

en el cero de la forma

MANUEL M. ROMERO



en el cero de la forma

MANUEL M. ROMERO

Junio · agosto 2017
Sala Santa Inés, Sevilla



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

INICIARTE

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Cultura
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en Sevilla
José Manuel Girela de la Fuente

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos

Antonio José Lucas Sánchez, Eva González Lezcano, Jesús Alcaide (IAC), Antonio Collados, Óscar Fernández, Gloria Martín (UAVA) e Inmaculada Salinas

EXPOSICIÓN

Sala Santa Inés
Servicio de Instituciones y Programas Culturales.
Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte
en Sevilla

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco Fernández Cervantes
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo
Lola García Pérez

Tutor

Jesús Alcaide

Montaje

BNV Producciones, S.L.

CATÁLOGO

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Textos

David Barro

Traducción

Deidre B. Jerry

Fotografías

Antonio Perea y Manuel M. Romero

Diseño editorial

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Diseño
Francisco José Romero Romero

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Servigraf Artes Gráficas, S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.

Consejería de Cultura




© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-246-6

Depósito legal: SE 1134-2017

ecoedición  

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

Impacto ambiental por producto impreso	 Agotamiento de recursos fósiles 0,42 kg petróleo eq	 Huella de carbono 1,26 Kg CO ₂ eq	 JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y GOBERNACIÓN DEL TERRITORIO reg. n.º: 2017/59 Más información en www.ecoedición.eu
por 100 g de producto	0,06 kg petróleo eq	0,19 Kg CO ₂ eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	9,22 %	4,12 %	

ÍNDICE

	pág.
PRESENTACIÓN	5
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez Consejero de Cultura	
MANUEL M. ROMERO. CONJUGAR EL VACÍO	7
David Barro	
OBRAS	17
BIOGRAFÍA	55
TRADUCCIONES / TRANSLATIONS	59

Manuel M. Romero es un artista que juega con los espacios vacíos para llenar las salas, elimina lo superfluo dentro de sus obras para poner en valor lo fundamental e indispensable. Es un autor que se nos habla de pintura desde la pintura, desde el proceso creativo, utilizando una monocromía cargada de tintes minimalistas que da título a su exposición 'En el cero de la forma'.

Manuel, como cerca de cincuenta artistas, ha sido beneficiario del programa Iniciararte, que impulsa la creación joven en el territorio andaluz. Este programa de la Consejería de Cultura facilitador de proyectos expositivos y publicaciones es un muestrario de la creación andaluza en torno a las artes visuales.

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
Consejero de Cultura

Manuel M. Romero. Conjugar el vacío

Entiendo que “En el cero de la forma” es algo más que el título de una exposición, es un posicionamiento, una declaración de intenciones, una actitud que acaba por definir las obras de Manuel M. Romero. La referencia primera, que evidentemente nos conduce a Malévich y su intención de encontrar la verdad en la inexistencia del objeto, puede resultarnos engañosa, entre otras cosas porque el tiempo se encargó de convertir ese punto cero en una ruptura clave en la comprensión de la pintura. Un icono de la modernidad como el legado por Malévich en su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, no podemos leerlo ya como una pintura individual sino de un modelo genérico para otras pinturas y, definitivamente, para la construcción de una historia de la abstracción.

Muchos años más tarde de ese hecho, a principios de los años noventa, tuvo lugar un apasionado y significativo debate en el Museo de Arte Moderno de

Nueva York a propósito de la obra de Robert Ryman, titulado “Pintura abstracta: ¿fin o comienzo?”. Este tema ocupa un capítulo en el ensayo de Arthur C. Danto *Después del fin del arte*, clave para quien quiera profundizar en las diferentes historias posibles en torno al arte monocromo. Danto tacha de “sorprendente que casi la misma confrontación parece haber sido llevada a cabo con la primera aparición seria de la pintura monocromática en nuestro siglo. Cuando el Cuadrado negro de Malévich fue exhibido por primera vez en la gran muestra 0-10 en Petrogrado desde diciembre de 1915 a enero de 1916, colgando en la esquina de un espacio de forma diagonal y cerca del techo en la posición tradicional de un icono ruso, fue irresistible para los críticos asociarlo con la muerte. Sin embargo, Malévich lo entendía como comienzo, un comienzo relativo que significaría romper con un pasado narrativo. Robert Storr, comisario de la exposición de Ryman y moderador del citado

debate, se preguntaba qué sugería la obra de Ryman en términos de posibilidades pictóricas no probadas. Y Danto interpreta la pregunta con otra: “¿podemos imaginar una narrativa para el arte abstracto, que es relativamente nuevo, que pueda ser tan rica como resultó ser la narrativa del arte ilusionista? ¿Es posible pensar que habrá, digamos dentro de tres siglos, un artista abstracto cuya obra se refiera a Ryman como la de Rafael se refiere a la de Giotto?”¹. Trabajos como los de Manuel M. Romero certifican que esa posibilidad es algo más que una probabilidad, pero también porque aunque la historia del arte abstracto se inscribe desde aquellos primeros años del siglo XX, ¿cómo debemos interpretar los cuadrados y triángulos de colores en alternancia de Gáldar en Gran Canaria? ¿No es acaso un excelente ejemplo de arte abstracto del segundo milenio a.C.? En un mismo sentido, resulta curioso el cómo algunas esculturas arquitectónicas precolombinas están realmente próximas al arquitectono de Malévich o cómo los mosaicos de Samarcanda del siglo XVII podrían ser un excelente ejemplo de abstracción en el contexto del arte contemporáneo. En definitiva, aunque este sería otro largo e inmenso tema, es importante dejar claro a modo de punto de partida que aquel “cero de la forma” ahora retomado por

Manuel M. Romero, es antes de nada un capítulo abierto y continuado por muchos artistas que quieren hablar de pintura desde la pintura.

Manuel M. Romero es un artista que piensa la pintura, aunque gran parte de sus logros se produzcan de una manera serendípica. Para ello, elimina lo superfluo para reivindicar lo fundamental y reducirlo todo a sus elementos básicos, que siempre nacen del proceso y de su derivación sistemática. La clave de su trabajo es, sobre todo, el conseguir agrupar toda una serie de avances de la historia del arte contemporáneo y destilarlos de una manera casi involuntaria aunque plenamente consciente. Así, en su obra podríamos hablar de referencias aparentemente distantes pero transversalmente oportunas como los logros del minimal y de cómo artistas como Carl Andre conquistaron un lugar completamente autónomo para la escultura, tanto en el plano físico como en el intelectual, con unas esculturas que remiten a sí mismas y al espacio que ocupan, pero que consiguen en última instancia que quien las observa se concentre en sí mismo. No hay más narración que la experiencia, como en las obras de Manuel M. Romero. Lo advertimos en las virutas que sitúa por el suelo, que dibujan formas a modo de una pintura no intencionada pero

1 Arthur C. Danto.: *Después del fin del arte*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1999

que ocupan el espacio a partir de una actitud y una forma de mirar que se resuelve a partir de dos principios: ritmo y silencio. Hablamos de pintura, de composición, pero también de acciones propias del *objet trouvé* y miradas desajustadas por el dadaísmo, que sostienen el discurso y transmiten una historia no narrativa, una suerte de ceniza del proceso; restos de pintura que indican que aquí hasta el pigmento se conjuga.

En cierto modo, diría que lo propuesto por Manuel M. Romero son ejercicios sobre la dificultad, en tanto que obedecen a una obsesión por lograr cierta pausa a través del anhelado vacío de la imagen abstracta. De ahí la presencia del rastro, de la pintura que no se contiene, que emerge de nuevo. Una pintura con notas a pie de página, que el espectador ha de interiorizar. Es una obra que se construye desde lo excedente, desde lo sobrante; es el producto del resto que resta, que permanece, que resiste. En palabras de Jacques Derrida: “Ruina: más bien esa memoria abierta como un ojo o el boquete de una órbita huesuda que nos deja ver sin mostrarnos nada en *absoluto/del todo* [*rien du tout*]. Para *no* mostrarnos *nada* en *absoluto/del todo*. ‘Para’ no mostrar *nada* del todo,

es decir a la vez *porque* la ruina *no* muestra *nada* en *absoluto/del todo* y *con vistas a no* mostrar *nada* en *absoluto/del todo*. Nada de la totalidad que no se abra, se perforo o se agujeree de inmediato”². Jacques Derrida señala en *La dissémination*, que un texto no es un texto si no esconde a la primera mirada, al primer llegado, la ley de su composición y la regla de su juego. Lo mismo sucede con la pintura de Manuel M. Romero, que se basa en una insistencia, en una repetición y primera vez que es una repetición y última vez, una vez que la singularidad de toda primera vez hace de ello también una última vez. Así, insiste en la representación monocroma, como lugar, como una toma de posición, como pausa y reflexión.

La pintura de Manuel M. Romero nos encierra en otro tiempo. Lo señala el artista con rotundidad: “La pausa hablando de pintura”. Como señala Michael Hardt a propósito del tiempo en la prisión: “el tiempo se estira y se colapsa en una especie de ilusión óptica. Cada día está lleno de actividades y citas obligatorias y especificadas con todo detalle. El tiempo se mueve al ritmo de un caracol, el día es interminable. Miras esa mosca en la pared y sus movimientos parecen infinitamente lentos.

2 Jacques Derrida, *Mémoire d'aveugle*, 1990. Texto realizado a propósito de una exposición de dibujos sobre ciegos en el Museo del Louvre.

La comida parece no llegar nunca, sin embargo cuando recuerdas esos días desde la distancia parecen indistinguibles. Se pliegan unos sobre otros como el fuelle de un acordeón. El tiempo utilizado parece no tener duración, la precisa repetición de sus componentes, la homogeneidad y la falta de novedad le quitan sustancia. El tiempo de prisión carece del azar, es tiempo predestinado. Nada es impredecible. Todo está planeado de antemano por un poder superior. Las variadas manos de las autoridades penitenciarias parecen darle concreción a la mano todopoderosa del destino que mueve al preso a través del camino programado de la sentencia. Los presos tratan en vano de aferrarse a este tiempo volátil y efímero dotándolo de alguna sustancia o concreción aunque sólo sea simbólicamente, tachando los días en un calendario, rayando un muro marcan el tiempo”³. La pintura de Manuel M. Romero es contenida, aunque se expanda. En cierto modo, es como si tratase de sosegar la imagen, desde su reducción, desde su abismo. Todo se enmarca en una especie de vacío, donde la presencia se reafirma inconclusa. Un vacío pleno. El vacío como densidad abstracta. Si el vacío es materia para Richard Serra, en este caso se manifiesta más vibrante. Como si buscarse pintar, antes de nada, la distancia, entregándonos a ella.

Como señaló Maurice Blanchot sobre Giacometti, una distancia que es profundidad misma de la presencia, en este caso, del proceso del taller, de la presencia introspectiva.

Hablamos de una pintura que habla de pintura hasta tornarse objeto. En el fondo, eso era lo que realmente importaba para Rodtchenko. Llegar al fin de la pintura como fin. Y en eso no anda lejos del minimalismo que nacerá cuarenta años más tarde, en tanto que totalidad objetual. Porque la relación de la pintura y el minimalismo resulta bastante curiosa ya que si los precedentes minimalistas están en la pintura, paradójicamente el arte minimal discutirá la situación de primacía de la pintura como únicamente lo habían hecho el deconstructivismo ruso y la Bauhaus. Si pensamos en el *Minimal Art* lo hacemos en Robert Mangold y en Robert Ryman, pero sobre todo, pensamos en Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin o Sol Lewitt. El minimalismo modificará la experiencia perceptiva del espectador que ya no observa y sí comparte; el espacio y las relaciones con ese objeto definen el significado. Todo ello resulta clave para entender las derivas del arte abstracto y, por supuesto de cómo la pintura de Manuel M. Romero invade el espacio físico, conjugándose con el vacío.

3 Michael Hardt: “Prison Time”, *Dardomagazine* n°5, Santiago de Compostela, 2007

Si atendemos a la historia, podemos afirmar que de un primer concepto a modo de reducción o estilización de lo figurativo, la pintura abstracta pasó por ser un sistema autónomo de la superficie pictórica para acabar derivando años más tarde en una suerte de vacío o ausencia de legibilidad. Hablamos de la pintura abstracta que nace después de la propia pintura abstracta, o en otras palabras, de cómo del arte moderno como crisis pasamos a la crisis del arte moderno. En ese sentido, para entender el sentido actual de abstracción, una pintora clave -aunque casi siempre olvidada- para establecer el discurso contemporáneo de quienes supieron cuestionar el medio pictórico y su particular historia es Marcia Hafif. Para ella, el significado de la pintura monocromática está íntimamente asociado al acto de pintar, a la *acción* de pintar. “Tal y como funciona en el presente, este tipo de pintura ni es un medio de representación de la naturaleza, ni tiene como objetivo la ‘auto-expresión’ del artista. Es, sí, un modo de pensamiento directo a través del cual el artista, recurriendo a la razón y a la intuición, elabora (crea) significado por medio de sus materiales o por medio del proceso de su utilización”⁴. Hafif

piensa la pintura a partir de su soporte, de los pinceles -analizando los tamaños y materiales-, de la tinta, del movimiento, de la trayectoria de la mano, hasta los disolventes utilizados. Todos estos factores, que siempre analiza de forma individualizada, le sirven para avanzar en eso que llamamos pintura abstracta. Lo mismo sucederá con Robert Ryman y toda una serie de pintores que trataron de eliminar del cuadro todo indicio compositivo. La pintura no debe mostrar nada más allá de sí misma, como señalará Joseph Marioni, “el propio cuadro es la obra”⁵.

Así, entendemos dentro de un proceso histórico la idea de Manuel M. Romero: “Pintura hablando de pintura. Proceso hablando de pintura. Pintura hablando de imagen”. Marcia Hafif lo destiló perfectamente: “En un cuadro realista o abstracto las pinceladas funcionan (y siempre funcionarán) a nivel subyacente, pero en un cuadro monocromo las pinceladas conllevan una carga significativa mayor. En lugar de servir a un propósito, ellas *son* ese propósito”⁶. Para Hafif la pintura no debe estar al servicio de otras causas; en ese sentido hablaremos de ‘pintura pura’, aunque Hafif no

4 Marcia Hafif: “De bem com a pintura”, Art in America, Brant Publications, Inc., New York, 1981

5 Joseph Marioni, Blasser Schimmer, Sammlung Mondstudio, Colonia, 2001, p. 207

6 Idem, Hafif.

encuentre el término adecuado: “En lugar de aceptar la simple dualidad habitual entre realismo y abstracción, debemos subdividir la pintura contemporánea en por lo menos cuatro categorías diferentes: 1. Representación de la naturaleza; 2. Abstracción a partir de la naturaleza; 3. Abstracción sin referencia a la naturaleza; y, finalmente, 4. El tipo de pintura de la que hablo -categoría para la cual no existe un término mínimamente satisfactorio. Esta pintura ya fue designada ‘real’, ‘concreta’, ‘pura’, ‘absoluta’ y ‘pintura-pintura’. Es no figurativa y no icónica; existe por derecho propio en el mundo y no simboliza ni representa nada (a no ser, tal vez, pintura). No es una abstracción de algo exterior a sí misma; no utiliza los dispositivos ilusionistas y pictóricos de anteriores tipos de pintura, ni siquiera los de la tercera clase de la pintura objetiva”⁷. La clave estará en mirar para la superficie de esas pinturas. También en reflexionar sobre cada una de las decisiones, comenzando por la más esencial: la propia elección de la pintura como medio.

Aunque el trabajo de Manuel M. Romero se fundamenta en movimientos de la primera mitad del siglo XX, entiendo que es en la pintura analítica de los años sesenta y los primeros setenta, desde las *Black Paintings* de Frank Stella a los autores de

la *Radical Painting*, donde podemos situar el eje de quienes hoy continúan trabajando la abstracción después de la abstracción en la pintura. Una pintura no icónica ni figurativa, y sin referencias a nada ajeno a sí misma. Pintores como Joseph Marioni, Stephan Baumkötter o Günter Umberg parten del cuadro y de su realidad material para preocuparse exclusivamente de la experiencia visual posibilitada por el color y capaz de establecer fisuras en la percepción. Es por tanto una reflexión sobre la expresividad de la pintura que permita no perder nada de su carácter específico. Así, Marioni no quería inmiscuirse en la vivencia del cuadro del espectador; Umberg reivindicaba que es de la acción pictórica de donde nace el color, el cuadro; y en Baumkötter la estructura y el color no son reconocibles sino apenas visibles. En todo caso, entiendo que es en Mondrian y en Malévich donde se produce la más radical de las fracturas, la autoconciencia, la autonomía y la verdadera ‘no referencialidad’. El primero de ellos, eliminará el ruido del cuadro para conformar simetrías y asimetrías a partir de la línea y el color plano; el segundo, tiñe de negro la visión buscando un ‘punto cero’, un ‘icono’ para la modernidad. En las obras de Mondrian no es tanto lo que es, sino lo que permanece. En Malévich, o en Rodtchenko,

7 Idem.

será la constatación de que todo llegó a un fin, de que la verdad se esconde, precisamente, en la inexistencia del objeto.

Manuel M. Romero señala su intención de realizar con este proyecto una investigación de la pintura desde su propia reducción a grado cero. En sus propias palabras “utilizo el monocromo como denominador común en todas las piezas. Lo someto a infinidad de variaciones, partiendo siempre de un mismo punto”. Así, una pintura monocroma de gran formato domina la sala de exposición, actuando como eje y anunciando lo que percibiría cualquier mirada atenta: que en su trabajo existe una tendencia natural a lo vertical. Seguramente es una opción consciente para eliminar todavía más una referencia narrativa que nos pudiese conducir a lo cinematográfico o a la pintura de historia. La mancha emana del suelo y particularmente me recuerda a las imponentes telas que Clyfford Still pintó a finales de los cuarenta, donde lo oscuro se hace visible y lo emocional sobrevive, diría que casi agoniza, como un temblor contenido. El propio Still señalará lo siguiente: “El negro no fue nunca un color de muerte ni de terror para mí. Yo me lo imagino cálido y generador. Pero el color es lo que se quiera hacer de él”⁸. Los cuadros de Still poseen

una leve luz interior que contiene una premisa que, personalmente, me interesa sobremanera en la pintura: no importa tanto lo que se ve sino lo que se entrevé. En el fondo se trata de mirar de nuevo, como esa primera vez que reclamaba John Berger.

En esa línea, los obras de Manuel M. Romero exigen un pensamiento prolongado. Debemos dar tiempo a que nuestra vista, nuestra mirada, se sosiegue y se acostumbre. “La pausa como alternativa. La pausa hablando de pintura”. Entonces advertimos los matices, y en esa superficie plana, prieta, descubrimos distintos tonos y tintas, zonas más desgastadas, matices más brillantes, zonas de mayor tensión compositiva, modificaciones, pintura sobre pintura. También se nos aparecen manchas que parecen fuera de sitio, y líneas que no llevan a ninguna parte más allá de esa superficie, que ha desatado ya lo emocional. La pintura emerge así como algo desconcertantemente indefinido, como un campo dinámico que se fisura, que se tensa en un abismo.

Otro monocromo de esta exposición tiene un origen diferente. Una tela que se encontraba en el suelo del estudio. Tela vivida, contaminada y salpicada con diferentes manchas de otras obras que el

8 Katharine Kuh: “Foreword”, *Clyfford Still: Thirty-Three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1966.

artista fue realizando en paralelo. Hablamos de atmósferas, de temperaturas. Pero también de una oscura escenificación de una pintura que impone un secreto. La mirada del espectador deviene fundamental. El eco de lo real, la resonancia con forma de mancha, la saturación del referente y una declinación obsesiva hacia lo esencial, hacen que lo real se diluya en la percepción inmediata de la pintura en cuanto metáfora de lo indiscernible.

En la exposición unos dibujos realizados sobre cera nos llevan al mismo sitio. Son un inicio, una primera etapa. Estos dibujos revelan una tensión entre dos masas, la del color blanco y la del color negro. Es evidente que el uso del negro es la forma más densa de destacar algo sobre un fondo blanco. En alguna ocasión escuché que Richard Serra decía que el uso del negro es la forma más decisiva de marchar sin crear significados asociados. Porque el negro para Serra es una propiedad, no una cualidad, significa volumen, y se contiene a sí mismo. El negro es una cuestión de tiempo. Manuel M. Romero lo llama pausa, reflexión. Pero entiendo que todo es una cuestión de tiempo, de aprender a demorarse en una obra dejando que la imagen despliegue su riqueza. Gadamer lo llama *verweilen*, una espera sin prisa

capaz de revelar las interioridades de una obra. La mirada de quien observa determina la subjetividad del objeto y la realidad es duración en el sentido otorgado por Bergson cuando señala que las cosas son abstracciones de la realidad al igual que las representaciones son abstracciones de las cosas. Las obras de Manuel M. Romero son y están en esa tensión de la duración.

En el fondo, se trata de exprimir al máximo la poética de la imagen como observación. Todo esto no anda lejos del cine de Tarkovski y esa capacidad de transitar o aproximar las distintas escalas. Es la imagen como campo abismado, como tensa espera. Una pintura donde obra la ausencia, capaz de abrazar el sentido de pérdida al que se refiere Georges Didi-Huberman cuando señala que ver es sentir que algo se nos escapa, “cuando ver es perder”⁹. Lo señaló Edmund Burke: “En la naturaleza las imágenes sombrías, confusas e inciertas tienen un mayor poder para suscitar en la imaginación grandes pasiones que aquellas que son claras y límpidas”. Pero si de algo hablamos es de una pintura que se significa en la desposesión, que se escenifica en una escisión entre lo que es, lo que el artista nos deja ver y lo que nosotros conseguimos percibir.

9 Georges Didi-Huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997.

En este sentido, no me gustaría dejar de señalar la pronunciada oscuridad enigmática que se nos aparece como una llamada desconcertante en las obras de Lucio Fontana. En ellas se experimenta también un sentido de pérdida de la gravedad en el espacio. Esa *otra* zona enigmática. Fontana desarrolló una vía para dibujar en el espacio, fundó un espacio desconocido, profundo, silencioso, inestable e inconcreto. También desde lo monocromo y lo esencial. Sin duda, pintura

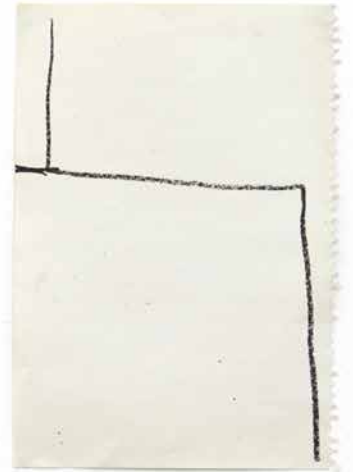
desde el interior, desde el proceso. En el cero de la forma. Como la pintura de Manuel M. Romero, que a modo de conclusión describiré con unas palabras de Edgar Allan Poe que bien pudieran ser una suerte de confesión: “Al principio me sentí demasiado confundido para poder observar nada con precisión. Todo lo que alcanzaba era ese estallido general de espantosa grandeza”.

David Barro

OBRAS









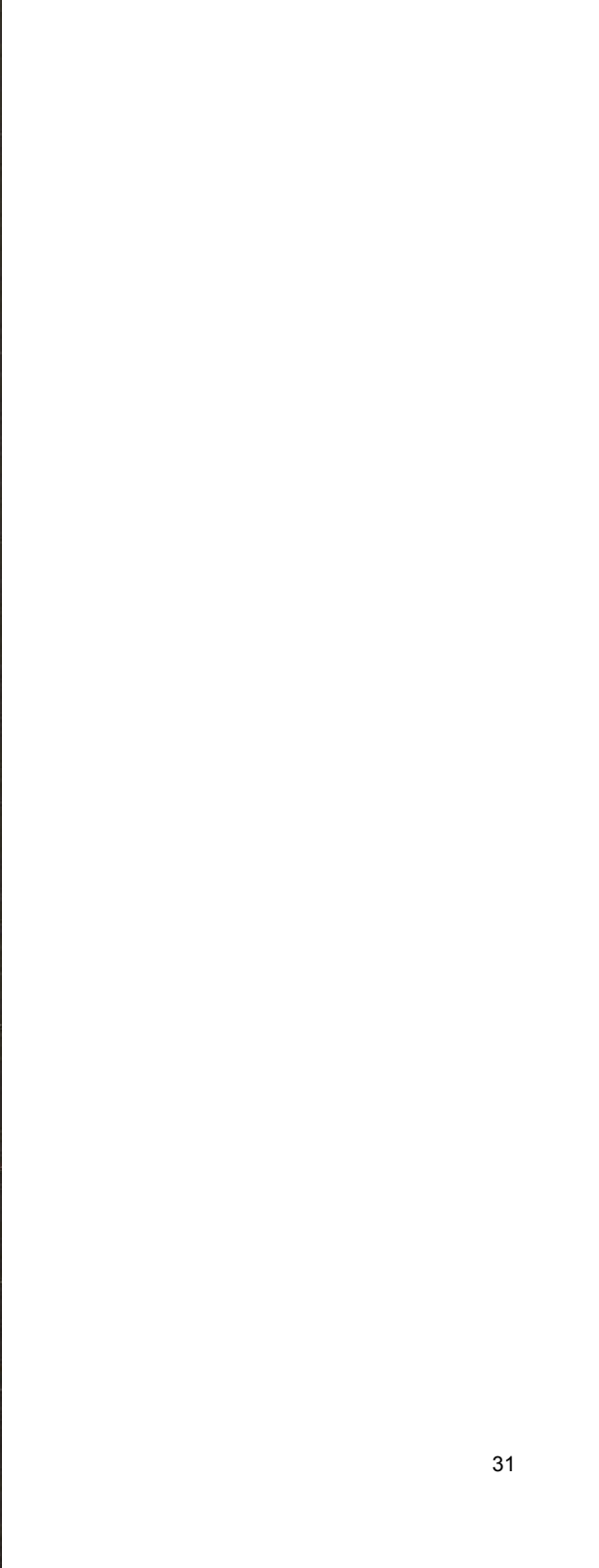




















































LISTADO DE OBRAS

Pág.

- | | |
|--|--|
| 19. Estudio del artista | 36. Estudio del artista |
| 20. Detalle | 37. Estudio del artista |
| 21. ST. Cera sobre papel. 21 x 15 cm. 2017 | 38. Sala Santa Inés |
| ST. Cera sobre papel. 21 x 15 cm. 2017 | 39. Sala Santa Inés |
| ST. Cera sobre papel. 21 x 15 cm. 2017 | 41. ST. Cera sobre papel. 21 x 15 cm. 2017 |
| 23. ST. Óleo, spray, cera y esmalte sobre papel.
180 x 100 cm. 2016 | 42. ST. Óleo, spray, cera y esmalte sobre papel.
210 x 135 cm. 2017 |
| 24. Detalle | 43. Detalle |
| 25. ST. Cera sobre papel. 30 x 22 cm. 2017 | 44. Detalle |
| 26. Estudio del artista | 45. Sala Santa Inés |
| 27. Estudio del artista | 46. Detalle |
| 29. ST. Óleo, spray, cera y esmalte sobre papel.
210 x 135 cm. 2017 | 47. ST. Cera sobre papel. 21 x 15 cm. 2017
ST. Cera sobre papel. 21 x 15 cm. 2017 |
| 30. Detalle | 48. ST. Tiras recicladas durante el proceso.
Medidas variables. 2015/16 |
| 31. Detalle | 49. Sala Santa Inés |
| 33. ST. Óleo, spray, cera y esmalte sobre papel.
180 x 90 cm. 2016 | 50. Detalle |
| 34. Detalle | 51. ST. Tela sin imprimir manchada durante el proceso,
colocada en el suelo del estudio. 285 x 195 cm. 2017 |
| 35. ST. Óleo, spray, cera y esmalte sobre papel.
200 x 130 cm. 2017 | 52. Detalle |
| | 53. Detalle |

BIOGRAFÍA



MANUEL M. ROMERO (SEVILLA, 1993)

Grado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, ciudad donde desarrolla su carrera profesional. Trabaja con la reducción a lo esencial y el silencio visual como alternativa al uso vertiginoso de la imagen actual. Intenta huir de la velocidad que caracteriza nuestro entorno y generar espacios de pausa y reflexión. Una imagen abstracta, vacía, sosegada, basada en lo fundamental. Desarrolla su obra a partir de un trabajo introspectivo donde indaga en lo más profundo de la pintura para despejarla de todo añadido y lograr trabajar con sus elementos básicos.

Ha participado en varias exposiciones colectivas tales como: *Málaga CREA* (CAC Málaga, 2016), *La Gran Máquina III* donde recibió el premio *Embarrat IEI* (Tárrega, Lleida, 2016), *Yo estuve aquí* (Galería Cavecanem, Sevilla, 2016) así como la exposición individual *Límites* (OTRA COSA, Sevilla, 2015).

**TRADUCCIONES
TRANSLATIONS**

Manuel M. Romero: Conjugating the Void

As I understand it, *In the Zero of Form* is more than just an exhibition title; it is a statement of intent, an attitude that ultimately defines the works of Manuel M. Romero. Naturally, the first thing it brings to mind is Malevich and his determination to find truth in the non-existence of the object, but this can be misleading for several reasons, primarily because time has equated that zero with a pivotal turning point in the comprehension of painting. We can no longer interpret the icon of modernism that Malevich bequeathed to us in his *Black Square* as an individual painting; we have come to see it as a generic model for other paintings and, in essence, for the construction of a history of abstraction.

Many years after that turning point, in the early 1990s, a significant and impassioned discussion of Robert Ryman's work was held at the Museum of Modern Art in New York. The panel was titled "Abstract Painting: End or Beginning?" This theme

merits an entire chapter in Arthur C. Danto's book *After the End of Art*, a key reference for those interested in understanding the various possible histories of monochrome art. Danto says it is "striking that almost the same confrontation appears to have been enacted with the first appearance of serious monochrome painting in our century. When Malevich's *Black Square* was first displayed at the great *0,10* exhibition in Petrograd from December 1915 to January 1916, hung diagonally in a corner of a room and near the ceiling in the traditional position of the Russian icon, the association with death was irresistible to critics." Yet Malevich saw it as a beginning, a relative beginning that signified a break with a narrative past. Robert Storr, who curated the Ryman show and moderated the aforementioned panel, wanted to know what Ryman's work suggests in terms of untested painterly possibilities. Danto interpreted the question to mean: "Can we imagine a narrative for abstract art, which is relatively new,

which will be as rich as the narrative of illusionist art turned out to be? [...] Is it thinkable that there will, say in three centuries, be an abstract artist whose work stands to Ryman's as Raphael stands to Giotto?"¹ The work of Manuel M. Romero and others like him certifies that this is not only thinkable but entirely probable. And we must also consider this: if the history of abstract art is circumscribed to those early years of the 20th century, how are we to interpret the squares and triangles in alternating colours found in the painted caves of Gáldar on the island of Gran Canaria? Are they not an excellent example of abstract art from the second millennium BC? In the same vein, certain pre-Columbian architectural sculptures bear an uncanny resemblance to Malevich's *Architecton*, and the 17th-century mosaics of Samarkand could be deemed a paragon of abstraction in the context of contemporary art. This subject is far too complex and vast to explore here, but I feel it is important to begin by clarifying that this "zero of form" which Manuel M. Romero has now taken up is first and foremost an open-ended chapter still being written by numerous artists who want to talk about painting by painting.

Manuel M. Romero is an artist who puts considerable thought into painting, although many of his feats are accomplished serendipitously.

He eliminates the superfluous in order to retrieve the fundamental and boil everything down to its basic elements, which are always a product of the process and its systematic derivation. The most vital aspect of his oeuvre is how he manages to collate a multitude of milestones in contemporary art history and distil them in an almost involuntary yet fully conscious manner. For instance, his work incorporates seemingly unrelated yet transversally relevant references to things like the achievements of minimal art and how artists like Carl Andre conquered and claimed a completely autonomous place for sculpture on both the physical and intellectual planes, with sculptures that allude to themselves and the space they occupy yet ultimately convince their observers to turn their thoughts inwards. Experience is the only narrative, as Manuel M. Romero's artwork demonstrates. We see it in the shavings he places on the floor, which draw forms like an accidental painting but occupy the space with an attitude and a way of seeing predicated on two principles: rhythm and silence. We are talking about painting and composition, but also about actions more typical of the *objet trouvé* and Dada-slanted perspectives that underpin the discourse and tell a non-narrative story, almost like ashes of the process—bits of paint which indicate that here even pigments are conjugated.

1 Arthur C. Danto: *After the End of Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

In one sense, I would say that what Manuel M. Romero proposes are exercises in difficulty, insofar as they arise from an obsession with achieving a certain pause through the desired void of the abstract image. That explains the presence of the vestige, of painting that cannot contain itself and emerges once more—a painting with footnotes which the viewer must internalise. His work is constructed from surplus, from excess; it is a product of the remnant that removes, remains and resists. In the words of Jacques Derrida, “Ruin is, rather, this memory open like an eye, or like the hold in a bone socket that lets you see without showing you anything *at all*, *anything of the all* [*rien du tout*]. This, for showing you *nothing at all*, *nothing of the all*. ‘For’ means here means both *because* the ruin shows *nothing at all* and *with a view to* showing *nothing of the all*. There is nothing of the totality that is not immediately opened, pierced or bored through.”² In *Dissemination*, Derrida states that a text is not a text unless it hides the law of its composition and the rules of its game from the first glance, the first comer. The same is true of Manuel M. Romero’s painting, which is based on insistence, on a repetition and first time that is also a repetition and last time, for the singularity of every first time means it is also a last time. He

insists on monochrome representation as a place, a positioning, as pause and reflection.

The painting of Manuel M. Romero locks us inside another time. The artist is emphatic on this point: “Pause talking about painting.” As Michael Hardt wrote about the sense of time in prison, “Time stretches out and collapses in a kind of optical illusion. Each day is filled with precisely specified, required activities and appointments. Time moves at a snail’s pace; the day is never-ending. You watch that fly on the wall and its motions seem infinitely slow. Mealtime never seems to arrive. Look back at those days from a distance, however, and they are indistinguishable. They fold into each other like the bellows of an accordion. Time spent seems to have no duration, no substance, because of the precise repetition of its component parts, the homogeneity, the lack of novelty. Prison time is devoid of change, it is fated time. Nothing is unforeseeable. All is planned in advance by a higher power. The many hands of prison authorities all seem to make concrete the all-powerful hand of fate that moves the inmate along the programmed path of prison time. Inmates try in vain to hold on to this ephemeral, fleeting time, giving it some concrete, if only symbolic, substance, crossing out

2 Jacques Derrida: *Memoirs of the Blind*, trans. P.-A. Brault and M. Naas, Chicago: University of Chicago Press, 1993. Originally published as *Mémoires d’aveugle* on the occasion of an exhibition of drawings by blind artists at the Louvre.

days on a calendar, scratching notches in the wall—they mark time.”³ Romero’s painting is contained, even though it expands. It almost seems as if he is trying to calm the image through its reduction, its abyss. Everything is framed by a kind of void where presence reaffirms its inconclusiveness: a full void, the void as abstract density. For Richard Serra the void is matter, but here it manifests more vibrantly, as if striving to paint, more than anything else, distance, surrendering us to it. As Maurice Blanchot remarked apropos of Giacometti, this distance is the very profundity of presence—in this case, of the studio process, the introspective presence.

We are dealing with a type of painting that talks about painting until it becomes an object. Ultimately, that was what really mattered to Rodchenko, reaching the end of painting as an end. And in that sense he was not far removed from the minimalism that would emerge forty years later, in terms of objectual totality. The relationship between painting and minimalism is rather curious, for while minimalist precedents are found in painting, paradoxically minimal art challenged the primacy of painting with a ferocity matched only by Russian Deconstructivism and the Bauhaus. When we think of minimal art, we think of Robert Mangold and Robert Ryman, but above all we think of Carl

Andre, Donald Judd, Dan Flavin and Sol LeWitt. Minimal art modified the perceptive experience of viewers, who no longer observed but shared; the space and the relationships with that object defined its meaning. All of this is vital for understanding the currents of abstract art and, of course, how Manuel M. Romero’s painting invades the physical space, entering into a conjugation with the void.

If we look back at history, we see that from an initial concept of the reduction or stylisation of the figurative, abstract painting started out as an autonomous system of the pictorial surface and years later ended up as a kind of void or absence of legibility. I am referring to the abstract painting that emerged after abstract painting or, in other words, how we went from modern art as crisis to the crisis of modern art. In order to understand abstraction in its current sense, we would do well to examine the work of a fundamental yet often overlooked painter named Marcia Hafif, who was pivotal in establishing the contemporary discourse of those bold enough to question the pictorial medium and its history. For Hafif, the significance of monochrome painting is closely linked to the painterly act, the *action* of painting. “As it presently functions, this type of painting is neither a means of representation of nature nor is its purpose the ‘self expression’ of

3 Michael Hardt: “Prison Time”, *Yale French Studies* No. 91 (1997), pp. 64-79.

the artist. It is, rather, a direct mode of thought by which the artist, using reason and intuition, works out (creates) meaning through his/her materials and through the process of using them.”⁴ Hafif thinks of painting in terms of the support surface, the brushes (analysing sizes and materials), the ink, the motion and trajectory of the hand, and even the solvents used in the process. All of these factors, which she always examines separately, help her to advance in what we call abstract painting. The same can be said of Robert Ryman and many other painters who tried to remove any hint of composition from the picture. A painting should show nothing beyond itself for, as Joseph Marioni observed, “The picture is the work.”⁵

We can therefore understand Manuel M. Romero’s premise—“painting talking about painting; process talking about painting; painting talking about image”—in the context of a historical process. Marcia Hafif summed it up perfectly: “In a realist or in an abstract painting the strokes function (and have always functioned) at an underlying level, but in a one-colour painting the strokes carry a major load of significance. Rather than serving

another intention, they *are* that intention.”⁶ Hafif holds that painting should not be in the service of other causes. In this sense she advocated “pure painting”, although she failed to find a suitable term for it. Instead of accepting the habitual simplistic duality of realism versus abstraction, Hafif argues that contemporary painting should be divided into at least four different categories: 1) representation of nature; 2) abstraction of nature; 3) abstraction without reference to nature; and, finally, 4) the type of painting she is concerned with, for which there is no minimally satisfactory word. In the past this painting has been called “real”, “concrete”, “pure”, “absolute” and “painterly painting”. It is non-figurative and aniconic; it exists in the world in its own right and neither symbolises nor represents anything (except perhaps painting). It is not an abstraction of something outside itself; it does not use the illusionist and pictorial devices of earlier types of painting, not even those of the third class of objective painting.⁷ The key is to focus on the surface of those paintings, and to reflect on each decision made, starting with the most basic—the choice of painting as a medium.

4 Marcia Hafif: “Getting on with Painting”, *Art in America*, April 1981.

5 Joseph Marioni: *Blasser Schimmer*, Sammlung Mondstudio, Cologne, 2001, p. 207.

6 Marcia Hafif, op. cit.

7 Idem.

Although the work of Manuel M. Romero is rooted in the movements of the early 20th century, I believe that the principal benchmark for artists who today continue to explore abstraction after painterly abstraction—an aniconic, non-figurative painting that alludes to nothing outside itself—is the analytical painting of the 1960s and early 70s, from Frank Stella’s *Black Paintings* to the inventors of Radical Painting. Painters like Joseph Marioni, Stephan Baumkötter and Günter Umberg begin with the picture and its material reality and concentrate solely on the visual experience afforded by colour and capable of creating fissures in perception. The result is a reflection on the expressivity of painting which sacrifices none of its unique traits. Marioni did not want to interfere with the viewer’s experience of the picture; Umberg sustained that it is in painterly action where colour and the picture are born; and in Baumkötter’s work, structure and colour are unrecognisable and barely visible. In any event, I believe that Mondrian and Malevich were responsible for bringing about the most radical fracture: self-awareness, autonomy and true “non-referentiality”. Mondrian eliminated noise from the picture to form symmetries and asymmetries using lines and solid colours, while Malevich dyed his vision black in search of the “zero”, an “icon” for

modernity. In Mondrian’s works, the important thing is not what is but what remains. In the cases of Malevich and Rodchenko, it was the verification that everything comes to an end, that truth is concealed in the non-existence of the object.

Manuel M. Romero has stated that, in this project, his intention is to study painting by reducing it to ground zero. In his words, “I use monochrome as a common denominator in all of my pieces. I subject it to infinite variations, always starting from the same point.” In this exhibition a large monochrome painting dominates the gallery, serving as a central axis and announcing what any observant spectator cannot fail to notice: that his work naturally tends towards verticality. This is undoubtedly a deliberate attempt to further eradicate any narrative reference that might be suggestive of cinematography or history painting. The stain emanates from the floor, reminding me especially of the imposing canvases that Clyfford Still painted in the late 1940s, where the darkness is made visible and the emotional survives, though mortally wounded, like a suppressed tremor. Still himself admitted, “Black was never a colour of death and terror for me. I think of it as warm and generative. But colour is what you choose to make it.”⁸ Still’s paintings possess a soft

8 Katharine Kuh: “Foreword” in *Clyfford Still: Thirty-Three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1966.

inner light that contains a premise of painting which I personally find quite fascinating: what you glimpse is more important than what you see. Ultimately, it is about seeing anew, like that first time propounded by John Berger.

In the same way, Manuel M. Romero's works demand protracted thought. We must give our sight, our gaze, time to calm down and get comfortable. "Pause as an alternative; pause talking about painting." Only then do we begin to notice the nuances; as we take in that flat, taut surface, we discover different tones and hues, shabbier patches, brighter highlights, areas of greater compositional tension, alterations, paint over paint. We also find stains that seem out of place and lines that lead nowhere beyond that pictorial surface, which has already released the emotional. The painting thus emerges as something disconcertingly vague, like a dynamic field that cracks and is pulled taut over an abyss.

Another monochrome in this exhibition has a different source: a cloth that lay on the studio floor, a used, contaminated piece of fabric splattered with stains from other pieces that the artist was working on at the same time. We are talking about atmospheres, temperatures, but also a dark enactment of a painting that holds a

secret. The spectator's gaze is fundamental. The echo of the real, resonance in the form of a stain, the saturation of the referent and an obsessive declination towards the essential cause reality to be diluted in the immediate perception of the painting as a metaphor for the indiscernible.

Several drawings on wax in the show take us to the same place. They are a beginning, a first stage. These drawings reveal a tension between two masses, one white and the other black. Obviously, using black is the clearest way to make something stand out against a white background. I seem to recall that Richard Serra said the use of black is the most decisive way to leave without creating any associated meanings. Because for Serra, black is not a quality but a property; it signifies volume and contains itself. Black is a matter of time. Manuel M. Romero calls it pause, reflection. But in my view it is all a matter of time, of learning to linger over a work and let the richness of the image slowly unfurl. Gadamer calls it *verweilen*, a leisurely tarrying during which a work's innermost secrets and essence are revealed. The eye of the observer determines the subjectivity of the object, and reality is duration in the sense attributed by Bergson when he points out that things are abstractions of reality just as representations are abstractions of things. Manuel M. Romero's works are and inhabit that tension of duration.

The ultimate goal is to squeeze as much as possible out of the poetics of the image as observation. All of this is not far removed from Tarkovsky's films and that capacity to move along or approximate different scales. It is the image as an engrossed field, as tense expectation. Absence is at work in this painting, an absence capable of embracing the sense of loss that Georges Didi-Huberman described when he wrote that to see is to feel that something eludes us, "when seeing is losing".⁹ Edmund Burke also remarked on this: "In nature, dark, confused, uncertain images have a greater power on the fancy to form the grander passions, than those have which are more clear and determinate." But what we are really talking about here is painting that finds meaning in dispossession, that unfolds in the gap between what is, what the artist allows us to see and what we manage to detect.

In this respect, I cannot help but recall the intense, enigmatic darkness that appeals us like a disconcerting plea in the works of Lucio Fontana. They, too, convey a sense of lost gravity in space—that *other* enigmatic zone. Fontana devised a way to draw in space; he created an unknown, profound, silent, unstable, nameless space. And he also achieved this using monochrome and the essential. Without a doubt, Fontana painted from the inside, from the process—in the zero of form, like Manuel M. Romero. In closing, I think a fitting description of Romero's work can be found in the writings of Edgar Allan Poe, which might well be construed as a confession: "At first I was too much confused to observe any thing accurately. The general burst of terrific grandeur was all that I beheld."

David Barro

9 Georges Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Éditions de Minuit, 1992.

BIOGRAPHY

MANUEL M. ROMERO (SEVILLE, 1993)

Romero earned his BFA at the University of Seville, the city which he has made his professional base. He focuses on reducing things to the essential and posits visual silence as an alternative to today's constant barrage of images. Romero tries to escape from the frenzied pace of our society and create spaces of hiatus and reflection: an abstract, empty, biased image based on fundamentals. His oeuvre is the product of an introspective investigation that probes the very depths of painting, stripping it of all additives and working with its most basic elements.

Romero's artwork has been featured in several group shows, including *Málaga CREA* (CAC Málaga, 2016), *La Gran Máquina III* where he won the *Embarrat IEl* Prize (Tárrega, Lleida, 2016), and *Yo estuve aquí* (Galería Cavecanem, Seville, 2016), as well as the solo show *Límites* (OTRA COSA, Seville, 2015).



ISBN 978-84-9859-246-6



9 788499 592466