón* (Dioptrias, 2019).

Currently, he is researching the connections between art, plundering, and religion under the auspices of the Cerezales Antonino and Cinia Foundation.





**PABLO
SERRANO**
Instituto Aragonés
de Arte y Cultura
Contemporáneos

II Convocatoria de Creación y Producción Artística
Pablo Serrano / Juana Francés 2022