A close-up photograph of window blinds, showing the slats and the play of light and shadow. The image is dominated by warm, golden-brown tones. A semi-transparent dark grey rectangular box is positioned in the upper left corner, containing the title and author's name in white text.

HE ATRAPADO UNA SOMBRA

FERNANDO M. ROMERO

HE ATRAPADO UNA SOMBRA

FERNANDO M. ROMERO

Sala de Exposiciones del Crucero del Hospital Real
Del 18 de febrero al 11 de abril de 2016

ÍNDICE

HE ATRAPADO UNA SOMBRA
FERNANDO M. ROMERO

<i>El cazador de sombras, por Belén Mazuecos</i>	07
<i>Magdalenas emulsionadas. Sombras atrapadas, por Francisco Carpio</i>	13
<i>Diálogo entre Fernando M. Romero y Belén Mazuecos</i>	23
<i>Madeleines emulsified. Captured shadows, by Francisco Carpio</i>	33
<i>A conversation between Fernando M. Romero and Belén Mazuecos</i>	39

EL CAZADOR DE SOMBRAS

Belen Mazuecos

Resulta evidente que en la actualidad se ha consolidado una definición elástica del arte (anticipada por Duchamp y Beuys y, mucho antes aún, por visionarios como el humanista Leonardo Da Vinci y su concepción holística de las artes) que, desmontando prejuicios y tipologías, ha dilatado sus posibilidades en el campo de un arte expandido

Este engrosamiento de la idea de arte –y su imposibilidad de acotación–, resultado del mestizaje entre disciplinas y de la disolución de los límites entre arte y vida, obedece a un estructural cambio de paradigma que consiente la incorporación de materiales experimentales y elementos extra artísticos (o, incluso, la abolición de la dimensión tangible de la obra de arte); la dialéctica entre presentación y representación y/o la aplicación de metodologías tomadas en préstamo de otras disciplinas y que, además, facilita la colonización de nuevos entornos de exhibición y la íntima imbricación del arte en la realidad, para un mejor acondicionamiento y contextualización de los productos artísticos contemporáneos que transgreden los rígidos corsés impuestos por la ortodoxia.

En los años 80, la crítica norteamericana Rosalind Krauss acuñó el término “campo expandido” para denominar un espacio común permeable que integraba las nuevas prácticas artísticas híbridas. Tras años de búsqueda de la especificidad de cada medio de expresión, una nueva generación de artistas realizaba un cambio de sentido en la investigación artística: el mestizaje, la transgenericidad, la transgresión de los límites y el juego combinatorio entre disciplinas, –resultado de esa experimentación–, han caracterizado las propuestas de las dos últimas décadas del S.XX., generando el caldo de cultivo en que se desarrolla el arte actual.

Así, los campos disciplinares tradicionales se expanden hoy en múltiples variaciones, combinaciones y permutaciones, catalizadas por el fenómeno de la globalización.

Esta contaminación simbiótica entre lenguajes ha provocado las transferencias de algunos rasgos propios del dibujo, la fotografía, la escultura, la instalación, el arte de objetos, la performance, el video...o la vida, a la pintura actual y viceversa, proliferando comportamientos artísticos que amplifican infinitamente las posibilidades de la pintura.



“Et in Arcadia ego_01”, fotografía, impresión de tintas pigmentadas sobre papel Canson PhotoRag. 140x112cm. 2015.

En este escenario híbrido de intersecciones, transiciones y transacciones entre unidades una vez compactas, -como sugeriría el antropólogo Néstor García Canclini-, Fernando M. Romero, repiensa y metaboliza su propia práctica artística... El artista procesa las derivas de la pintura en el arte actual, partiendo de la consideración de la pintura (y lo pictórico) como un concepto, como una forma de pensamiento, como un sistema complejo (y no solo como un lenguaje para producir formas o para representar.)

Es, precisamente, en esos fértiles espacios intersticiales donde brota el trabajo reciente de Fernando M. Romero. Su singular poética conserva la pintura como tradición (y no tanto como técnica)... La pintura como proceso lento de traducción de la realidad y reducto privilegiado que exige una mirada pausada, contrastando con los ritmos frenéticos de producción y consumo de imágenes impuestos por la sociedad de la información y las NN.TT.

En este sentido, su trabajo se ha centrado en los últimos años en explorar desde un enfoque interdisciplinar el desfase existente entre la realidad y sus registros. La exposición “He atrapado una sombra”, presentada en el Crucero del Hospital Real, muestra un recorrido por las principales estrategias de las que Fernando se ha servido en los últimos años para indagar en este tema recurrente en su producción. Su obra parte de una concepción de la pintura como un sistema híbrido en el que ésta trasciende el lienzo para invadir el propio espacio expositivo y dialogar, a su vez, con la fotografía en un camino de ida y vuelta.

Fotografía, pintura, instalación y video conforman un bucle en la producción de Fernando M. Romero mediante el que logra arrojar luz sobre los mecanismos que intervienen en nuestra percepción de la realidad. Este interés creciente por la forma en la que capturamos e interpretamos la realidad está en el origen del proyecto más reciente del artista, mostrado por primera vez en el espacio del Crucero del Hospital Real, para el que ha realizado su intervención site-specific más ambiciosa hasta la fecha sobre un muro de más de siete metros de logitud. La motivación que impulsa este proyecto la encontramos en una confluencia de intereses de los que se nutre su obra última, que van desde cómo construimos y nos relacionamos con nuestra memoria hasta las teorías científicas acerca de la naturaleza de la luz y de nuestra aprehensión de la realidad.

Estos dos núcleos de interés en torno a los que gira su proyecto artístico personal le han llevado a indagar en los pioneros de la fotografía del S. XIX (W. H. Fox Talbot, John Herschel, James Clerk Maxwell, etc.), en los que confluían, por un lado, la vertiente científica y sus investigaciones sobre la naturaleza y el comportamiento de la luz y, por otro, el deseo de fijar esa luz o ese instante, más allá de lo pasajero.



"Et in Arcadia ego_02", fotografía, impresión de tintas pigmentadas sobre papel Canson PhotoRag, 140x112cm. 2015.

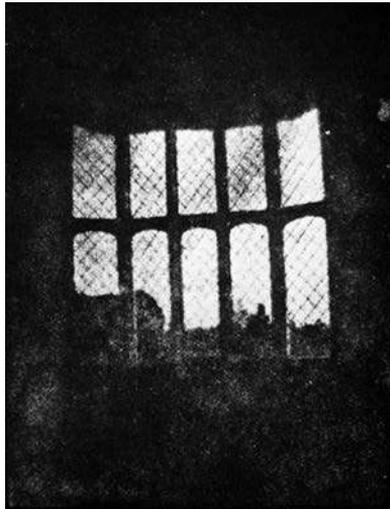
Hoy en día, la fotografía y la cultura visual monopolizan nuestros recuerdos y la forma en la que construimos nuestra memoria. Fernando M. Romero se remonta al momento inicial en el que todas estas cuestiones se configuraron por primera vez adoptando una forma concreta, a través de los ensayos fotográficos y los primeros negativos de W. H. Fox Talbot. Anteriormente, ya se conocía el funcionamiento de la cámara oscura, la reacción fotosensible de las sales de plata e incluso hubo avances como el fisiotrazo de Guilles Louis Chretien o los trabajos de Thomas Wedgwood para trazar o capturar siluetas a escala. Es este momento en el que se entrelazan fotografía, dibujo y pintura el que atrae a Fernando M. Romero como pintor, pues en estas sombras y siluetas encuentra una relación directa con el mito fundacional de la pintura, el mito griego de Butades, que narra cómo su hija trazaba el perfil de la sombra arrojada que proyectaba su amado en la pared antes de partir.

En 1835 Fox Talbot, con ayuda de John Herschel, logra fijar el primer negativo fotográfico de la celosía de su ventana; “He atrapado una sombra” fueron las palabras que usó al difundir su trabajo y que hoy -casi dos siglos después-, toma prestadas Fernando M. Romero para nombrar su exposición, basada en esos primeros negativos y en ese periodo protofotográfico para indagar en la naturaleza de la representación, de la memoria y de sus procesos de construcción, deconstrucción y reconstrucción, y de nuestra relación con la realidad, desde la transversalidad de su propia práctica pictórica, resultado de una coherente metodología ensayo-error, donde los hallazgos fortuitos y el azar son inteligentemente articulados...

...Fernando se convierte, así, en un ávido cazador de sombras, que persigue obstinadamente la fijación de lo inaprensible (en su doble acepción: lo que no se puede asir....lo imposible de comprender).

Belén Mazuecos

Directora del Área de Artes Visuales. La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada



"Latticed Window", 1835, W.H. Fox Talbot

MAGDALENAS EMULSIONADAS. SOMBRAS ATRAPADAS

Francisco Carpio

Cazador de Sombras. Cazador de luces.

Atrapar sombras bien podría ser una digna definición para una no menos digna tarea como es la de percibir y registrar la realidad a través de los bifurcados senderos del arte.

Ese parece ser también el objetivo de Fernando M. Romero. A lo largo de los dos o tres últimos años ha transitado por su particular Lacock Abbey, e incluso por su personal caverna platónica, en busca de esas sombras que llamamos obras de arte.

La exposición que presenta en el crucero del Hospital Real de Granada, organizada por el Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, y cuyo título es precisamente “He atrapado una sombra”, se articula en torno a dos ejes fundamentales.

Su voluntad, por una parte, de acercarse a determinadas teorías científicas relacionadas con nuestra manera de percibir la realidad, o por decirlo de otro modo, nuestra manera de interpretar el mundo externo (pero también interno...) que nos rodea-invade-desborda-penetra-sorprende-define.

Y si, como al parecer ocurre, podemos considerar a nuestro artista todo un cazador de sombras, también deberíamos contemplarlo como un cazador de luces ¿No les recuerda mucho al milenario oficio-beneficio de la pintura...? La luz y sus fenómenos como la(s) otra(s) palabra(s) con las que escribir el lenguaje de las ideas y de las cosas.

Uno de los aspectos singulares de este proyecto, y que a la vez le confiere una temperatura, llamémosle más “humana”, menos previsible, es el hecho de incidir en determinadas historias –o intrahistorias, como el propio artista señala-, que no suelen salir a la luz (nunca mejor dicho dada la naturaleza de gran parte de su obra...). “Me interesan no sólo las conclusiones” –nos dirá- “sino la intrahistoria y contradicciones que se superponen en todo este cuerpo de conocimiento a lo largo de su desarrollo histórico...”

Ese sentimiento de plenitud y gozo, de emoción e incertidumbre que el propio Henry Fox Talbot debió haber experimentado al comprobar cómo se reflejaba sobre el papel fotosensible la imagen, vaga pero indiscutible, de la ventana enrejada de su mansión. Y ¿por qué no también dejar libre, como un espectro benéfico, nuestra imaginación deambulando por los corredores y estancias de Lacock Abbey, exclamando: “He atrapado una sombra”...? Había sido capaz de hornear su magdalena emulsionada. La memoria capturada ya estaba lista para servirse en el té de las 5 de la(s) historia(s)...

¿Su magdalena emulsionada? Hagamos un poco de memoria... literaria...



"Handshake", 1842, W.H. Fox Talbot

Memoria, magdalenas, emulsiones y el té de las 5

Es prácticamente seguro que, en algún momento, todos hayamos experimentado esta sensación: oler un aroma que nos trajera la memoria de una persona o momento especial; recrear el gusto de un sabor que nos hiciese rememorar un recuerdo familiar, casi primigenio. Un sentimiento que indefectiblemente nos hace asociarlo, con el punzante motor de la melancolía, a la experiencia sensorial de un recuerdo.

Es el efecto "Magdalena de Proust". Así nos lo confiesa el mismo escritor francés en *Por el camino de Swan*, el primer volumen de su espléndido ciclo narrativo *En busca del tiempo perdido*, publicado en noviembre de 1913: "un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso tomar, contra mi costumbre, un poco de té. Me negué al principio pero, no sé por qué, cambié de idea. Mandó a buscar uno de esos bollos cortos y rollizos llamados pequeñas magdalenas que parecen haber sido moldeados dentro de la valva acanalada de una vieira. Y acto seguido, maquinalmente, abrumado por aquella jornada sombría y la perspectiva de un triste día siguiente, me llevé a los labios una cucharilla de té donde había dejado empaparse un trozo de magdalena. Pero en el instante mismo en que el trago mezclado con migas del bollo tocó mi paladar, me estremecí, atento a algo extraordinario que dentro de mí se producía. Un placer delicioso me había invadido, aislado, sin que tuviese la noción de su causa. De improviso se me habían vuelto indiferentes las vicisitudes de la vida, inofensivos sus desastres, ilusoria su brevedad, de la misma forma que opera el amor, colándome de una esencia preciosa; o mejor dicho, aquella esencia no estaba en mí, era yo mismo..." (1)

A través de esta magdalena-metáfora, Proust quiere hacernos compartir con él su percepción de una realidad que solo acaba existiendo por medio de la experiencia

sensorial. Esa memoria, casi involuntaria, que nos hace emprender un viaje sin espacio pero con tiempo, a momentos singulares del pasado, es la que consigue atrapar la vida pretérita, conservarla y devolvérsela como si fuera un espectro que vuelve a tomar forma y a transitar por las rugosas sendas del recuerdo.

Yo quiero creer que la fotografía, que es también uno de los lenguajes esenciales que emplea Fernando M. Romero en su proyecto, es asimismo una suerte de magdalena que atrapa el recuerdo, que nos devuelve con su sabor, olor y color el pasado convertido en memoria. Fotografías = Magdalenas emulsionadas. Porque los ojos no son sólo pupilas, son igualmente papilas. La vista se convierte en lengua que saborea la magdalena del tiempo, sumergida, no ya en té o manzanilla, sino en sales de plata o en el eléctrico brebaje de los pixels.

De este modo, la voluntad de indagar en las mecánicas de la memoria –como una estrategia concreta para percibir la realidad, o al menos para intentar (re)crearla- se convierte así en otro de los ejes de interés de su proyecto.

Como afirma Rudolf Arnheim, “las imágenes de la memoria sirven para identificar, interpretar y contribuir a la percepción. No hay límite claro que separe una imagen puramente perceptual –si existe tal cosa- de una imagen que complete la memoria o no sea percibida en absoluto, sino formada enteramente por residuos de la memoria”. (2)

No hay duda, pues, de que el volátil, ambiguo, sepia, moldeable y húmedo reino de la memoria (personal y colectiva, real y soñada) se ha convertido en uno de los paisajes más hollados dentro de la creación artística contemporánea. Las distintas representaciones de este polisémico juego de espejos, que reflejan –y distorsionan- nuestros recuerdos y experiencias, y que con frecuencia contribuyen a convertirlos en una suerte de gaseosos senderos que se bifurcan, construyen así innumerables relatos y visiones.

Dentro de los diferentes medios de expresión visual, la fotografía, prácticamente desde sus primeros inicios, se ha convertido en uno de sus almacenes icónicos y conceptuales más significativos. Memoria (capturada y aprehendida) –que no olvidemos, rima indefectiblemente con historia- y lenguaje fotográfico recorren juntos un mismo camino: el de suspender y fijar (al menos esas son sus inalcanzables metas) el curso de la vida.

Imaginemos –aunque sólo sea por un momento- un mundo sin fotografías. Difícil ¿verdad? Probablemente, y desde nuestro propio punto de vista de ciudadanos de una cultura tan eminentemente visual como la que nos alberga, se trataría de una tarea casi imposible. Porque un mundo sin fotografías sería algo así como un mundo sin ojos, los de aquellos que han construido tantos y tantos millones de imágenes, y también los de aquellos que les han dado vida a través de su propia contemplación. Pero aún más: sería un mundo sin memoria (s) y, por tanto, sin historia(s).

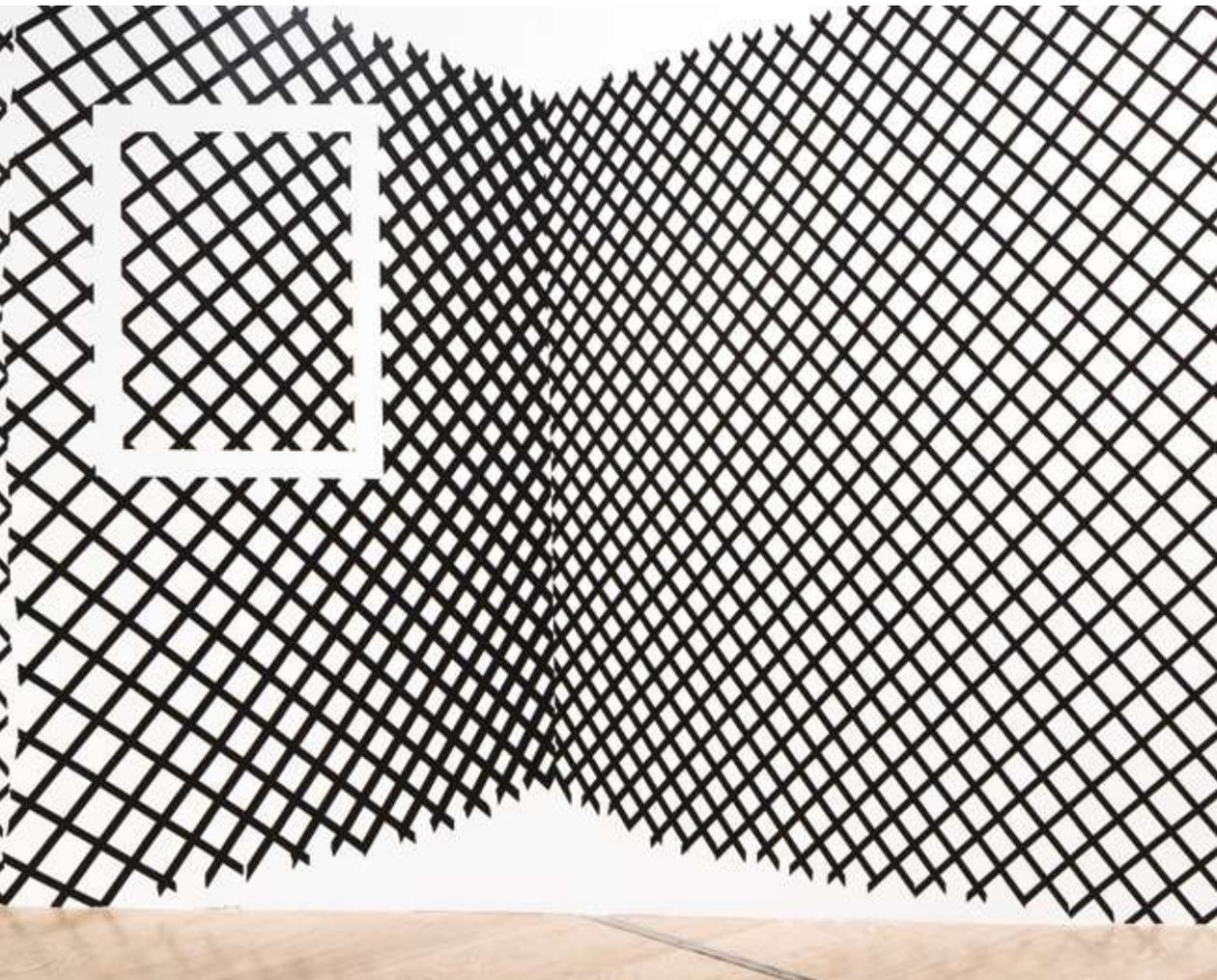
Por tanto, el lenguaje fotográfico ha ido adquiriendo un rol, cada vez más pronunciado, de generadora de memoria histórica, de configuración de la imagen del mundo. Tanto



a nivel privado como a nivel público vemos en la fotografía una forma de recordar acontecimientos y dejar un legado.

En suma, tal como afirma Joan Fontcuberta: “tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de acceso hacia la autoafirmación y el conocimiento”. (3)

Para Fernando M. Romero esa epifanía que vincula la captura de nuestros recuerdos a la captura científico-artística de la propia luz le ha llevado a indagar en la obra y en los descubrimientos de algunos de los primeros fotógrafos del siglo XIX, especialmente -como ya hemos visto- W. H. Fox Talbot, pero también John Herschel o James Clerk Maxwell.



“He atrapado una sombra_01”, detalle. 2016

Del mismo modo, la exclamación de Talbot: “he atrapado una sombra” le hacía relacionar directamente su histórico descubrimiento con el del ceramista griego Butades, narrado por Plinio el Viejo en su Historia Natural, que supone el origen mítico de la pintura. “La cuestión sobre los orígenes de la pintura” –afirma este autor– “no está clara [...], pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre. [...]”. La primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija; enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. [...]”. (4)

Pintura y fotografía, una dialéctica y compleja relación que, como podemos ver en esta exposición, sigue estando vigente.



Amasar, extender, retorcer...

Este diálogo nos lleva igualmente a constatar la tercera piedra angular del proyecto: la expansión de los lenguajes artísticos. Tradicionalmente, en el mundo del arte siempre se ha tendido a delimitar fronteras entre los diferentes géneros clásicos (pintura, escultura, arquitectura...). Sin embargo, en las últimas décadas asistimos, de una manera cada vez más creciente, a su hibridación y expansión.

Rosalind Krauss publicó en 1978 sus reflexiones sobre la escultura contemporánea bajo el título *La escultura en el campo expandido*. Al hilo de este trabajo, y recogiendo sus postulados conceptuales, se ha extendido lo expandido a otros lenguajes y prácticas artísticas, y se habla así de la pintura la fotografía, el dibujo, el video o las instalaciones expandidas...

Krauss habla de cómo “categorías –géneros- como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa...” (5)

Lo expandido hace referencia, pues, a la multiplicidad de medios, fórmulas y tecnologías que se pueden utilizar en el arte, aludiendo al mundo en que viven los artistas, a la hibridación propia de un mundo globalizado y mestizo.

En su propuesta expositiva, Fernando M. Romero recurre asimismo a esta estrategia expandida, utilizando eficazmente, además de la pintura, la fotografía, el video y las instalaciones para atrapar sombras, para darnos a degustar las magdalenas emulsionadas de la (s) memoria(s)...

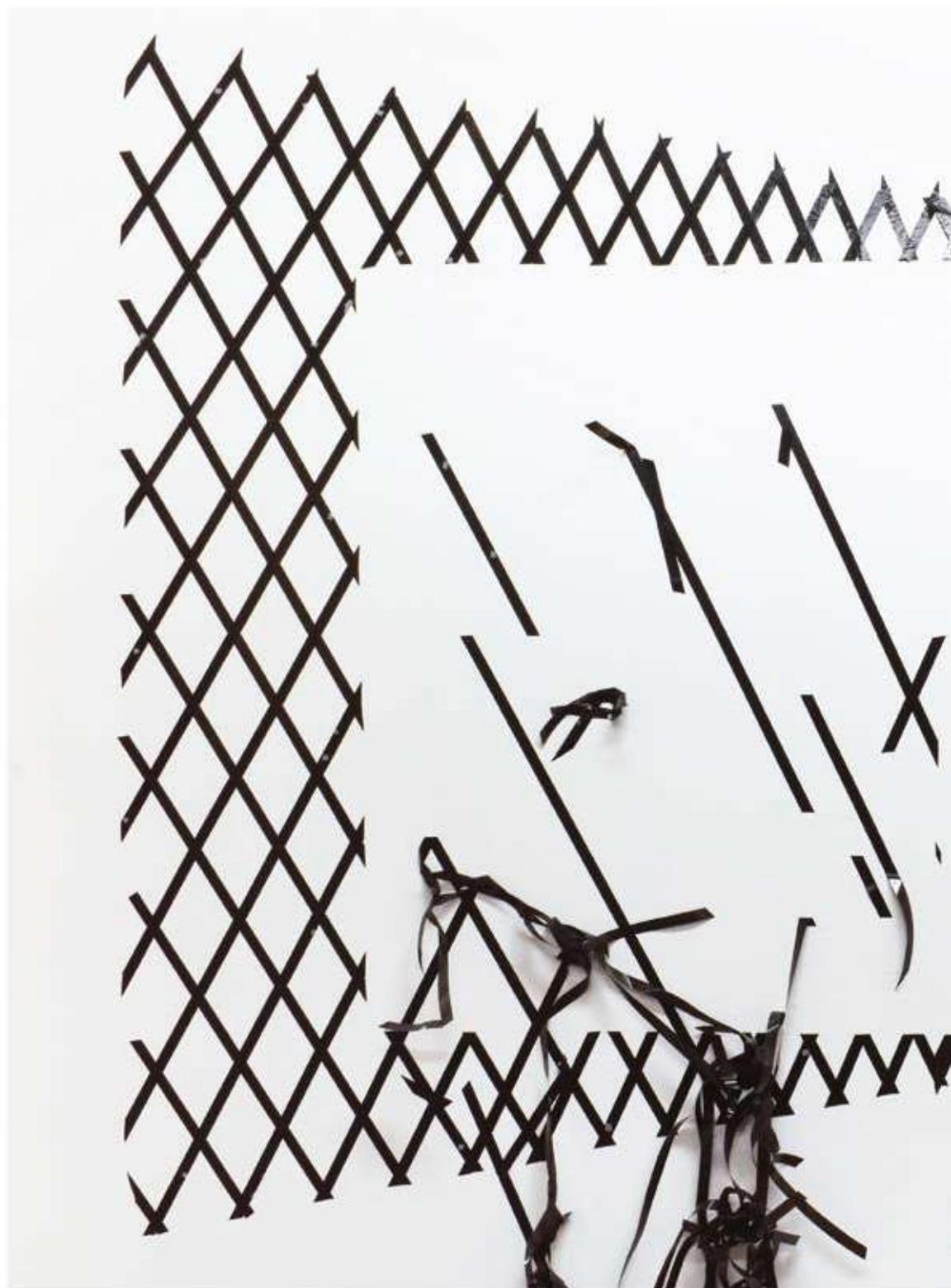
(1) PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (I). Por el camino de Swann. Alianza editorial, Madrid, 2011.

(2) ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Alianza editorial, Madrid, 2005.

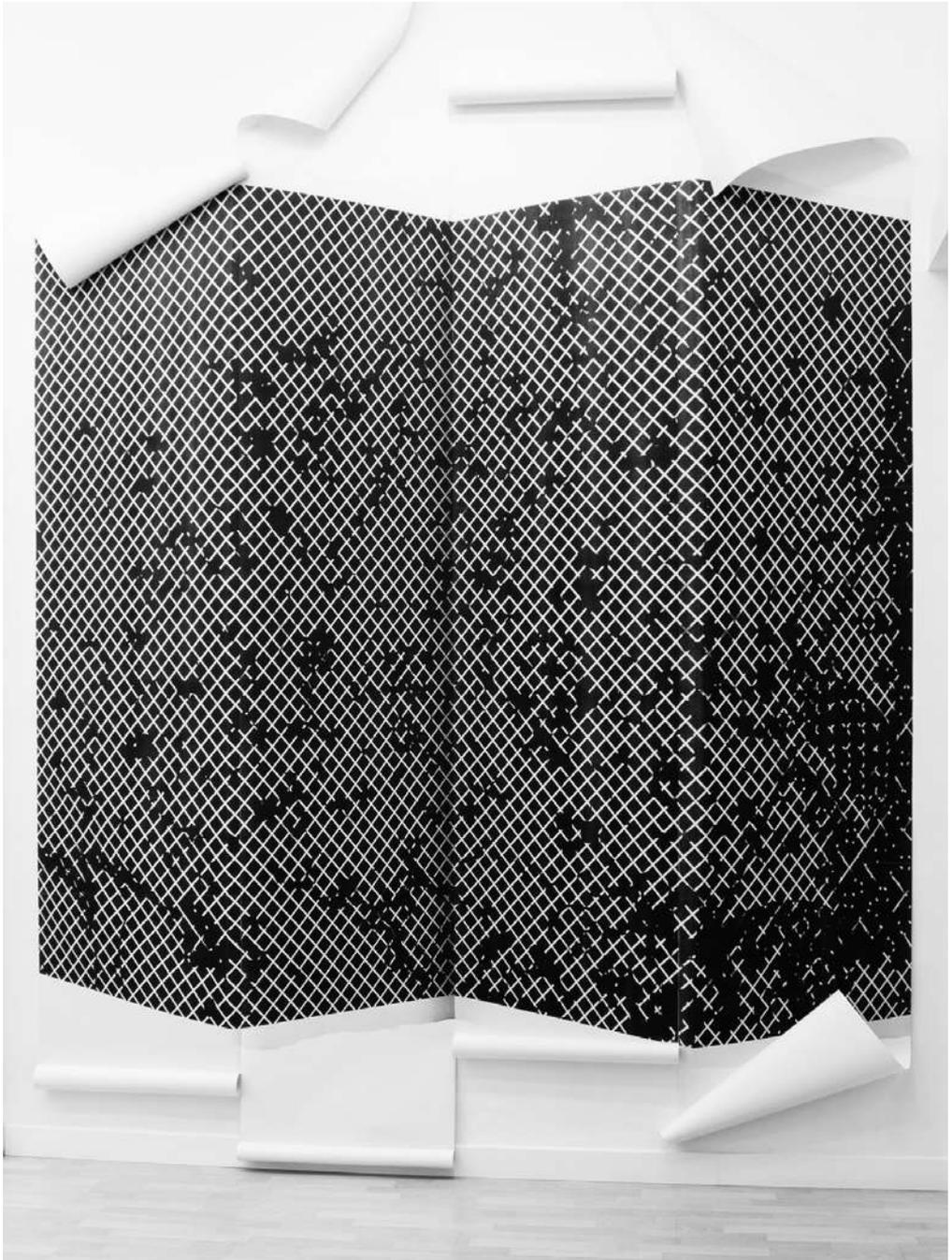
(3) FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

(4) PLINIO. *Historia Natural*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2007.

(5) KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. En *La posmodernidad*. Ed Kairós, Barcelona, 2008.







"Folded_032", instalación. AJG, Sevilla, 2014.

DIÁLOGO ENTRE BELÉN MAZUECOS Y FERNANDO M. ROMERO.

B.M. Tu trabajo parte de un posicionamiento como pintor, pero entiendes la pintura como práctica expandida que se imbrica con otras disciplinas como la fotografía, el video o la instalación site specific. En ese sentido, tus cuadros trascienden los límites del soporte y se proyectan en el espacio expositivo articulando un lenguaje híbrido que cuestiona permanentemente el propio medio pictórico. ¿Cuál ha sido el proceso que te ha llevado a depurar tu lenguaje hasta articular tu particular y complejo código simbólico actual situándolo en el espacio liminal entre abstracción y figuración?

F.M.R. Ha sido un proceso natural en el que mi pintura comenzó a desprenderse de lo accesorio. Al comprender en su esencia los mecanismos que intervienen en mi pintura estos comenzaron a desbordarse en otros medios. Llegó un momento en que en el estudio el trabajo diario oscilaba la fotografía a la pintura pasando por la instalación o el vídeo. El punto de inflexión tuvo lugar cuando tomé conciencia de este desbordamiento y decidí mostrar todo este proceso como algo más que la suma de las partes. Actualmente me interesan más esos espacios intermedios o los trasvases de una obra a otra que cada pieza en sí misma. Este movimiento pendular entre la abstracción y la figuración que comentas también responde a ese interés por ubicarme en las zonas limítrofes, que es donde encuentro que suceden las cosas que realmente me interesan.

B.M. En los últimos años te has centrado en explorar desde un enfoque interdisciplinar la distancia existente entre la realidad y sus registros. La exposición que presentas en el Crucero del Hospital Real muestra un recorrido por las principales estrategias de las que te has servido en los últimos años para indagar en este tema tan recurrente en tu producción. ¿Puedes hablarnos de ellas?

F.M.R. Sí, es precisamente en esos saltos de una disciplina a otra donde quedan expuestas las limitaciones de la representación que me obsesionan. En los últimos años me ha atraído cada vez más esa distancia entre la realidad y el registro que hacemos de ella, o cómo construimos nuestra percepción de la realidad. El trabajo en el estudio es mi forma de cuestionarme e investigar sobre estos asuntos. Me interesa desarrollar estrategias en el estudio que emulen de algún modo cómo nuestra memoria o nuestra percepción funciona en el día a día. Trabajando a partir de elementos recurrentes y muy sencillos me interesa poner el foco en lo que le sucede a estos motivos en sus sucesivas reproducciones y traslaciones de un medio a otro, de una pieza a otra.

Este material que voy generando en el estudio más tarde se activa en el espacio expositivo mediante el montaje, que cada vez es un elemento más importante de mi trabajo. Es entonces donde se establecen las tensiones y diálogos que introducen un segundo nivel de lectura en el conjunto. Poder trabajar en esta ocasión en un espacio



“He atrapado una sombra_02”, instalación. Hospital Real, Granada. 2016

con tantas posibilidades como el Crucero del Hospital Real me ha permitido jugar con esta última fase del proceso con más detenimiento que en anteriores ocasiones.

B.M. Temáticamente, en esta muestra en concreto relacionas aspectos que van desde los modos en que capturamos e interpretamos la realidad -pasando por las teorías científicas acerca de la naturaleza de la luz-, hasta los modos en que construimos y nos relacionamos con nuestra memoria. Evidentemente, el espacio expositivo asume un papel fundamental en tu trabajo y lo carga de connotaciones no solo sintácticas sino también semánticas. ¿Cómo surge este proyecto vinculado al contexto específico del Crucero del Hospital Real?

F.M.R. En este caso todo se origina a partir de mi interés por los primeros negativos fotográficos que se conocen en la Historia, que son los que obtiene en 1835 W. H. Fox Talbot. El primer negativo de agosto de 1835, “Latticed Window” representa la ventana de Lacock Abbey con una celosía en blanco y negro. Otros negativos y positivados posteriores juegan con las siluetas de objetos y personas al tener aún muy poca resolución la técnica. Hoy día esos negativos y positivados, que se obtenían ambos sobre papel, se conservan a buen recaudo pues son extremadamente sensibles a la luz. Muchos han desaparecido o han sufrido desvanecimientos por exposición a la luz. En

todo este periodo histórico de aparición de “lo fotográfico” se dan cita muchos de los temas que me interesan como son el registro de lo que ya no está, la construcción de la imagen, la memoria y la naturaleza de la luz y de la sombra, que es lo que finalmente dejaba esa “huella” en los negativos de Fox Talbot.

El espacio del Crucero del Hospital Real me pareció ideal para poder jugar con todos estos elementos. Es un espacio con mucha historia y desde el primer momento se estableció un juego entre los ventanales del Crucero y la ventana original de la primera fotografía de Fox Talbot, un bucle entre la realidad y su imagen. Esto me permitía crear un diálogo entre el espacio real y el concepto de “lo fotográfico” sin usar herramientas específicamente fotográficas.

B.M. Tus proyectos están precedidos por una rigurosa fase de documentación e investigación ¿de dónde viene el sugerente título que has elegido en esta ocasión?

F.M.R. “He atrapado una sombra” fue una expresión que usó Fox Talbot al comunicar sus hallazgos en el campo de la fotografía ante la Academia de Ciencias de Londres en 1841. Decidí apropiármelo para centrar el foco de la exposición en esa captura de la realidad y en su cualidad fugaz, así como en el uso del positivo y del negativo.

B.M. En el espacio central del crucero has producido tu intervención site specific de mayor envergadura hasta la fecha, sustentándola en un muro de 12 metros de longitud. Háblanos un poco de ella y del carácter simbólico de la retícula como leit motiv que vertebraba todas las piezas de la exposición y de tu trabajo, en general.

F.M.R. Para esta exposición desde el principio me planteé trabajar sobre “lo fotográfico”, sobre esa idea de captura de la realidad, pero sin usar herramientas específicamente fotográficas. Mi interés se ha centrado en cuestiones que pasan a formar parte de ese bagaje fotográfico y que se relacionan con la forma en que percibimos la realidad pero he querido usarlas al margen de la técnica. Por ejemplo, he trabajado a partir de conceptos ligados a la fotografía como positivo y negativo, copia, silueta, encuadre, tiempo de exposición, permanencia, etc. Otro elemento que me atraía al poder disponer de este espacio tan amplio era trabajar sobre el concepto de enfoque y de cerca-lejos. Tanto la intervención site-specific como otras pinturas con las que se relaciona en el espacio están pensadas para establecer un juego con el espectador a medida que ve las piezas a cierta distancia o, por el contrario, se acerca a ellas. En el muro que construimos en el espacio central del crucero he jugado con las dos caras del mismo de forma que se pueda acceder al reverso o al negativo de lo que nos encontramos en primer lugar al acceder al espacio.

La retícula, además de establecer en este caso el vínculo con las ventanas del crucero y con el negativo original de Fox Talbot, es un elemento recurrente que he venido usando en piezas e intervenciones anteriores. De la retícula me interesa que funciona como un registro por defecto sobre el que cualquier sesgo o distorsión se hace evidente. Esto

me permite hablar mediante elementos muy sencillos acerca de cómo percibimos y así poder construir ilusiones visuales que alteran nuestra percepción del espacio. En otras piezas esa misma retícula funciona como un filtro visual que me remite a los mecanismos de la memoria y la visión que antes comentaba.

B.M. Hemos hablado de tu poética personal y nos has dado algunas claves sobre tu lenguaje y el concepto que subyace en tus obras. Ahora me gustaría abordar la metodología procesual de tu trabajo. Tu estética, muy cercana al ámbito del diseño, enmascara un proceso de trabajo artesanal, en el que mediante procedimientos manuales como el collage o las maquetas construyes realidades que, después, reproduces mimética y meticulosamente obteniendo sofisticadas composiciones. ¿Te has planteado visibilizar esos materiales o los consideras sólo herramientas necesarias y procesos subsidiarios para generar imágenes fotográficas que manipulas hasta obtener la definitiva que seleccionas para traducir pictóricamente? ¿Por qué decides optar por la traslación plástica con medios pictóricos en lugar de recurrir a medios de reproducción mecánica? ¿Cómo planificas el desarrollo de tus series? ¿Qué lugar dejas al azar en tu proceso creativo?

F.M.R. El resultado final depende del espacio y de la relación de unas piezas con otras. Cada vez tiendo a mostrar más recorrido de ese proceso, por lo que en próximos proyectos esos “materiales” auxiliares irán conformando cada vez más la pieza final. A veces me interesa sencillamente la decisión y la organización de lo que muestro de todo ese proceso, a veces ésa es la obra que se muestra. Otras veces necesito trabajar sobre ese material en distintos medios hasta lograr una densidad o una temperatura distinta de la imagen. Es difícil de explicar pero en ocasiones necesito que se produzcan fricciones y tensiones en ese proceso para conseguir las imágenes y las obras que me interesan. Estas tensiones normalmente me las encuentro al pasar de un medio a otro, como si fuera un fenómeno de refracción. Por eso oscilo entre medios de reproducción mecánica y manuales, me interesa usarlos en los espacios limítrofes entre ambos. El azar tiene mucho que ver con esto, digamos que las piezas sólo funcionan cuando surgen de un sistema cuyas reglas conozco pero no necesariamente sus resultados.

B.M. Háblanos de las técnicas que sueles utilizar en tus trabajos y de la experimentación con nuevos materiales que estás desarrollando en la producción reciente.

F.M.R. Me interesa trabajar con materiales no “artísticos”, relativamente sencillos pero difíciles de controlar, lo cual introduce ese elemento de azar que necesito en el estudio. Me interesa trabajar así, con elementos, materiales y gestos básicos que por acumulación producen resultados complejos. Últimamente busco profundizar en esa idea y que sea esta mecánica por sí sola y su relación con el espacio la que desemboque en los materiales que termino empleando.

B.M. ¿El uso del video te interesa como registro documental del carácter performativo de tu trabajo o por las posibilidades expresivas que encierra como lenguaje en sí mismo?



“Hole”, instalación. COMBO, Córdoba, 2014.

F.M.R. En un principio el vídeo apareció en mi trabajo como un registro más de esos procesos que se sucedían en el estudio, luego me di cuenta que conceptualmente introducía un ingrediente que cada vez está más presente en mi trabajo en general: el tiempo. Ya sea en fotografía, en pintura o en vídeo actualmente me interesa mucho esa noción de secuencia, serie y paso del tiempo. Cada medio se relaciona de una manera distinta con el tiempo y tiene su propio reloj interno, tanto en la ejecución de la obra como en la manera de leerla. Esos cambios de velocidad y sus posibles desajustes abren un nuevo abanico de posibilidades.

B.M. Tu pintura tiene también, a mi juicio, una acentuada dimensión háptica. ¿Te interesa potenciar este aspecto?

F.M.R. Sí, creo que lo más interesante de la pintura es su doble condición como imagen y como objeto. Esto me interesa cada vez más y el engaño o la traducción que implica entre el espacio bidimensional y el tridimensional. También busco, como te decía antes, que mi pintura provoque en el espectador un movimiento en el que tenga que acercarse y alejarse de la misma o incluso desplazarse para leerla correctamente. Normalmente estamos acostumbrados a estar quietos contemplando imágenes en continuo movimiento. Lo que me sigue atrayendo de la pintura es que a diferencia de casi todo lo que vemos hoy es una imagen estática, eso ya es de por sí casi un posicionamiento hoy día. Pero lo más divertido es que cuando veo una buena exposición de pintura no paro de moverme por toda la sala, acercándome a las pinturas y viéndolas desde distintos ángulos. Me gusta que la pintura sea esa imagen estática, ese objeto en el espacio que sin embargo es activado y desencadena una reacción y unas sensaciones tan dinámicas en el espectador cuando se enfrenta a ella.





Hospital Real, Granada. Vistas de sala, 2016.

B.M. Discretamente has recuperado la figura humana en tu universo pictórico en una de las últimas piezas. ¿Tienes intención de introducirla de manera más rotunda y recurrente en próximos trabajos? ¿Qué líneas de investigación se han abierto a partir de este proyecto expositivo?

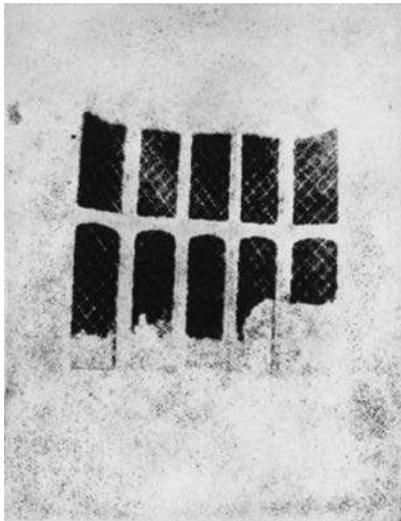
F.M.R. La silueta en este caso establece un vínculo entre fotografía, pintura y memoria. Es curiosa la relación entre el mito fundacional de la pintura y los primeros ensayos fotográficos de Fox Talbot. En ambos desempeña un papel primordial la silueta o el perfil del retratado. En el mito de Butades, mediante el que se explica la invención de la pintura y las artes desde la Antigua Grecia, su hija proyectaba y trazaba sobre la pared el contorno de la sombra de su amado antes de partir a la guerra. En el caso de Talbot y los precursores de la fotografía se repite este mecanismo ya que el perfil era la forma más fiel de retratar a alguien debido a la escasa sensibilidad a la luz de los materiales usados por entonces.

Toda esta indagación sobre la naturaleza de la pintura, de la fotografía y de la representación me ha servido para identificar de una forma más consciente los temas que me interesan y así comprender mejor el uso que hago del espacio y los diálogos que se establecen entre unas obras y otras.





"He atrapado una sombra_02", instalación. Hospital Real, Granada. 2016.



"Latticed Window", negativo, 1835, W.H. Fox Talbot

EMULSIFIED MADELEINES, CAPTURED SHADOWS

Francisco Carpio

Shadow Hunter. Light Hunter.

Capturing shadows could well be a worthy definition for a no less worthy task as it is to perceive and record reality through the bifurcated paths of art.

That seems to be the goal of Fernando M. Romero. Over the last two or three years he has gone through his particular Lacock Abbey, and even his own personal Plato's cave, looking for those shadows we call works of art.

The exhibition he presents at the Crucero of the Royal Hospital in Granada, organised by the Centre for Contemporary Culture at the University of Granada, whose title is precisely "I Have Captured a Shadow" revolves around two fundamental axes.

His will, on one hand, to approach certain scientific theories related to our way of perceiving reality- or to put it another way- our way of interpreting the external world (but also internal...) which surrounds us-invades-overflows-penetrates-surprises-defines.

And if, as it seems to happen, we can consider our artist as an absolute hunter of shadows, we should also contemplate him as a hunter of light. Does it not remind you so much of the millennial practice/benefit of painting? The light and its phenomenons as the other(s) word(s) with which to write the language of ideas and things.

One of the singular aspects of this project is the act of placing the focus upon certain stories (internal stories as the artist himself notes) which, given the nature of much of his work, do not usually see the light,. "I am interested in not only the conclusions" he says "but also in the inside story and contradictions that overlap in this whole body of knowledge throughout its historical development"

This feeling of abundance and joy, of emotion and uncertainty that Henry Fox Talbot must have himself experienced once realizing how the image reflexed itself upon of the photosensitized paper, lazy but undeniable, the barred window of his mansion. And why not also leave open our imagination to wander the corridors and rooms of Lacock Abbey, exclaiming: "I have captured a shadow"...? He would have been able to bake this emulsified madeleine. The captured memory was ready to be served at the 5 o'clock tea ...

His emulsified madeleine? Let's try to remember...

Memory, madeleines, emulsions and the 5 o'clock tea.

It is virtually certain that, at some moment, we have all experienced this sensation: to smell an aroma which brings to us the memory of a person or a special moment: recreate the taste of a flavour which makes us recall an almost primal family memory. A feeling that inevitably makes us associate, with a throbbing melancholic motor, the sensorial experience of a memory.

It is the "Proust Madeleine's" effect. Confessed by the French writer of the same name in *Swann's Way*, the first part of his splendid seven volume novel, *In Remembrance of Things Past*, published in November of 1913: "One day in winter, on my return home, my mother, seeing that I was cold, offered me some tea, a thing I did not ordinarily take. I declined at first, and then, for no particular reason, changed my mind. She sent for one of those squat, plump little cakes called "petites madeleines", which look as though they had been moulded in the fluted valve of a scallop shell. And soon, mechanically, dispirited after a dreary day with the prospect of a depressing morrow, I raised to my lips a spoonful of the tea in which I had soaked a morsel of the cake. No sooner had the warm liquid mixed with the crumbs touched my palate than a shiver ran through me and I stopped, intent upon the extraordinary thing that was happening to me. An exquisite pleasure had invaded my senses, something isolated, detached, with no suggestion of its origin. And at once the vicissitudes of life had become indifferent to me, its disasters innocuous, its brevity illusory—this new sensation having had the effect, which love has, of filling me with a precious essence; or rather this essence was not in me, it was me."(1)

Through this madeleine metaphor, Proust wants to share with us his perception of a reality which only comes to exist through the midst of a sensory experience. This memory, almost involuntary, which leads us to undergo a voyage in space but with time, towards singular moments in history able to catch a life of the past, conserving and giving it back as if it were a spectrum which comes again to take form and transit through the rough passage of history.

I would like to think that photography, which is one of the essential languages used by Fernando M. Romero in his work, is in itself a kind of madeleine which traps memory, and giving back, brings us to taste, with scent and color the past as memory. Photographs = Emulsified Madeleines. Because the eyes are not only pupils, they are equally taste buds. Vision turns into a tongue which relishes the madeleine of time, submerged, now not in tea or chamomile, but in silver salts or in the electronic potion of pixels.

In this way, the willingness to delve into the mechanics of memory, as a concrete strategy with which to perceive reality, or at least to try to (re)create it, thus becomes yet another key interest in his work.

As affirmed by Rudolf Arnheim, “memory images serve to identify, interpret, and supplement perception. No neat borderline separates a purely perceptual image—if such there is—from one completed by memory or one not directly perceived at all but supplied entirely from memory residues.” (2)

There is no doubt, therefore, that the volatile, ambiguous, sepia, mouldable and humid realm of memory (personal and collective, real and dreamt) has become one of the most trodden landscapes in contemporary artistic creation. The different representations of this polysemic game of mirrors, which reflex, and distort, our memories and experiences, and frequently contribute in turning them into a kind of airy path which forks, constructing in this way innumerable stories and visions.

Within the different mediums of visual expression, photography, almost from the very beginning, has become one of its most meaningful iconic and conceptual warehouses. Memory, captured and apprehended, and photographic language, transit the same path together: one which holds and fixes (at least these are its unreachable goals) life’s course.

Let’s imagine, if only for a moment, a world without photographs. Difficult, isn’t it? Probably, and from our own point of view as citizens of a culture so eminently visual which shelters us, it would be an almost impossible task. For a world without photographs would be something like a world without eyes, those which have made so many millions of images, as well as those who have brought them to life through their own contemplation. Even more: it would be a world without memory (s) and, therefore, without history (s).

Therefore, the photographic language has increasingly gained an ever more pronounced role, generating historical memory, configuring the image of the world. Both in private and public realms we see in photography a way of remembering events and leaving a legacy.

In addition, as stated by Joan Fontcuberta: “much of our notion of the real in addition to the essence of our individual identity depends on memory. We are nothing if not memory. Photography, then, is a fundamental activity to define us which opens a double path towards self-assertion and knowledge “. (3)

For Fernando M. Romero this epiphany which connects the capture of our memories to the scientific/artistic capture of light itself has led him to inquire into the work and the findings of some of the first photographers of the nineteenth century, especially W.H. Fox Talbot, as we have seen, but also to include John Herschel or James Clerk Maxwell.

In the same way, Talbot’s cry exclamation: “I’ve captured a shadow” brings his historic discovery to relate directly to the Greek ceramist Butades, narrated by Pliny the Elder in his *Naturalis Historia*, which represents the mythical origin of painting. “Regarding the

origins of painting”, confirms the author, “it is not clear[...] but everybody recognises that it consisted in circumscribing the contour lines of the shadow of a man [...]. The first artwork of this kind was made by the potter Butades de Sición in clay, in Corintho, regarding the idea had by his daughter, in love with a young man who was leaving the city: the young woman sketched in lines the contours of her lover’s profile on the wall in candlelight. Her father later applied clay to the drawing making a relief, and later fired this clay with other pieces of pottery[...]”. (4)

Painting and photography, a dialectical and complex relationship which, as we see in this exhibition, is still valid.

Knead, stretch, twist...

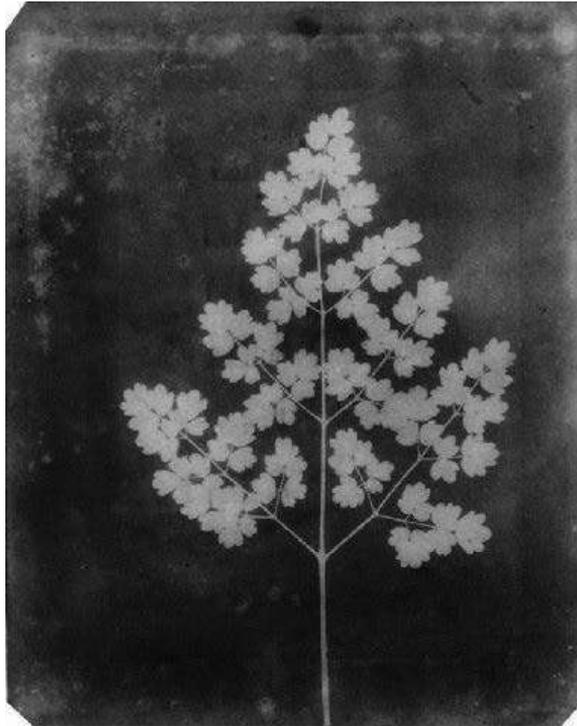
This dialogue leads us also to observe the third cornerstone of the project: the expansion of artistic languages. Traditionally, the art world has always tended to define boundaries between different classical genres (painting, sculpture, architecture...). However, in the last decades we are seeing, in an ever growing way, a hybridization and expansion.

Rosalind Krauss published her reflections on contemporary sculpture titled *Passages in Modern Sculpture* in 1978. In line with this work, and gathering the conceptual postulates, this expansion has spread to other languages and artistic practices, and thus we speak of painting, photography, drawing, video or expanded installations...

Kraus speaks of how “categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything.”(5)

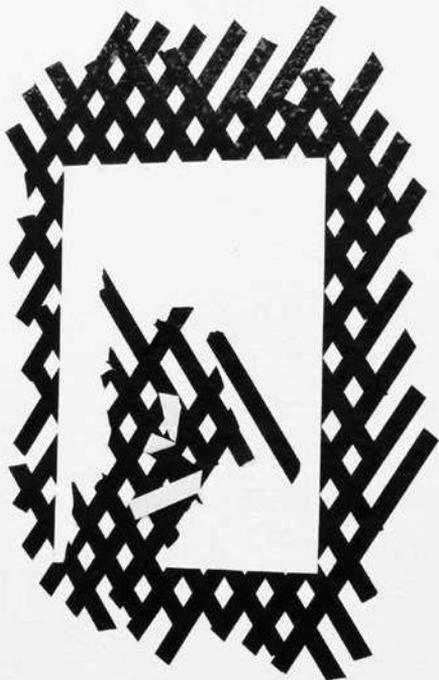
The expanded makes reference, then, to the multitud of mediums, formulas and technologies that can be applied to art, alluding to the world where artists live, to self hybridization of a globalized and racially mixed world.

In his exhibition proposal, Fernando M. Romero also uses this expanded strategy, effectively, in painting, photography, video and installations to capture shadows, giving us a taste of the emulsified madeleines of memory(s)...



"Maidenhair Fern", 1839, W.H. Fox Talbot

- (1) PROUST, Marcel. Remembrance of things Past (I). Swanns Way. Alianza, Madrid, 2011.
- (2) ARNHEIM, Rudolf. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Alianza, Madrid, 2005.
- (3) FONTCUBERTA, Joan. El beso de Judas. Fotografía y verdad. Joan Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- (4) Pliny the Elder. Naturalis Historia. Ediciones Cátedra, Madrid, 2007.
- (5) KRAUS, Rosalind. "Passages in Modern Sculpture" Ed Kairós, Barcelona, 2008.



“Archive_01”, fotografía y cinta PVC sobre pared. COMBO, Córdoba. 2014.

A CONVERSATION BETWEEN BELÉN MAZUECOS AND FERNANDO M. ROMERO

Belén Mazuecos: Your work derives from the place of a painter, but you understand painting as an expanded practice, which imbricates with other disciplines like photography, video and site specific installation. In this sense, your paintings transcend the limits that support them, and project within the exhibition space articulating a hybrid language that constantly questions the pictorial medium itself. What has been the process which has taken you to filter your language to form a particular and complex symbolic code placing the work on the limits of abstraction and figuration?

Fernando M. Romero: It's been a natural process in which my painting began to detach itself from the unnecessary. Understanding the essence of the mechanisms that intervene in my painting they began to overflow into other practices. A time came in the studio where the daily work began to range from photography to painting, passing through installation or video. The turning point came when I became aware of this overflow, and decided to show this process as more than the sum of its parts. Right now I am more interested in these intermediate spaces- or the transfer from one work to another- more than a work on its own. This pendular movement between abstraction and the figurative that you mention also responds to an interest to place myself in the border zones, which is where the things that are of real interest to me are happening.

B.M. In recent years you have focused on exploring from an interdisciplinary focus, the distance that exists between reality and its records. The exhibition you present at the Transept of the Royal Hospital shows a passage through the principle strategies that have served you recently to be able to dive into this recurrent theme in your production. Can you tell us about that?

F.M.R. Yes, it's exactly these jumps from one discipline to another where the limits of representation I'm obsessed with are exposed. Recently I have become even more attracted to this reality, and the records that we make from it. My work in the studio is the way I ask myself and investigate these issues. I am interested in developing strategies in the studio that emulate in some way how our memory and perception works on a daily basis. Working from recurring elements, which are quite simple, I am interested in placing the focus on what happens to these materials in their successive reproductions and translations from one medium to the next, from one work to the next. This material generated in the studio later becomes active in the exhibition space through the installation, which gradually is becoming the most important part of my work. It is there, in the exhibition space , where the tensions and dialogue take place.



“Archive_01”, instalación. Fotografías impresas, madera y vidrio. COMBO, Córdoba. 2014.

Having the possibility to work for this occasion in a space like the Transept of the Royal Hospital, which has so many possibilities, has given me the opportunity to play with this final phase of the process with more detail than in previous occasions.

B.M. Thematically, and in this exhibition in particular, you relate certain aspects ranging from the ways in which we capture and interpret reality- passing through scientific theories on the nature of light- towards the modes in which we construct and relate to our memory. Obviously, the exhibition space assumes a fundamental role in your work, and fills it with not only syntactic connotations but also semantic ones. How did this specific project linked with the Transept of the Royal Hospital arise?

In this case everything began with my interest in the first known photographic negatives made by W.H. Fox Talbot in 1835. The first negative from August 1835, “Latticed Window”, is the black and white representation of a gated window at Lacock Abbey. Other later produced negatives and positives (which have little technical resolution) playing with the silhouettes of objects and people. Today those negatives and positives, which both produced paper copies, are strictly conserved due to their delicate nature when exposed to light. Many have disappeared or have suffered damage due to light exposure. In the entire historical period of the early “photography” I am interested in many of the themes which occur such as the register of things no longer here, the construction of the image, memory, and the nature of light and shadow- which is what eventually left that “mark” on Fox Talbot’s negatives.

The space at the Transept of the Royal Hospital seemed an ideal space where I could play with all of these elements. It is a space loaded with history, and from the first moment there was a connection between the windows and first photograph made by Fox Talbot, a repeat within reality. This gave me room to create a dialogue between the actual space and the concept of the “photographable” without using specific photographic tools.

B.M. Your projects are preceded by a rigorous phase of documentation and investigation. For this occasion where does the suggestive title come from?

F.M.R. "I've captured a shadow" was an expression that Fox Talbot used to communicate his findings in the field of photography to the London Academy of Science in 1841. I decided to use the title to place the focus of attention for the exhibition in that capture of fleeting reality, as well as the use of the positive and negative.

B.M. In the central space of the exhibition you have produced your largest site-specific installation to date, supported in a 12 meters long wall. Let's talk a bit about this installation and the symbolic character of the grid as leitmotiv that acts as the vertebrae for all the works in the exhibition, and for your work in general.

F.M.R. From the beginning I decided to work on "the photographic fact", the idea of the capturing reality, without using specific photographic tools. My interest has focused on questions that become part of the photographic background which relates to the way we perceive reality, using them on the margins of the technique. For example, I've worked with concepts attached to photography; negative/positive, copy, silhouette, framing, exposure time, permanence, etc. Having disposal of such a wide space, another element that appealed to me was working on the concept of focus and the concept of near-far.

The site-specific intervention and the paintings with which it is related, are designed to establish a game with the viewers as they contemplate the pieces from a distance, or if on the contrary, they get close to them.

I have played with both sides of the wall that we built in the central space of the transept, so that the viewer can access the reverse or "negative" of what we find in the first place when entering the space.

The reticule, in addition to establishing in this case a connection to the windows of the transept and with Fox Talbot's original negative, is a recurring element which I have been using in past works and interventions. I am interested in the reticule as a register which can record defaults on any bias making distortion become evident.

This allows me to speak using simple elements, which come close to how we perceive, and in this way construct visual illusions that alter our perception of the space. In other works, that same reticule works as a visual filter which links the mechanisms of memory and the vision I was talking about before.

B.M. We have talked about your personal poetics and you've given us some clues in regards to your language and the concepts which underlay your work. Now I would like to address the procedural methodology of your work. Your aesthetic, close to the world of design, masks an artisanal working process, where through manual techniques such as collage or mockups you create a reality which you later reproduce meticulously deriving in sophisticated compositions. Have you thought about making these materials visible or do you consider them only as necessary tools and subsidiary processes that generate photographic images that you manipulate until reaching the final image you select to translate into a painting? Why do you choose to use a plastic translation with pictorial intentions instead of resorting to mechanical reproduction? How do you pan the development of your series? Where is randomness found within your creative process?

F.M.R. The final result depends on the space and the relationship between the works. I tend to show more of the movement within this process, for which in future projects these auxiliary “materials” will become more a part of the final piece. At times I am simply interested in the decision and the organisation of what I show of this process, and sometimes that is the work which I choose to show. Other times I need to work with the material in different mediums until I get to a density or temperature which is different than that of the image. It is difficult to explain but in a few occasions I need to produce frictions and tensions in the process to get to the images and the works which interest me. I normally find these tensions passing between mediums, like a phenomenon of refraction. This is why I oscillate between both mechanical and manual reproduction, I am interested in the boundaries between both. Randomness has a lot to do with this, let’s say that the works only come together when this familiar system of rules arises which I recognize, although not necessarily their results.

B.M. Tell us about the techniques you normally use for your works, and the experimentation with new materials that you are developing in recent production.

F.M.R. I am interested in working with “non-artistic” materials, relatively simple but difficult to control, which introduce that element of “fortuity” that I need in the studio. I am interested in working in this way, with elements, materials and basic gestures, which through accumulation produce complex results. I am looking to get deeper into that idea lately, letting this approach working on its own, within its relation to space, leading to the materials which in the end I choose to work with.

B.M. Is the use of video interesting to you as a performative documentary register for your work or because of the expressive possibilities which it encompasses as a language in itself?





“Vain shadows”, acrílico sobre lienzo, 120x200cm. 2016

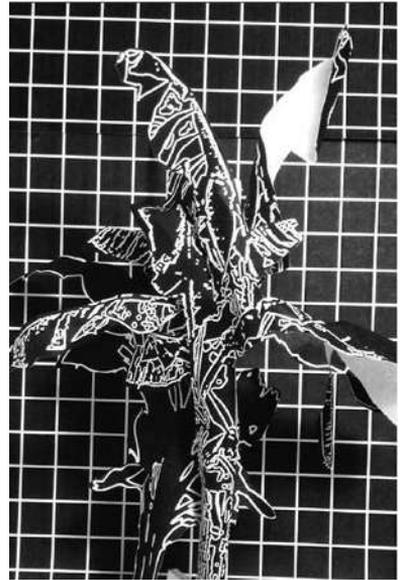
F.M.R. In the beginning video showed up in my work as just another register of the processes which occurred in the studio. Then I realized that conceptually it introduced an ingredient that is increasingly present in my work in general: Time. Whether in photography, painting or video I am really actually interested in this notion of sequence, series and the passing of time. Every medium relates in a different way with time and has its own inner clock, both in the execution of the work and how it's read. These changes into their internal rhythm and its possible maladjustments open a new spectrum of possibility.

B.M. Your painting also has, in my opinion, a marked haptic dimension. Are you interested in strengthening this aspect?

F.M.R. Yes, I think that the most interesting thing about painting is the double condition of object and image. This deception or translation between two-dimensional and three-dimensional space interests me more and more. I am also looking, as I said before, for my painting to provoke in the viewer a movement where they must get close and go far from the object in order to read it in the right way. Normally we are used to staying still while we contemplate images that are in constant movement. What I am still attracted to in painting is that different from almost everything that we see nowadays it's a static image, and this is in itself almost a positioning in our present times. The funny thing is that when I see a really good exhibition of paintings I can't stop moving around the room, getting close to the paintings and looking at them from different angles. I love that painting is that static image, which activates and provokes a totally dynamic reaction and sensations in the viewer.



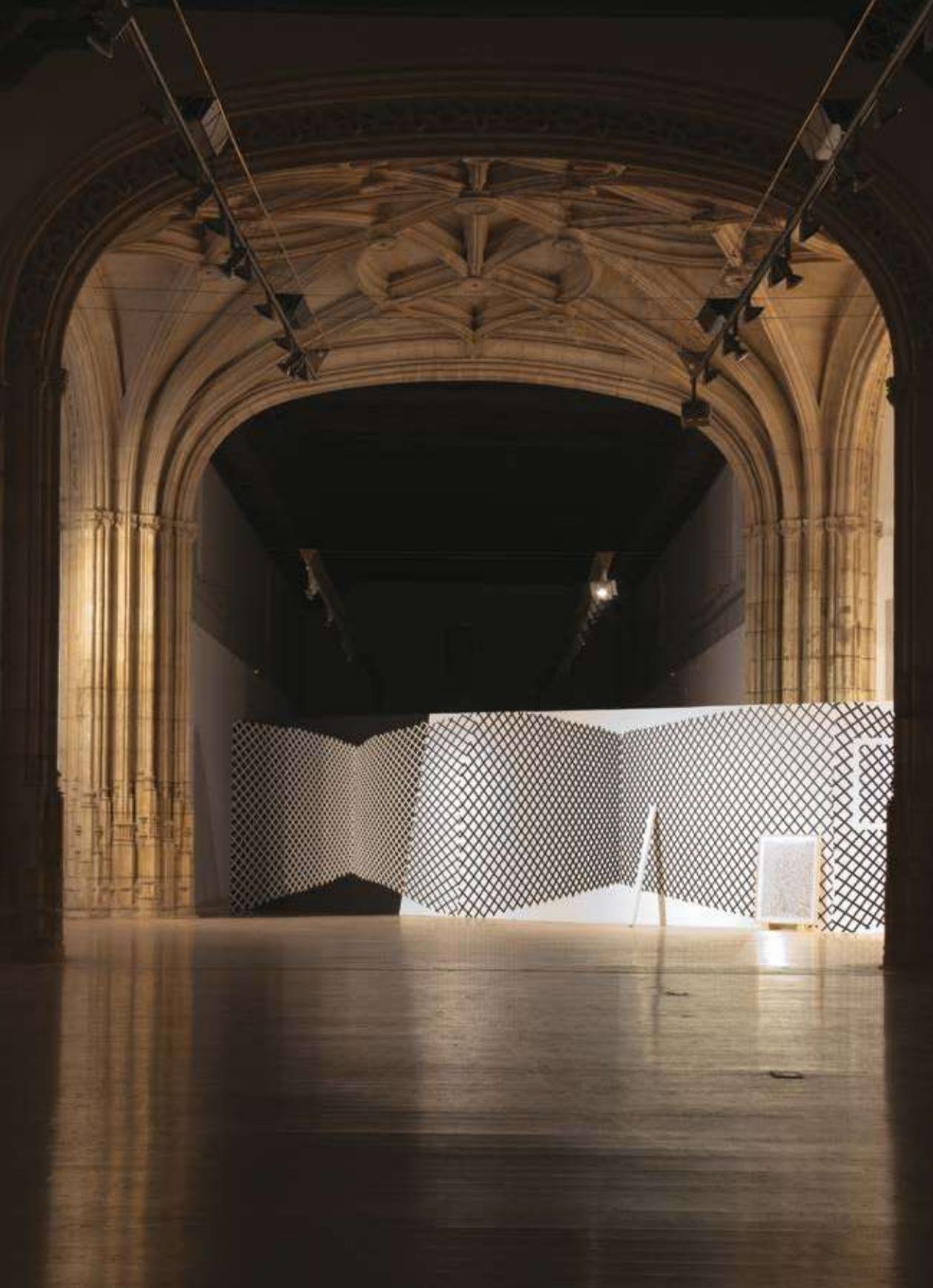
“Palm_tree_01” (detalle). Óleo sobre lienzo, 195x146cm. 2015

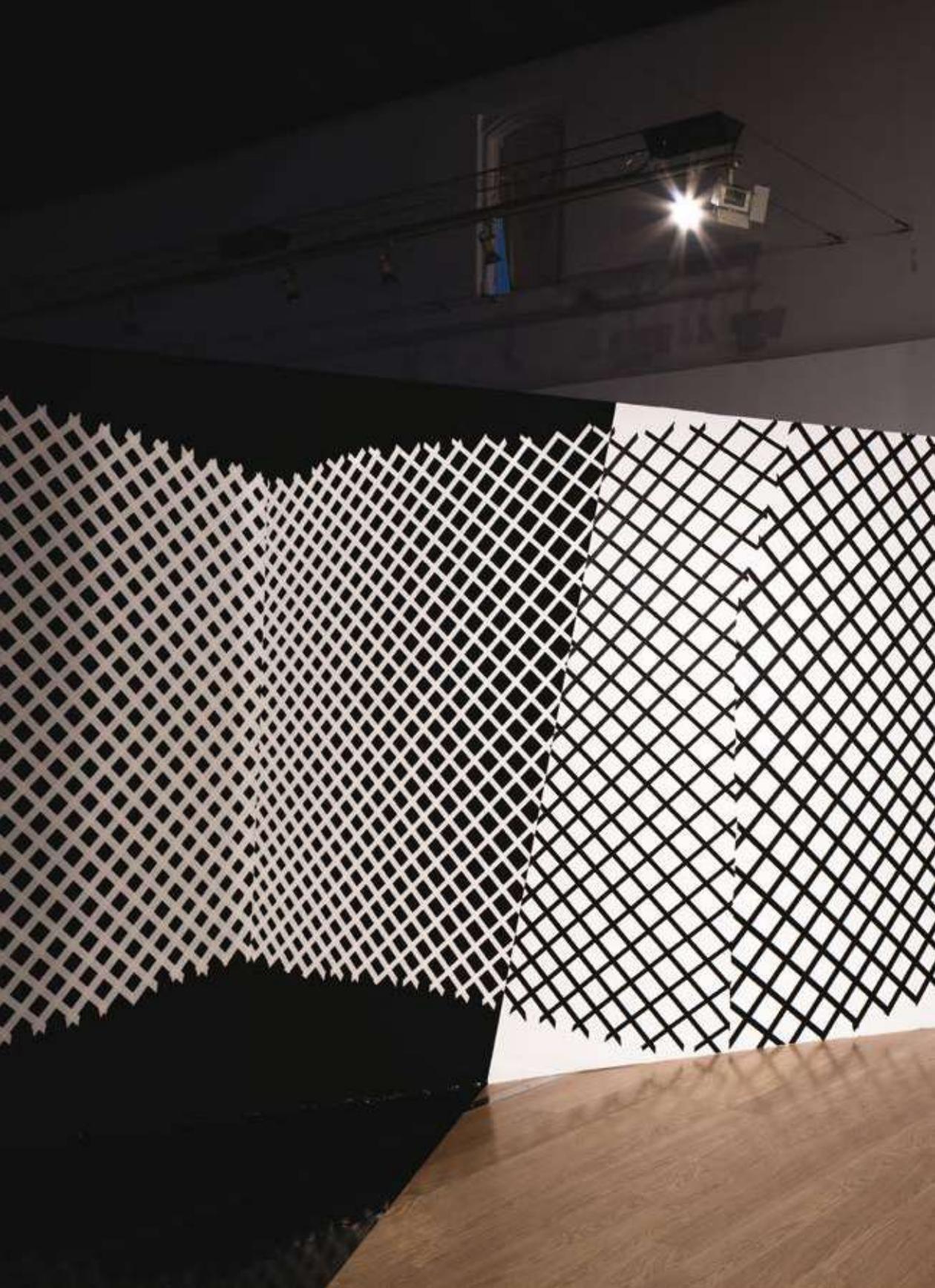


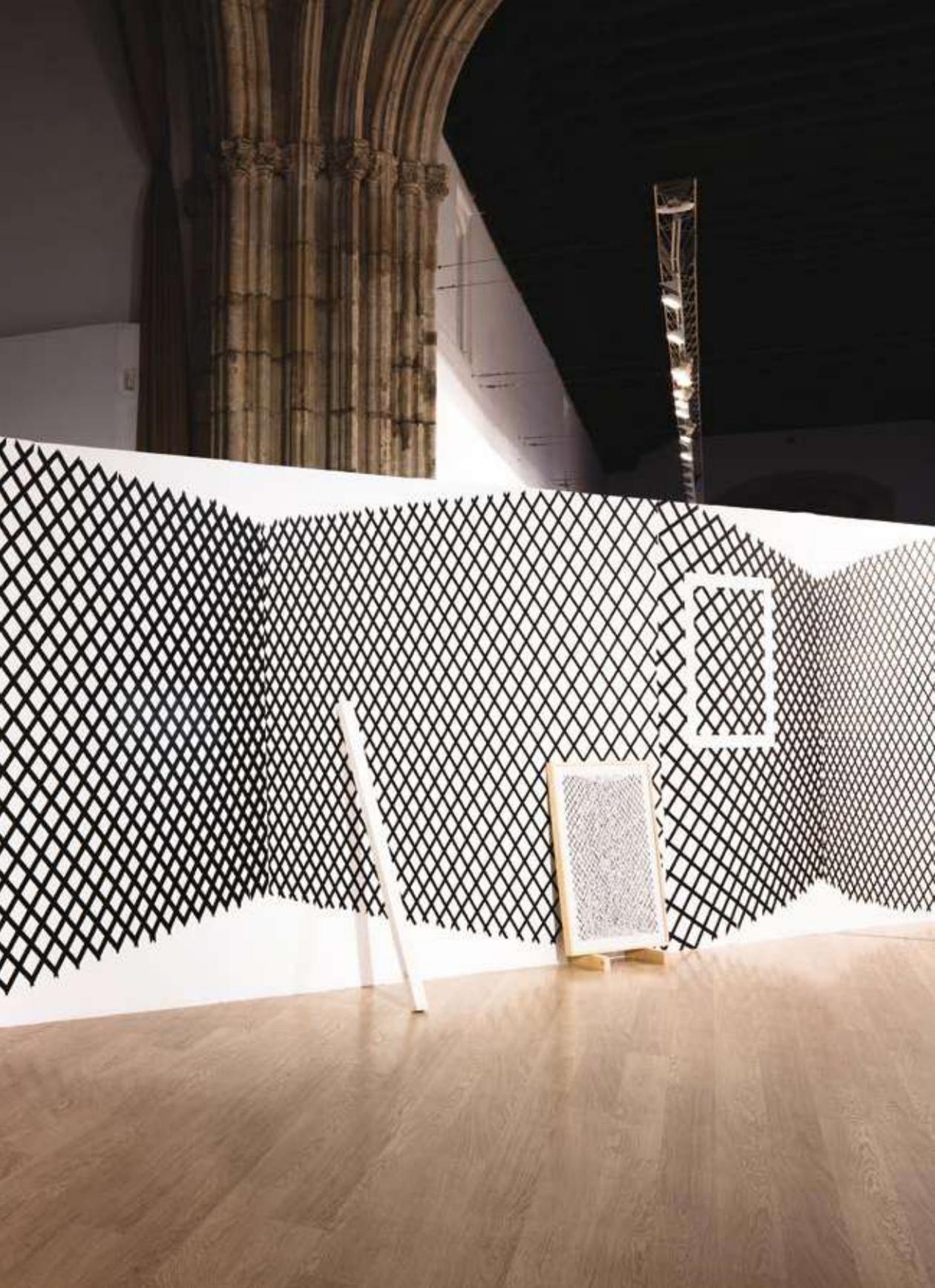
Bocetos, 2015.

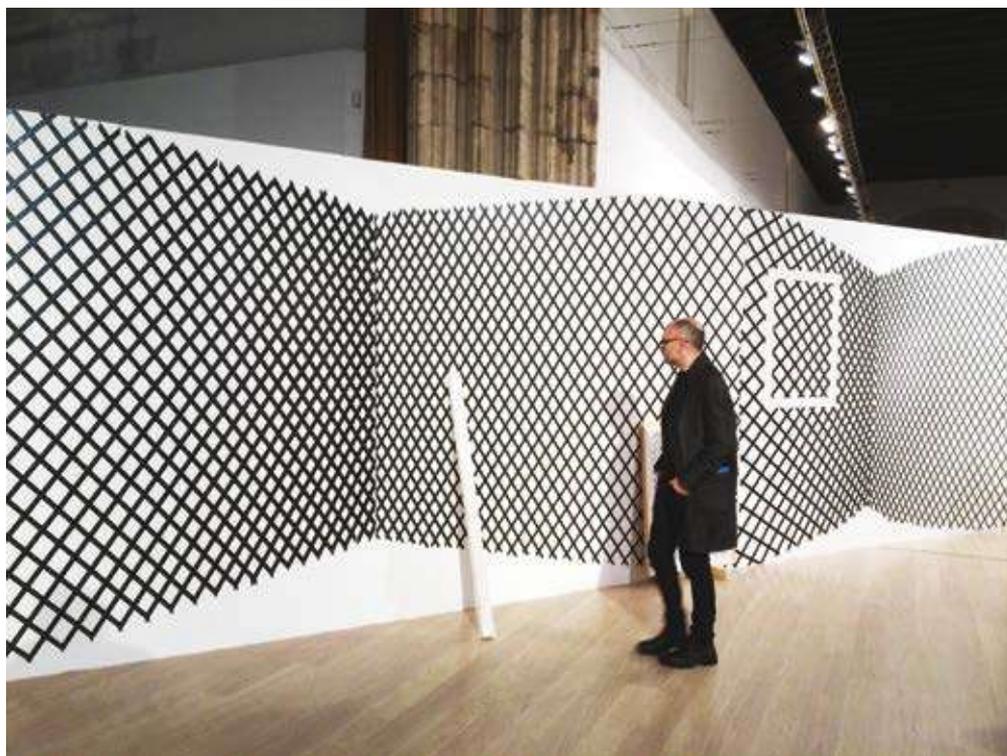
B.M. You have discreetly brought back the human figure in your pictorial universe in one of your last works. Do you intend to introduce this aspect to your work in a more emphatic and recurrent way? What lines of investigation have been opened by this current exhibition?

F.M.R. In this case the silhouette establishes a connection with photography, painting and memory. It's curious the relationship between the founding myth of painting and the first photographic essays of Fox Talbot. In both the silhouette and profile portrayed plays a major role. In the myth of Butades, where the invention of painting and the arts are explained in ancient Greece, his daughter projected and traced on the wall the contours of her lover before he went to war. In the case of Talbot, and the precursors of photography, this mechanism is repeated due to the outline being the most faithful way to make someone's portrait due to the low light sensitivity of the materials used at that time. All of this inquiry into the nature of painting, photography and representation has helped me to identify in a more conscious way the themes that interest me, and so better understand my use of space and the dialogue established between my works.

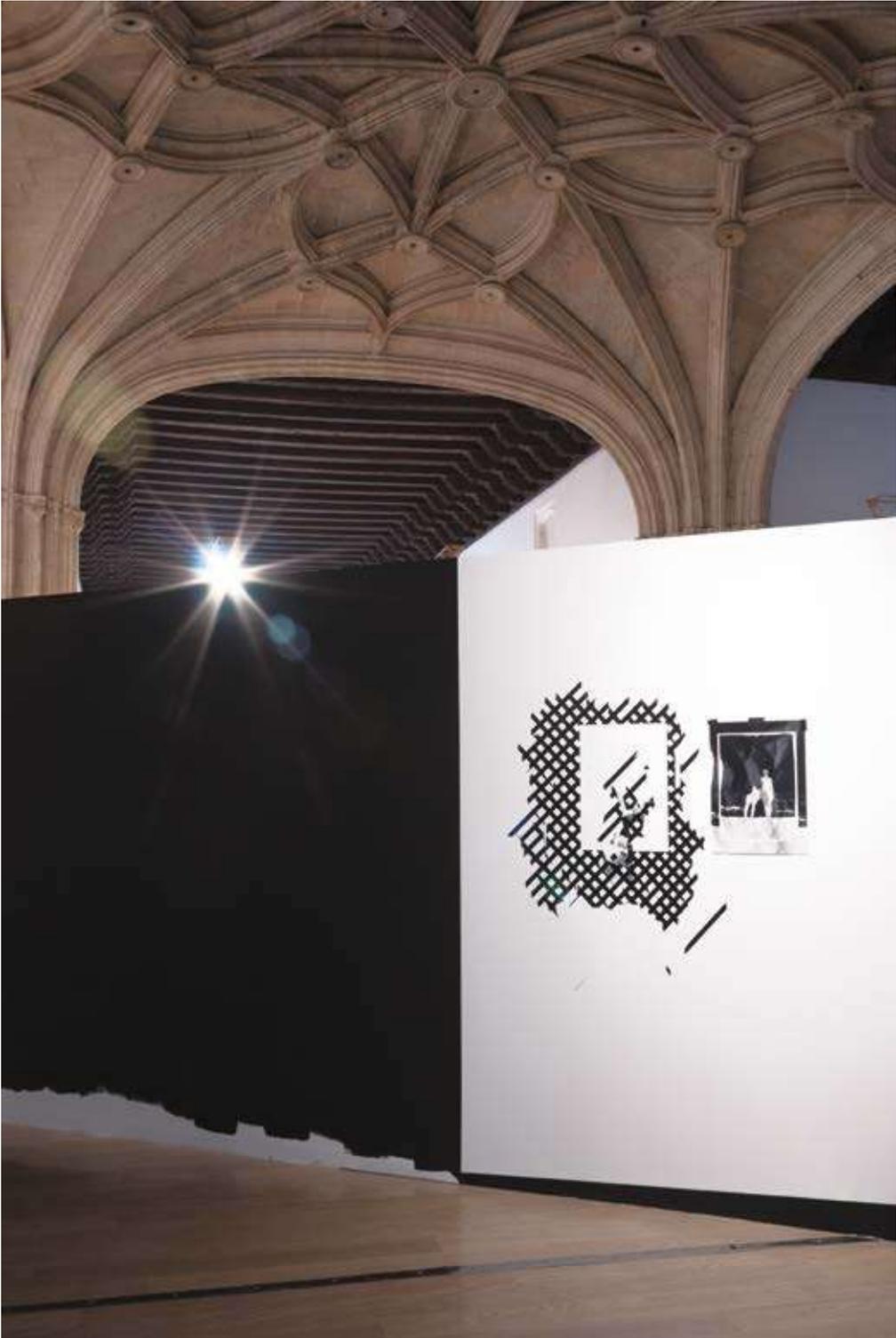




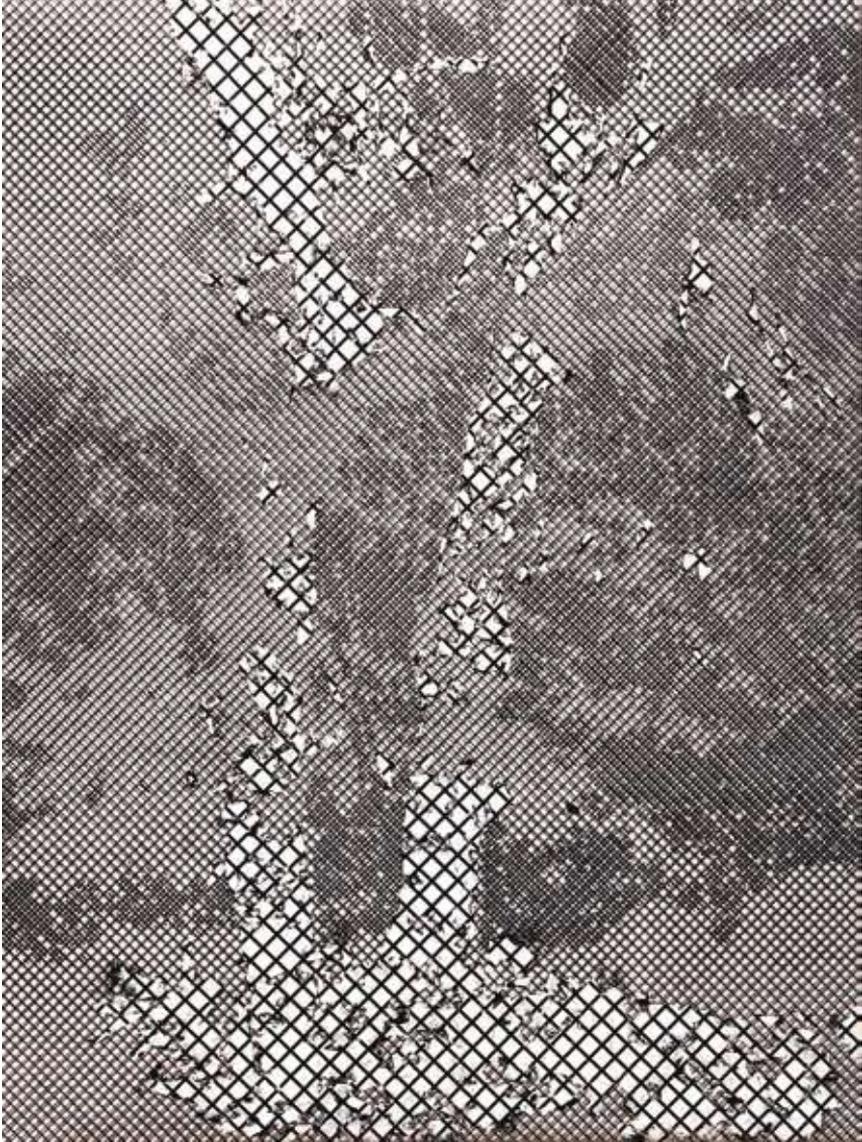




“He atrapado una sombra_01” (vistas de sala). Instalación, 2016.
Madera, yeso, pintura, cinta PVC y fotografías, 1300x300x200cm.

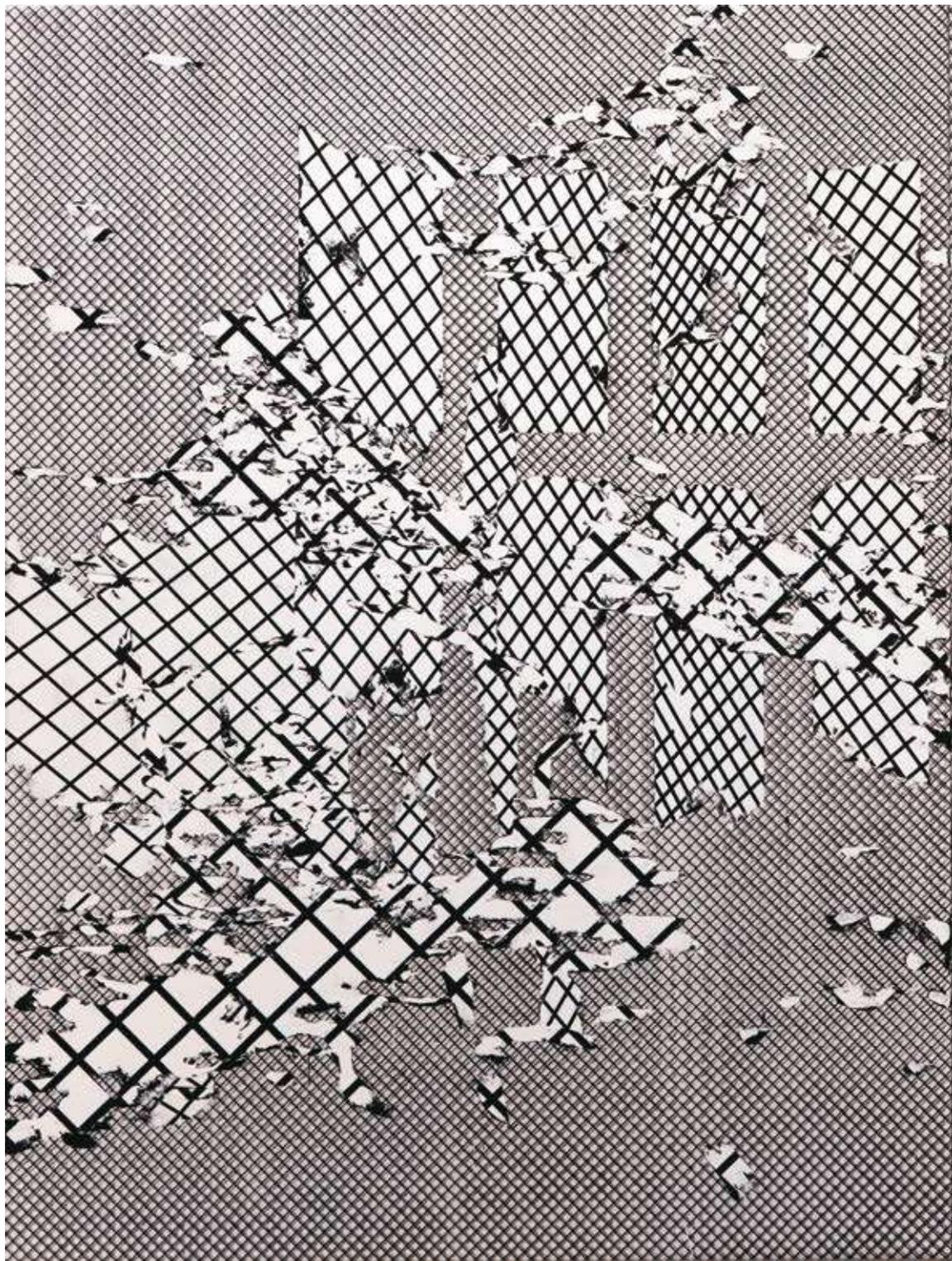


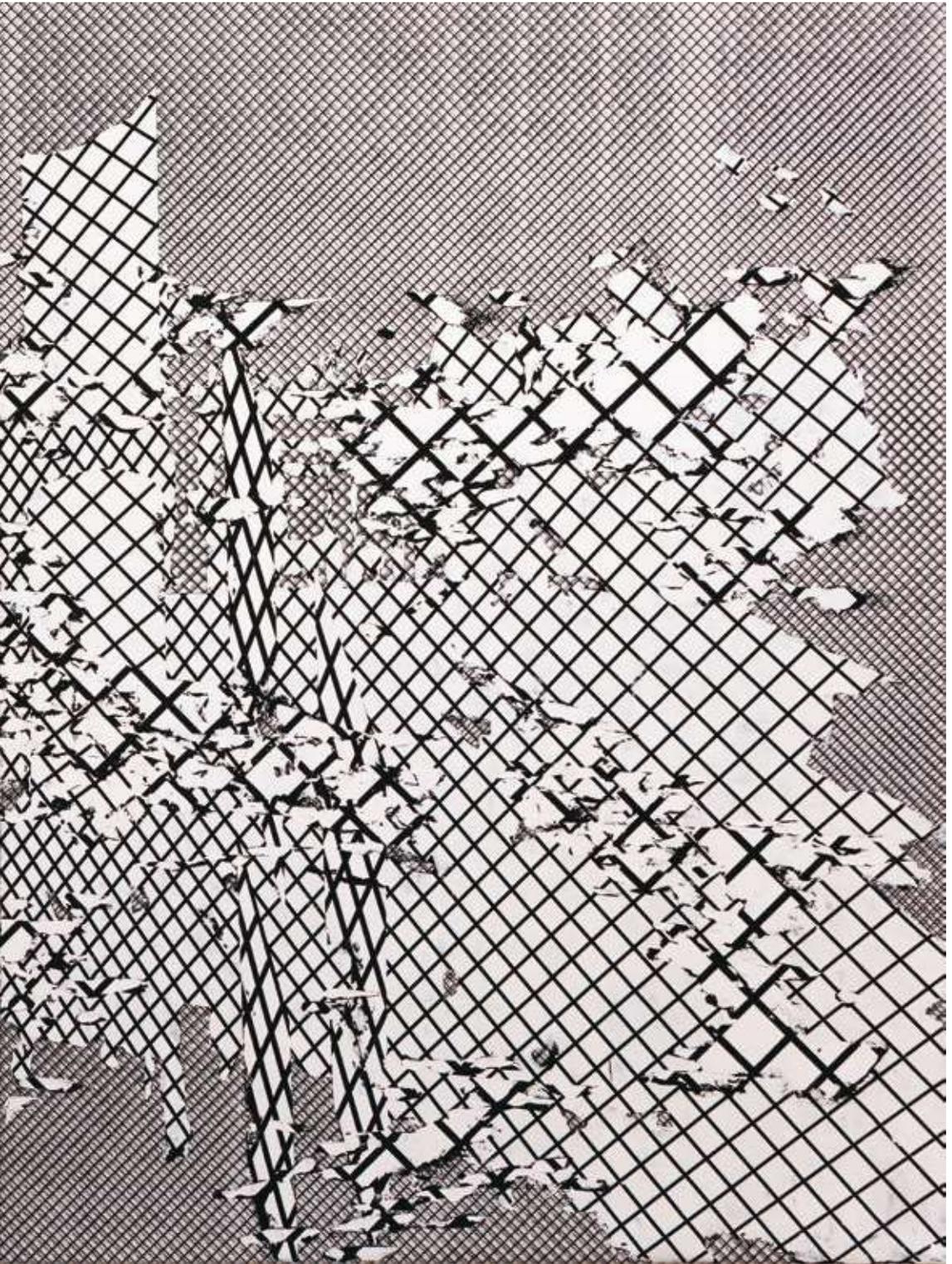


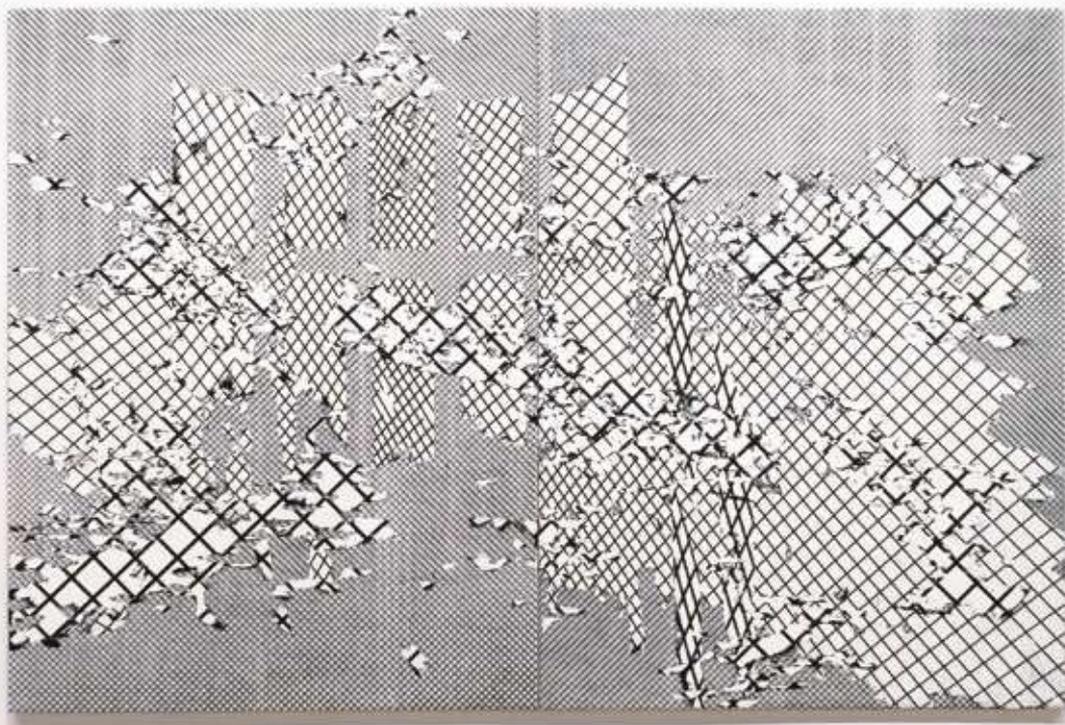


"Grid_01 (Lacock Abbey)". acrílico sobre tela, 195x146cm.2016.

(Página anterior). "Grid_01 (Lacock Abbey)" (detalle)

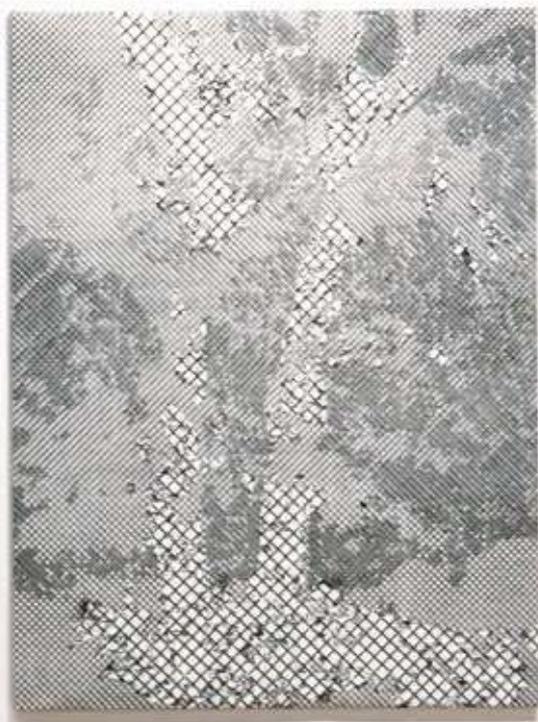




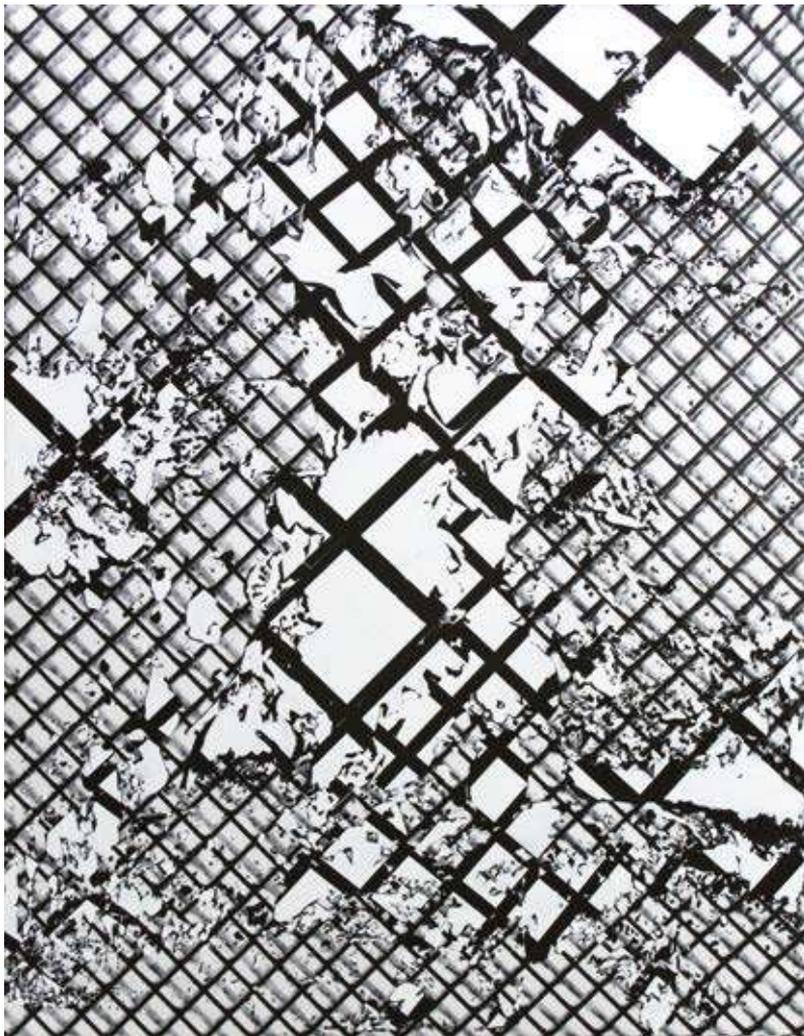


Vista de sala. Hospital Real.2016.

(Página anterior). **"Grid_02 (Lacock Abbey)"**

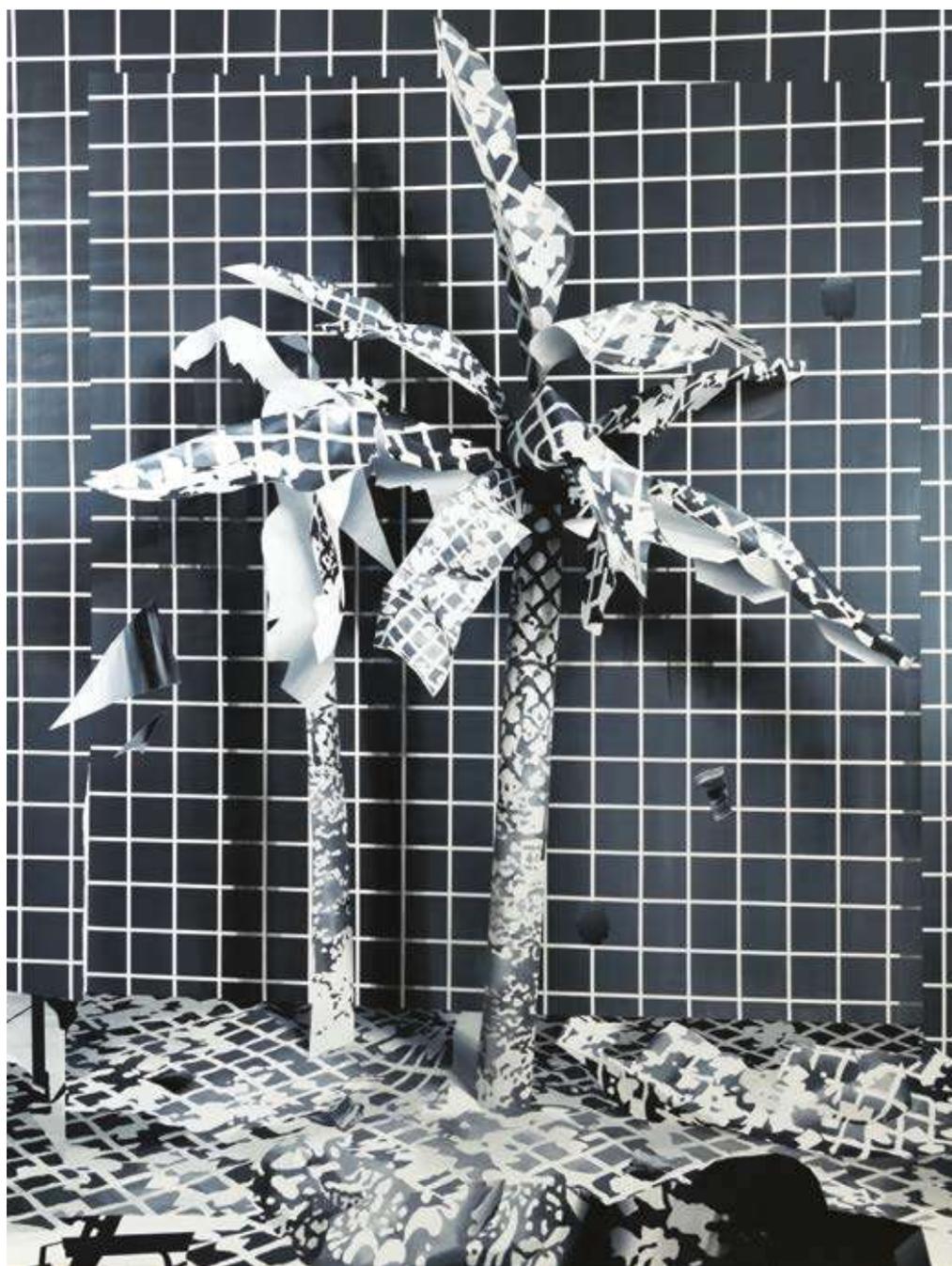






“Grid_010”, acrílico sobre tela, 46x35cm. 2016.

(Página anterior). “Grid_02 (Lacock Abbey)” (detalle)





Vista de sala. Hospital Real.2016.

(Página anterior). "Palm_tree_01", óleo sobre lienzo. 195x146cm. 2015

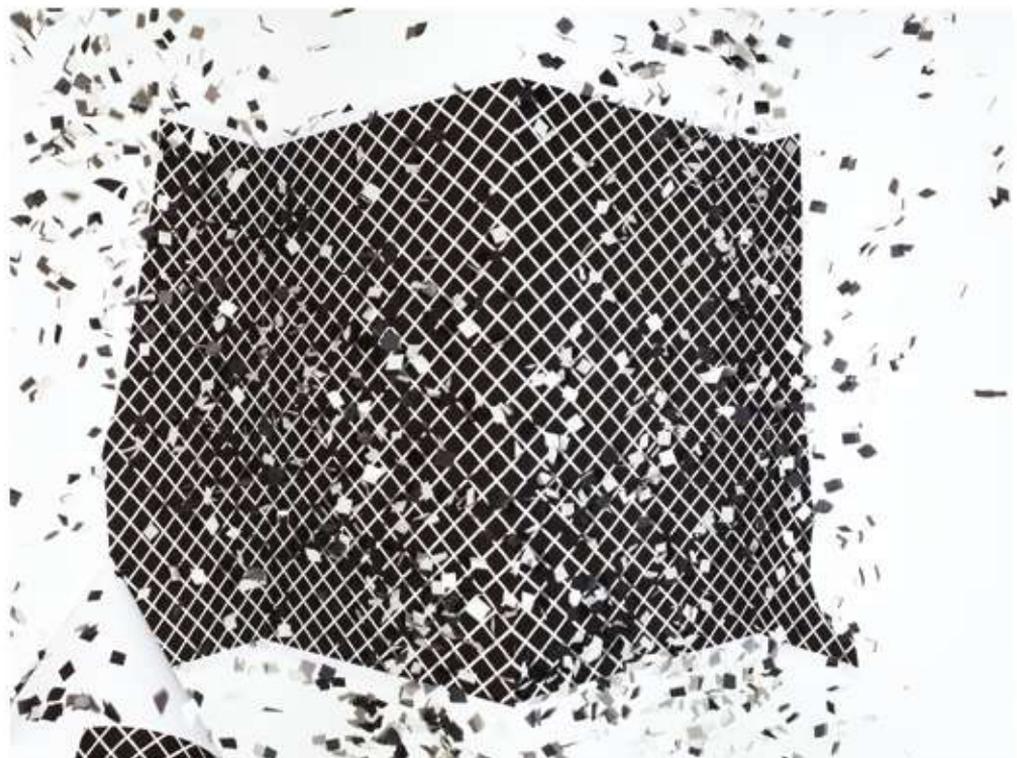
"Palm_tree_03", óleo sobre lienzo. 195x146cm. 2016



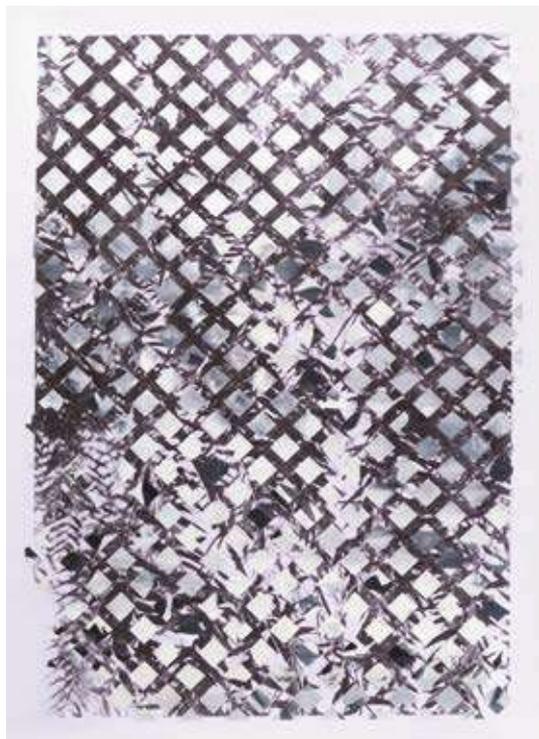
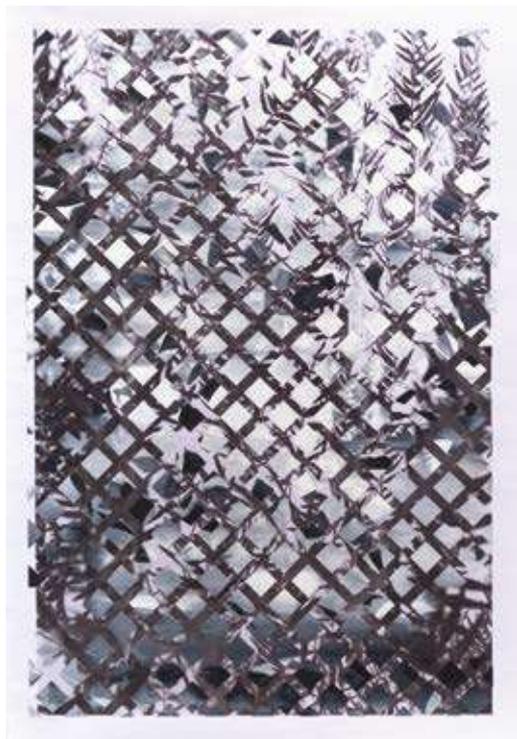
"Et in Arcadia ego_03", óleo sobre lienzo. 146x114cm. 2014

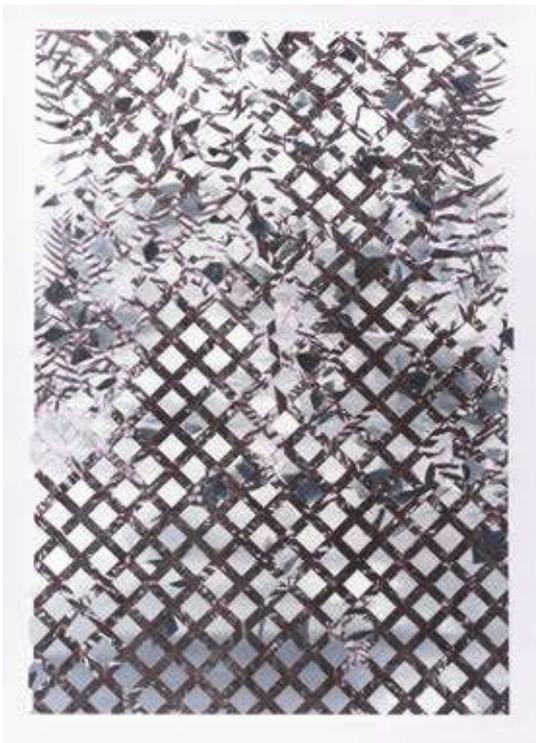
(Páginas siguientes) **"Folded_020/025" (detalle)**, fotografía.
C-print sobre papel fotográfico. 55x70cm. (c/u). 2014





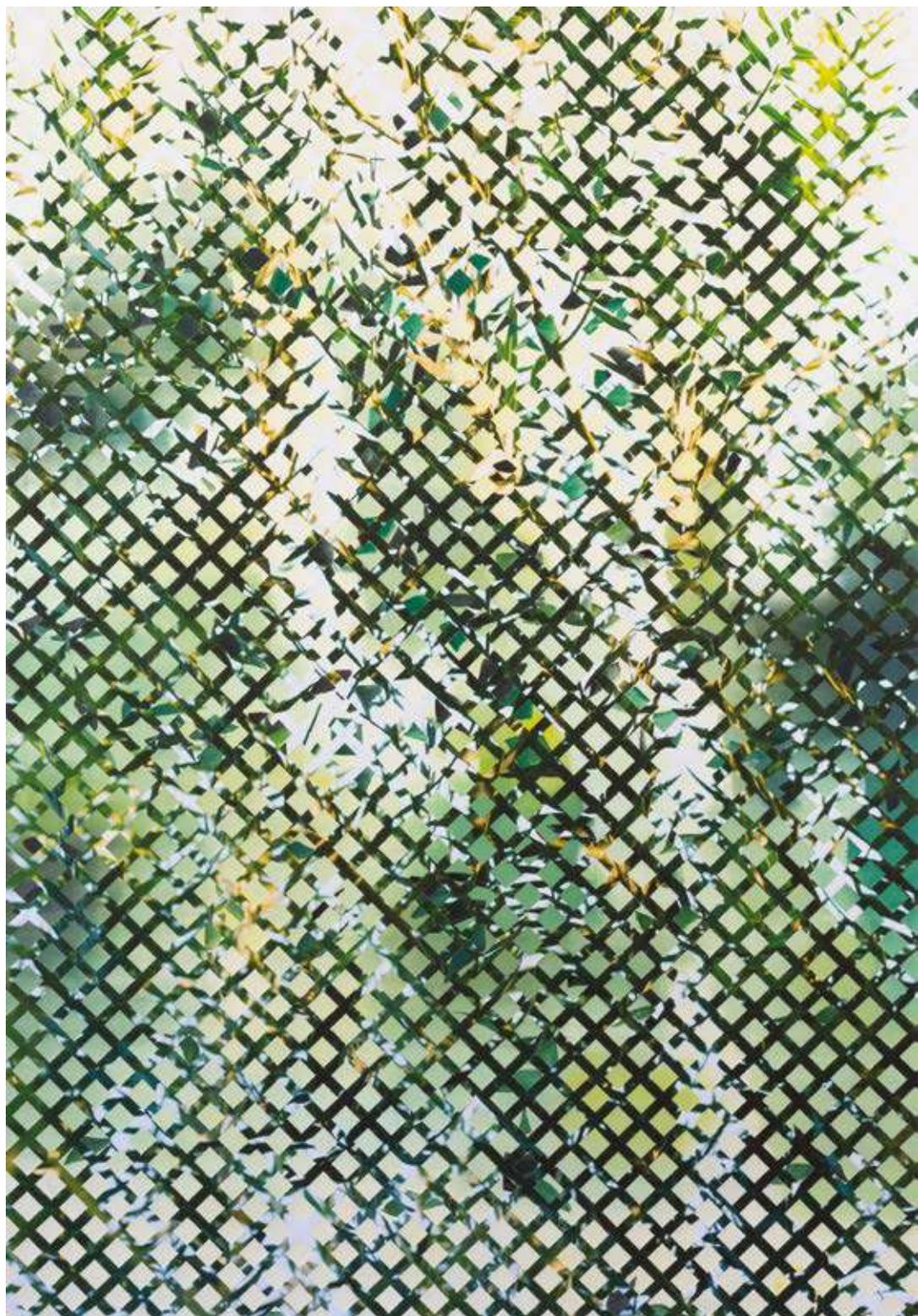






"Grid_01/04", óleo sobre impresión fotográfica. 70x50cm. (c/u). 2015

"Grid_006", óleo sobre impresión de tintas pigmentadas sobre lienzo. 146x102cm. 2016

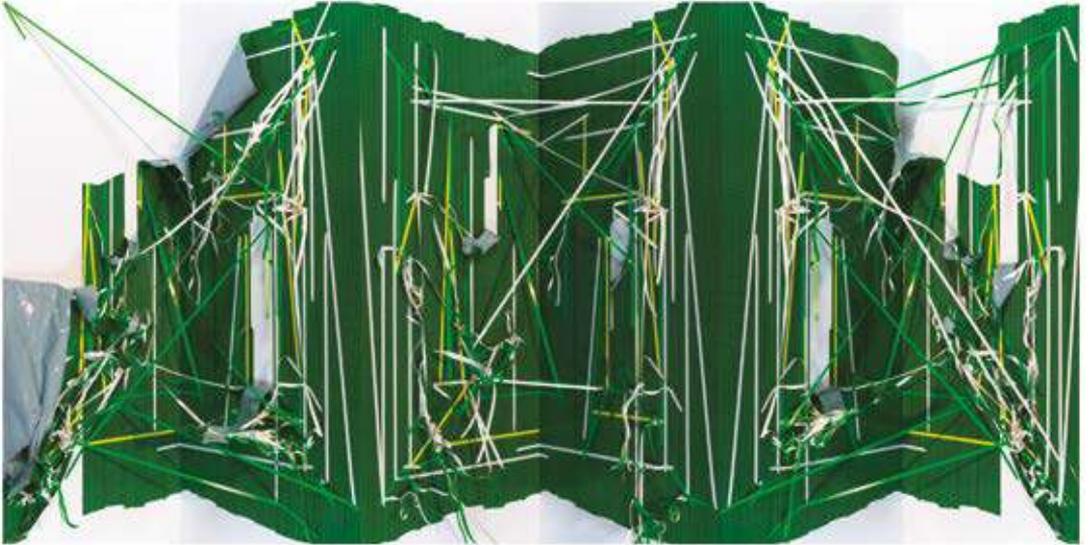
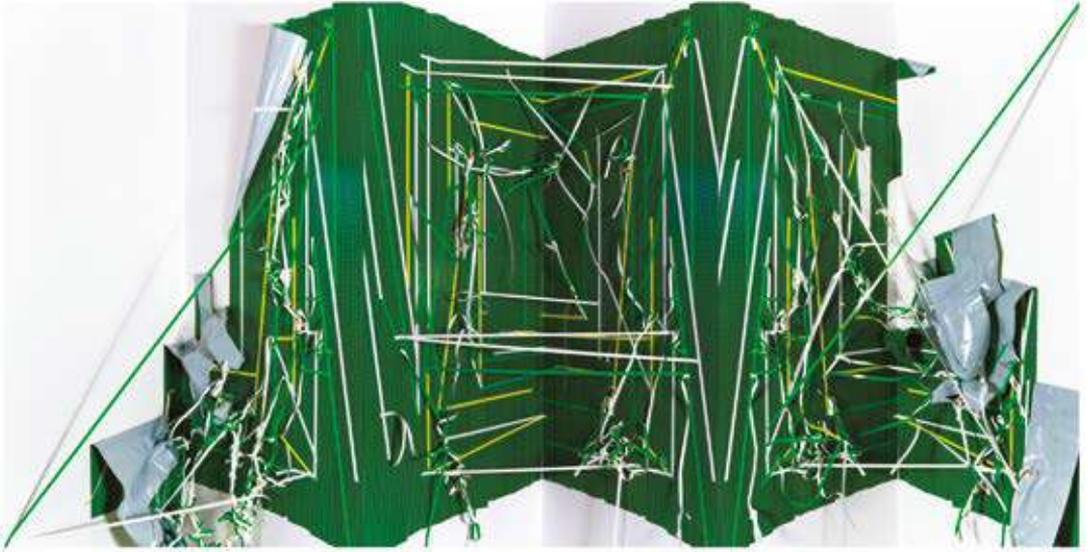




"Folded_051", óleo sobre papel. 42x30cm. 2015

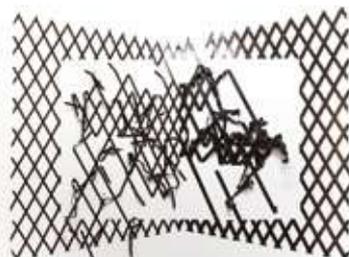
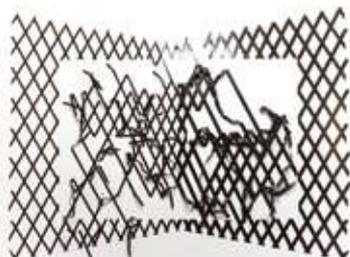
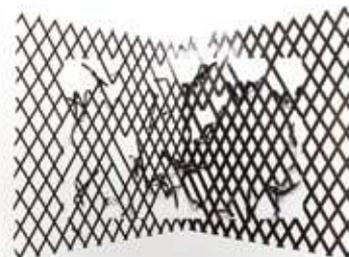
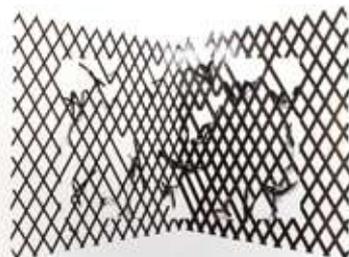
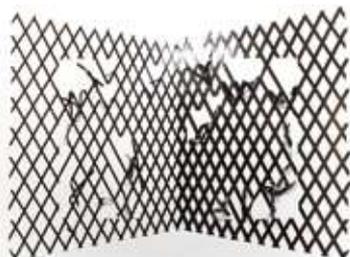
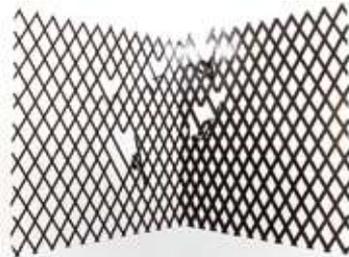
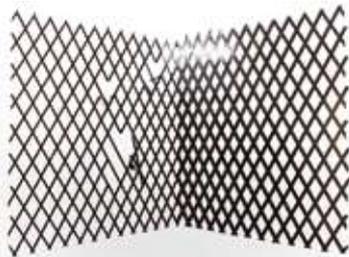
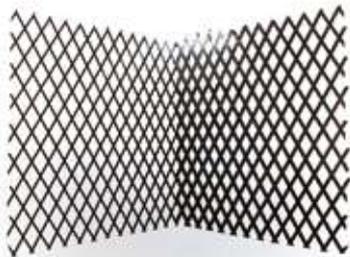


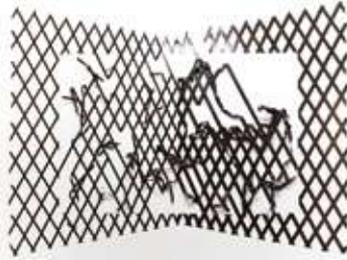
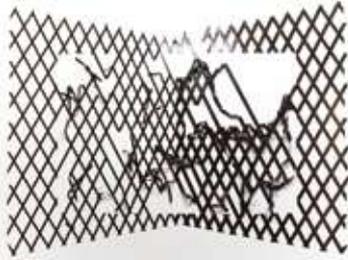
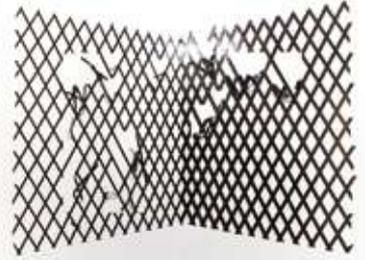
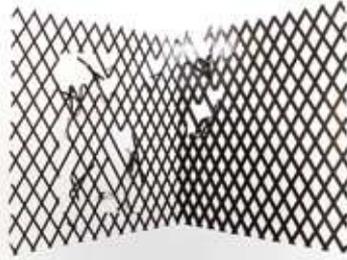
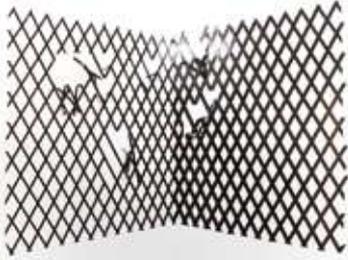
"Folded_060", óleo sobre papel. 60x42cm. 2016



“Folded_0027/003/004”, fotografía. C-print sobre papel fotográfico. 70x130cm (c/u). 2014-15







"Un_folding_01", vídeo HD. Realizado en la Candyland Gallery de Estocolmo (Suecia) en octubre de 2013.





Latticed Window
(with the Camera Obscura)
August 1835

*When first made, the squares
of glass about 200 in number
could be counted, with help
of a lens.*



"Latticed Window", W. H. Fox Talbot, agosto de 1835.

Primer negativo fotográfico conocido. Museo de las Ciencias, Londres.



"Latticed Window", positivado (calotipia). W. H. Fox Talbot, 1835.



"He atrapado una sombra_02", instalación. Hospital Real, Granada. 2016.

"He atrapado una sombra_02", (detalle). Acrílico sobre lienzo. 195x146cm. 2016.





“He atrapado una sombra_02”, instalación. Vistas de sala. Hospital Real, Granada. 2016.

(Páginas siguientes) “He atrapado una sombra_02”, (detalle).
Acrílico sobre lienzo. 195x146cm. 2016.







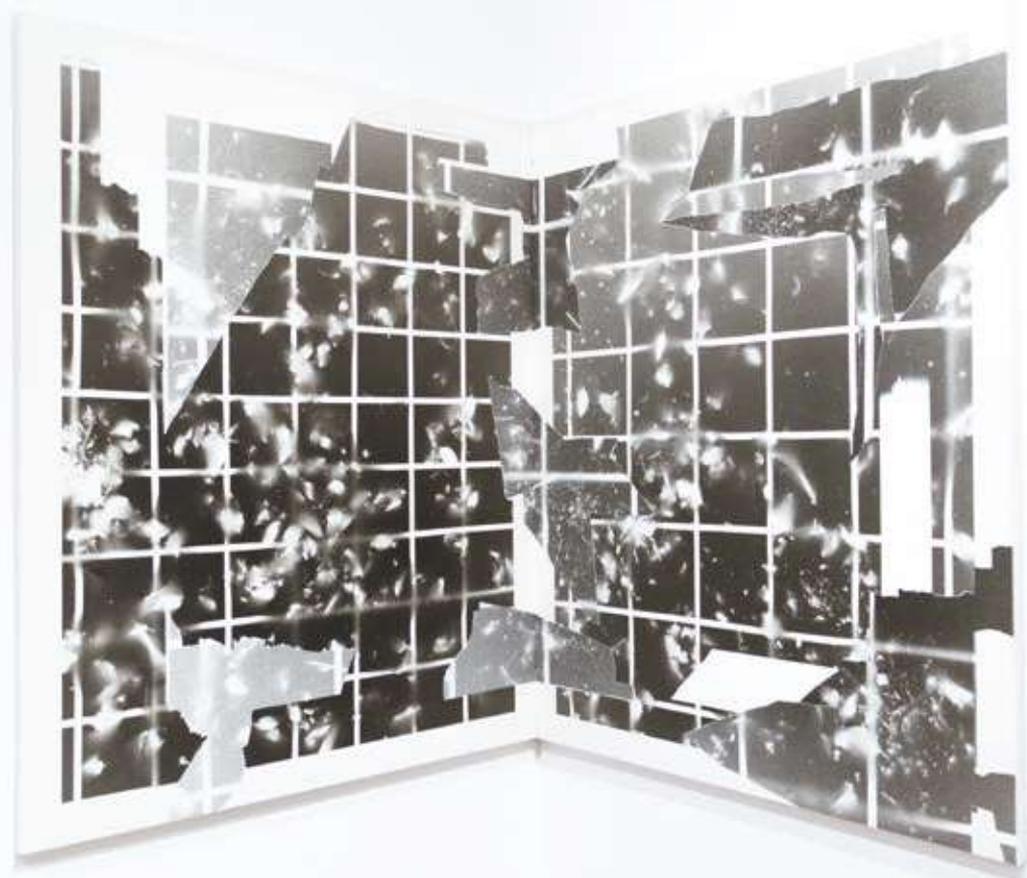
1990



"He atrapado una sombra_04", acrílico sobre lienzo. 162x122cm. 2016.



"He atrapado una sombra_05", acrílico sobre lienzo. 162x122cm. 2016.



Fernando M. Romero (Córdoba, 1978) indaga en sus obras sobre la manera en que percibimos y registramos la realidad. Su trabajo revela por medio de un abordaje interdisciplinar la constante codificación que llevamos a cabo sobre la realidad. Mediante elementos como patrones, retículas, maquetas, fotografías y su uso recurrente en pinturas, fotografías, vídeos e instalaciones contruye un recorrido circular que hace al espectador participe de este diálogo entre distintos lenguajes y medios, revelando así las dificultades implícitas y las fricciones existentes tanto en nuestra captación de la realidad como en su codificación, traducción y comunicación.

Es licenciado en **Bellas Artes por la Universidad de Granada** y actualmente cursa el **MA Painting (Máster) en el Royal College of Art de Londres.**

Entre 2010 y 2013 residió en **Berlín**, donde ha participado en talleres y seminarios con artistas como Julie Mehretu y Arturo Herrera.

Ha sido galardonado con becas y premios como la Beca de Creación Rafael Botí, el Premio de Pintura Pilar Montalbán, la Beca Artes Nobles, la Beca de Paisaje de la Fundación Rodríguez-Acosta o la Beca de El Paular de Segovia.

Ha participado de forma individual y colectiva en exposiciones nacionales e internacionales y se encuentra representada en colecciones institucionales y privadas.

Actualmente vive y trabaja en Londres.

www.fernandomromero.com

info@fernandomromero.com / +44 0 75 99 99 63 87

Exposiciones seleccionadas:

2016

ESTAMPA 2016 ART FAIR. Siboney Gallery. Matadero, Madrid. España.

XIII ENCUNTROS DE ARTE. Fernando Centeno Art Museum. Genalguacil, Málaga. España.

PAPERWORK. SPANISH CONTEMPORARY ARTISTS. Comisariada por Mónica Álvarez Careaga. Today Art Museum. Beijing, China.

HE ATRAPADO UNA SOMBRA. Crucero del Hospital Real. Granada. España. (individual)

WE_ARE_FAIR 2016. Madrid. España.

GRAMÁTICA & BRICOLAJE. Yusto/Giner Gallery, Marbella. España.

ZEALOUS_X VISUAL ARTS. RichMix. Londres. Reino Unido.

2015

MICRO_PROYECTOS/MICRO_RESIDENCIAS. Centro de Arte de Santaella, Córdoba. España.

ESTAMPA 2015 ART FAIR. Siboney Gallery, Madrid. España.

VIDAS CRUZADAS. Paula Alonso Gallery, Madrid. España.

PARTÍCULAS ELEMENTALES. Public art commission. LHospitalet de Llobregat, Barcelona. España. (individual)

JUSTMAD6. Just Projects. Solo project. Siboney Gallery. Madrid. España.

PARTÍCULAS ELEMENTALES. Fundación Arranz-Bravo. L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona. España. (individual)

2014

60 DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN CORDOBA. Sala de Exposiciones Vimcorsa. Córdoba. España.

ALL THAT LIES BELOW. Centro Municipal de Exposiciones de Elche. Alicante. España. (individual)

ESTAMPA 2014 ART FAIR. Siboney Gallery. Matadero. Madrid. España.

THE MAP IS NOT THE TERRITORY. Siboney Gallery. Santander. España. (individual)

FEEL IN THE BLANK. AJG Gallery. Sevilla. España. (individual)

DUST IS GOING TO SETTLE (con Natalie Häusler). Combo Gallery. Córdoba. España.

2013

HUMOR VÍTREO. Paz y Comedias Gallery. Valencia. España. (individual)

UN_FOLDING. Candyland Gallery. Estocolmo, Suecia.

ARTISTAS DE LA GALERÍA. Galería Paz y Comedias. Valencia. España.

2012

ON PAPER. Arte21 Gallery. Córdoba. España.

VIDA Y MUERTE. Museo Municipal de El Carpio. Córdoba. España.

DIE REISE NACH ST. PETERSBURG. Egbert Baqué Contemporary Art. Berlin. Alemania.

ARTESANTANDER ART FAIR. Siboney Gallery. Santander. España. (solo project)

PLAIN VIEW. Egbert Baqué Contemporary Art. Berlin. Alemania. (individual)

JUSTMAD3. Siboney Gallery. Madrid. España.

POLLOCK PROJECT. Egbert Baqué Contemporary Art. Berlin. Alemania.

Becas y premios:

2016. Encuentros de Arte, Genalguacil. Museo de Arte Fernando Centeno. Málaga. España.

Beca de Producción, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. España.

2015. Beca de Producción, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. España.

2012. Ganador del Premio de Pintura Pilar Montalbán. Elche. España.

2011. Finalista del Premio de Pintura Pilar Montalbán. Elche. España.

2010. Finalista del Premio de Investigación Pictórica. Salou. España.

2009. Ganador de la Beca Artes Nobles. Córdoba/Berlin. España/Alemania.

2008. Finalista del Premio de Arte Pepe Espaliú. Córdoba. España.

2003. Ganador del Premio Artífice. Loja. Granada. España.

Beca de Paisaje de la Fundación Rodríguez-Acosta. Granada. España.

2001. Beca de Creación Rafael Botí. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. España.

Ganador del Premio REPRESENTACIÓN. Granada. España.

CRÉDITOS

Rector

Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria

Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Ricardo Anguita Cantero

Directora del Área de Artes Visuales

Belén Mazuecos Sánchez

Área de Recursos Gráficos y Edición

Antonio Collados Alcaide

Área de Recursos Expositivos y Audiovisuales

Ángel García Roldán

Área de Recursos Didácticos

Pilar Núñez Delgado

EXPOSICIÓN HE ATRAPADO UNA SOMBRA, FERNANDO M. ROMERO

Organización y producción

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Comisariado y coordinación

Belén Mazuecos Sánchez

Montaje

Equipo de montaje del Hospital Real

Difusión

Responsable de Mediación Cultural:

Ángel García Roldán

Programación de Actividades didácticas:

Antonio Manuel Fernández Morillas

Rubén Hurtado Giráldez

Realización audiovisual

Dirección:

Ángel García Roldán

Realización:

Alicia Arias-Camisón Coello

Macarena del Rocio Sierra Salmerón

Edición:

Macarena del Rocio Sierra Salmerón

CATÁLOGO

Edita

Editorial Universidad de Granada

Coordinación general

Belén Mazuecos Sánchez

Coordinación editorial

Antonio Collados Alcaide

Textos

Belén Mazuecos

Francisco Carpio

Fernando M. Romero

Traducción

Gabrielle Mangeri. Con la colaboración de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba.

Diseño y maquetación

Antonio Collados Alcaide

Patricia Garzón Martínez

Fotografías de sala

Antonio Fernández Morillas

Ángel García Roldán

Impresión

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6104-7

Depósito Legal: GR./ 956-2017

© De la presente edición, Universidad de Granada.

© De los textos, los autores

© De las imágenes, Fernando M. Romero, Antonio Fdz Morillas y Ángel García Roldán

