

# Ricardo Calero, analogía o contraste

## 0. INTRODUCCIÓN

Cabe la posibilidad de pensar, que ciertos lugares, por no haber sido alterados por artificios humanos, son simples entornos. Pero, por el mero hecho de ser contemplados, de haber sido descritos, observados y nombrados, se han cargado de significado, y han pasado a convertirse en lugares. Lugares, que marcan relaciones de pertenencia con las personas que los viven y cuyo carácter revierte recíprocamente en sus acciones y en sus parajes con una impronta física, ambiental y emocional. Así que al final, todos los lugares son culturales.

La necesidad de provocar todas esas sensaciones en el arte actual, ha llevado a pretender, por parte de los artistas, una recepción de la obra de arte que va mucho más allá de la mera contemplación, generando una preocupación por “presentar” más que por “representar” y provocando a su vez, un deslizamiento de la estética de la creación hacia la estética de la recepción, en la búsqueda del sentimiento provocado por la obra artística.

Por otra parte, la ciudad moderna ha abolido los espacios significativos de que gozaba la ciudad ilustrada. Los escenarios neutros e impersonales de la urbe moderna niegan la posibilidad de erigir estatuas y monumentos en memoria de hombres públicos, modelos de comportamiento y admiración para educar la conciencia ciudadana. La tolerancia y la libertad son valores que perviven en los monumentos públicos, pero ha cambiado el lenguaje. Javier Maderuelo habla de la dificultad del arte contemporáneo para ser vehículo de educación en

ocasiones, pues sus formas abstractas resultan aún más crípticas y elitistas que algunos refinamientos rebuscados del arte burgués decimonónico (Maderuelo, 1994). Las obras artísticas deben encontrarse en el tiempo de los ciudadanos que las contemplan, perdiendo su pedestal para englobarse en la conciencia cívica del sentir de nuestro tiempo.

Marc Augé recoge varias citas sobre la esencia de la modernidad para concluir en la presencia del pasado en el presente, conciliación que suele desbordarlo y reivindicarlo: "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar" (Augé, 2005: 83)

El reto es el siguiente: siendo la ciudad moderna productora de no lugares, hagamos de ellos, "lugares de memoria", espacios representativos y simbólicos a través de las obras de arte. Para ello, los escultores, deben ser capaces de captar esencias en los núcleos urbanos que aún preservan su carácter o recuperar dichas esencias de aquellos lugares que las han perdido.

## **1. DE LA CONDICIÓN DE ESCULTOR DE RICARDO CALERO**

Si, escultor. ¡Ricardo Calero escultor! En una conversación con Maderuelo, en 2001, afirma: "Yo soy un escultor", y no es algo que diga a la ligera, pues lo es por formación, por intención, por su manera de concebir el espacio, de tratar los materiales y de enfrentarse a sus obras. Que en la postmodernidad se hayan disuelto las fronteras entre los géneros artísticos y que desde la perspectiva más formalista de la historia del arte tengamos la deformación de encasillar, no nos puede llevar a dudar (Ara Fernández, 2009: 195-203) de la condición de escultor de Calero.

Y quizás porque la lógica de lo que consideramos escultórico

empiece a fallar, como sugiere Krauss, premonitoriamente en 1978, donde afirmaba la dificultad de calificar como “escultura” algunas obras y cómo la elasticidad del término, la estaba convirtiendo por aquel entonces, en algo infinitamente maleable (Krauss, 1979). Y quizás también por exclusión, o por tratarse de “aquello que no era”. De la misma manera, Calvo Serraller se preguntaba qué hacer con todos los artistas que despreciaban los límites disciplinares, bien por su concepción proyectual, o bien porque les ha interesado la imagen, el objeto, al margen de la bi o tridimensionalidad de su representación (Calvo Serraller, 1992: 48). Ricardo Calero ya empezaba a manifestarse como uno de esos artistas que quedaba aislado por lo significativo, por lo sorprendentemente excluyente, sin pasar por el tamiz del panorama actual.

Así que, a partir de esta subversión de los géneros artísticos y el desbordamiento de sus límites, y ante la imposibilidad de encontrar definiciones ajustadas a la nueva condición de la escultura, comienza el camino de Ricardo Calero hacia la desmaterialización de la obra artística. Alejandro Ratiadice de él que los cambios son muy lentos en su obra, y que son anunciados por las palabras que deja caer en sus series (Ratia, 2003). Alicia Murría, que estas series se prolongarán en el tiempo “con múltiples fugas y vasos comunicantes que enlazan unas secuencias con otras” (Murría, 1998). Nosotros hablaremos de lo que le hace ser trascendente frente a la frialdad del concepto, de lo poético y lo sensorial, y de cómo su escala natural nos hace estar inmersos en su obra y ser en ella, para quedarnos solos con nuestro silencio.

## **2. DEL CONCEPTO**

Del estudio y la investigación y de sus primeros trabajos en madera, como tallista, quedan los restos de la organicidad de sus formas. Abandona pronto las gubias, pues en sus palabras “la técnica se apoderaba de la idea”. Chus Tudelilla recoge

una primera etapa en la trayectoria artística de Calero, hasta 1986, (Tudelilla, 1994: 83) en la que refleja, en palabras de Maderuelo, las preocupaciones estéticas de su época (Maderuelo, 2001: 11). Así lo reflejan los títulos de sus muestras por aquellos años: *conceptos* (1983), *espacios* (1989), *ausencias* (1990), *vacío* (1992). También Eva Lootz, en *Jamás podría la memoria contar y evocar el pasado*, 1989.

En una segunda etapa de su trayectoria, abandona el contenido expresionista para reflejar lo empírico y demostrarlo, evocando lo sensorial. Es una etapa basada en la experimentación y análisis profundo de los materiales. Por estos años mostrará la necesidad de atrapar la esencia de las cosas, sin rastros figurativos, jugando con las ideas de ausencia, vacío y silencio, evocando retazos de la memoria, permitiendo rastrear la fugacidad de las cosas y tratando de apresar sus reflejos. Los sonidos, sutiles y etéreos, el agua, la vegetación... acompañarán sus piezas escultóricas en una suerte de "presentación".

En *Viaje ritual*, (1988) en la serie *Del sentir retenido*, muestra una serie de esculturas-instalaciones, con madera, hierro y piedras, que muestran los obstáculos en la búsqueda de la memoria, intentando apresar el espacio, necesario para avanzar imponiéndose los límites que le permitan hacerlo:

En *Camino parcelado*, encontramos vestigios de los pavimentos de Carl André, hacia el minimal. Ya, en los sesenta, el suelo se reflejaba como soporte, como escultura. Estas esculturas-instalaciones de Calero, contienen la idea de *environment*, y translucen "la escultura como forma, como estructura, como lugar".

### **3. DE LA IDEA AL PROCESO**

Sus reflexiones, ahondarán cada vez más en la memoria, en diálogos establecidos con el recuerdo y con el deseo de

perpetuarlo. Los rastros de objetos y sus huellas o marcas se harán visibles a través de manchas residuales de óxido, desgarros, incisiones o depresiones en el soporte. Testimonio y fuente del proceso serán las instantáneas fotográficas que acompañarán a las esculturas de estos años y recordarán el espacio de su ausencia y su huella. Murriase refiere a este hecho como metáfora de una herida, como marca de los acontecimientos que inexorablemente nos señalan... (Murriá, 1992).

Lo reflexivo se manifestará en la desmaterialización del volumen, hacia la desaparición de la presencia física y de su masa, en obras cada vez más planas o resueltas en un plano, eliminando la tercera dimensión. El conceptualismo se hará presente también a través de palabras escritas, bordadas o adheridas que incluyen la escritura como elemento plástico, carga necesaria de significación.

Escribe Joseph Kosuth en *Arte y Filosofía, I y II*, (1969) cómo la crítica formalista al apoyarse en la morfología nos lleva tendenciosamente hacia la morfología del arte tradicional: "La crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen en un contexto morfológico. Pero esto no añade ningún conocimiento (ni hechos) a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte. Y tampoco sirve para comentar si los objetos analizados son o no obras de arte, pues los críticos formalistas siempre se saltan a la torera el elemento conceptual de las obras de arte. La razón precisa por la cual no comentan ese elemento conceptual es, precisamente porque el arte formalista sólo es arte en virtud de su parecido a anteriores obras de arte. Es un arte in-sensato" (Battcock, 1977: 65).

Que se reincida en el tema de la (in)materialidad de la obra de Calero, no puede llevarnos a pensar que "el artista apenas interviene" (Ara Fernández, 2009: 201) sino que el artista interviene con la idea, "impurificando" al arte, poniendo a prueba sus propios dogmas (Calvo Serraller, 1992:28). De

manera que, “la idea se convierte en una máquina que produce arte”, -en palabras de Sol Le Witt- o en las de Dan Flavin, que afirma que sus proyectos con lámparas fluorescentes son calificados erróneamente de esculturas por gente que, en teoría “debería tener más idea” (Marzona, 2004). En cualquier caso, entre el minimal y el conceptual y en la compactación de sus significados procedentes de un mismo discurso racionalista se activa un poder corrosivo, cuya opacidad y transparencia resultan complementarias para investigar los cimientos del concepto “arte” y sus relecturas.

Las esculturas son experimentadas por el espectador hasta permanecer dentro de ellas o reflejarse en ellas, en lugar de moviéndose a su alrededor. Ambos espacios se unen hasta hacerse uno sólo, configurado por palabras grabadas y afectado por ellas.

Materiales, a primera vista, antagónicos, como el cristal y la piedra o el metal y la resina evocarán la ausencia, una vez más, hacia la descarga matérica, hacia “la nada es”.

#### **4. DE LA DESMATERIALIZACIÓN, CONFIANDO EN LA RIQUEZA POÉTICA DEL ENCUENTRO...**

En *Vacíos de ausencia* (1992), muestra una obra ya muy compacta, trabajando de una forma muy depurada la existencia a través del hueco, a través de blancos llenos de vacío. La solidez del clavo de Aura y su cotidianidad se ven transformados por la sublimación, evocando los poemas visuales de Joan Brossa y la “verja holocáustica” de *Memorias del olvido* en las esculturas de M. Paz.

Estas auras, serán parte de sus huellas, restos indiciales y marcas de los objetos en la intento de ser capaz de hacer perdurable su verdadera esencia. El lirismo y las tautologías del vacío, la soledad y el silencio están presentes en sus títulos: *Tiempo de ausencias*, *Tiempo de presencias*, *Espacios*

*del olvido, Espacios de la memoria, Espacios ausentes, Ausencias de nada, Vacíos de nada.* Kosuth escribe “es casi imposible discutir de arte en general sin expresarse por medio de tautologías...” y advierte que “(...) lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que también es una tautología; es decir, la “idea artística” (u “obra”) y el arte son lo mismo...” (Battcock, 1977: 60).

Recoge Maderuelo por duplicado (Maderuelo, 1990: 68; Maderuelo, 2008: 103) que la idea de significar el espacio vacío aparece por primera vez en el poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés*, concediéndole gran importancia a los espacios en blanco, a los silencios, como más difíciles de componer que los propios versos. Por lo mismo, el “silencio” se vuelve significativo en la música de John Cage para escuchar los sonidos de la propia vida y valorar, como en escultura, el vacío a través de lo construido.

## **5. HACIA LA NADA**

García Guatas recogía cómo Calero por estas fechas expone en Andorra *Carencias del Vacío* (1992) en un ejercicio austero y riguroso del metal y del vidrio, lejos de cualquier emoción sensorial hacia lo conceptual y lo minimal. Y prosigue sobre cómo, estas instalaciones seriadas, incitarán al espectador a un ejercicio de memoria de sensaciones perdidas como expresión de la ausencia (García Guatas, 1992).

Son esculturas concebidas en la misma serie con cristal, un recipiente, agua y tela, piedras... y en las mismas dimensiones (180x28x14). Por medio de una resistencia eléctrica se provocaban procesos de evaporación para aludir a los movimientos temporales, y a los suaves relieves que deja sobre la materia el paso del tiempo. Rehundimiento fruto de su paso que anuncia en la repetición la necesidad de reincidir, para evocar un mayor volumen y cerrar la

experiencia:

A pesar de ello, la paradoja de hablar de la nada no redundaría en el espacio “no ocupado” por las esculturas en estas instalaciones, pues tal y como recoge Maderuelo, *“A Calero no le interesa resaltar el vacío sino llenarlo de significados”*. El vacío añade el componente lírico que cierra el significado. Se provoca una reacción buscada por Calero: *“El observador extrae de la obra aquello que necesita”*, pues el centro de la obra se desplaza en la búsqueda de la estética en la recepción con la que opera. Quizás el componente lírico sea lo que yo extraigo y necesito, de la obra de Ricardo Calero.

Estos elementos seriados y repetidos provocan un sentido musical y rítmico que confirma la importancia de John Cage en el desarrollo de la escultura y la deuda del minimal con experiencias de carácter escénico, y una vez más, en esta conquista del espacio, con el hecho de borrar los límites de los hechos artísticos. Happenings, instalaciones, environments, o performances, para muchos, netamente escultóricas pero conformadas y desarrolladas en el tiempo y en el espacio.

## 6. DEL MINIMAL

En muchas de sus obras está presente el esquematismo geométrico que redundaría en la búsqueda de la esencialización y del reducto de las formas más elementales del objeto. En el camino de generar la universalidad en su falta de particularidad, encontramos planteamientos similares a los *Modular Cube Series* (1969-1976) de Sol Lewitt, que ya en 1966, en “Paragraphs on conceptual Art” recogía que la idea no debía ser lógica, ni compleja para tener éxito como punto

de partida del proceso creativo. Sus estructuras, autosuficientes, con abierto rechazo a toda manifestación de expresividad, no concedían ninguna importancia al aspecto final de la obra (Marzona, 2004). Sin embargo, Calero demuestra una gran preocupación por la estética resultando, sus transformaciones, bellas.

Los *Espacios del olvido* de Calero trascienden al objeto estético y al conocimiento del mundo sensible. Aunque sus formas cuadrangulares puedan evocar a Donald Judd, y a su dualidad armónica de contrastes, Calero no pretende eliminar todo elemento expresivo, sino establecer una relación directa con el espectador, poniendo a la altura de sus ojos su mundo más personal.

De la misma manera usa espejos, y más adelante, ventanas, como visiones interiorizadas que nos revelen su intimidad y nuestra propia intimidad como observadores del hecho artístico. De los espejos de Schlosser tras seccionar los objetos, nos descubrirá al mismo tiempo, el interior y el exterior, otra de las preocupaciones de Calero. Con láminas de cristal formará bloques compactos que reciben luz, su reflexión, del exterior, y el espectador reconoce su imagen como refracción, como interna parte de la naturaleza, de la vida y de la emoción.

En *Del natural. Exterior* y *Del natural. Interior*, se perciben las huellas que la naturaleza deja a su paso, desde la fijación más inmaterial de los objetos, como el polvo atrapado, sus sombras, los rastros del agua y la intemperie grabadas en la epidermis del cristal.

Sus intentos de hacer la luz matérica comienzan a esgrimirse en *Más allá de la pared...* (1993), tras *Siete inviernos* (1991-1997). Los nombres de sus series así lo revelan: *Más allá*, *Natural luz*, *Pulsiones*, *Eterna claridad*. En ellas, intenta reflejar, en sus palabras: “La luz más allá de la mirada...” Necesita traspasarse y ser traspasado, por el tiempo

interior y por el tiempo exterior, entretejidos. Y por la luz, para liberarse de sí mismo, para que su acción acabe aunque vuelva al concepto, sin saber el resultado final, sabiendo que la hendidura de la erosión le permitirá ir más allá:

En *Hojas de luz* (1994-1996) apila una serie de folios en blanco, aún por escribir, y sobre ellos, un cristal, que provocará un efecto de la luz superficial, de reflexión sobre y para el receptor. La luz se configura como un elemento plástico fundamental que después de reflejarse, penetra en el observador, refractándose y provocando el vacío, el espacio en blanco, calando en su interior. El escultor, después de trabajar sobre la nada, se pregunta: *¿después de la nada, qué hay?*

## 7. “TRAS LA NADA SE ABRE LA LUZ”

Esta ventana-paisaje muestra una concepción de arte público que no se impone sobre un lugar, un diálogo con el entorno acorde en escala y dimensiones con el emplazamiento o “site-specificity” de Richard Serra. Ante la imposibilidad de retener el momento, busca *“la intensidad de sentir el tiempo concentrado en un instante”*. Se desvela en esta infinita llanura cómo las obras de Calero comienzan a “hacerse” en continuo proceso de evolución y no acaban, con un resultado incierto, e incluso, en ocasiones, secundario, producto de la suerte del devenir.

Y en las intervenciones de *Velando sueños*, a través del cristal, y de su transparencia y ligereza, y a través de su luz, permitirá que nos encontremos con nuestro reflejo, simbología hermética que hace de nosotros *Pensamiento y luz* o luz en penumbra, en nuestro propio paisaje.

En Blickachsen volverá a lo figurativo en *Espacios para el deseo* (2002-2003). La intervención presenta algo de escenografía teatral sobre una sólida base ética, sin tratarse

de denuncia pero sí de reflexión, presentando por las mismas fechas varias dicotomías de “latidos”, en escenarios sociales marcados por la injusticia. En este caso, dos sillas de diferentes dimensiones una frente a la otra, y una coja, pero calzada con siete libros de diferentes materiales, las diferentes culturas. Aunque iguales, -en 2003, en la Galería madrileña de Raquel Ponce las presentará distintas- una es mucho mayor que la otra, aunque sus asientos se disponen a la misma altura, lo que les permitirá llegar a entenderse. Son la intuición de dos cuerpos humanos, de sus posiciones y su relación entre ellos, en un intento de no congelar el “diálogo”, testigo desde la luz. En la búsqueda de la identidad, Calero ha pasado del silencio, al diálogo.



*Espacios para el deseo(2002-2003).*  
Blickachsen, Alemania.  
Fotografía cortesía de Ricardo Calero.



*Espacios para el deseo(2002-2003).*  
Blickachsen, Alemania.  
Fotografía cortesía de Ricardo Calero.

## 8. DEL ELOGIO DEL JARDÍN

Es uno de los últimos escenarios del arte público, donde se hace evidente la relación entre arte y naturaleza. El jardín para Maderuelo, es una construcción física pero también intelectual unida al anhelo del hombre de habitar un mundo mejor. Así, no puede ser entendido sólo como un objeto construido o como un espacio concreto, sino también como idea. Armajani resalta, que el jardín no trata del mito del artista, sino de su sentido cívico (Armajani, 1999).

### ***Del jardín de los pensamientos:***

El día que cogí el autobús número 29 para ir al hospital Royo Villanova a ver uno de los últimos trabajos de Ricardo Calero instalada por mi amigo y profesor de Crítica Literaria, Túa Blesa, no pensaba encontrar a escala natural la palabra ENCUENTROS delimitando el perímetro del espacio y acotando, una vez más, la intimidad del entorno. Túa y yo, habíamos estado charlando de las relaciones entre arte y literatura y de la incorporación de escritura o de no-escritura a los discursos artísticos en obras que deben ser “leídas” como parte irrenunciable de su contemplación, que completan su significado como huella de la memoria del artista, o como memoria inscrita (Blesa, 2009: 151-176).



*El jardín de los pensamientos el 21-10-2009 con las tres farolas de luz que los iluminan.*

Foto cortesía de Ricardo Calero.

Puesto que era un buen día nublado, eché mi cámara al bolso para hacer unas fotos a *La Mesa de los pensamientos*, y sabiendo que habían inaugurado el espacio escultórico, estuve buscando la chapa, la firma o la huella del evento sin encontrarla. Unos meses después, el profesor García Guatas trajo a Ricardo Calero a los Cursos de Doctorado y le pregunté sobre la dichosa inscripción. El escultor me explicó que en ese momento, la escultura debía hacerse a sí misma, pues la Naturaleza debía intervenir sobre ella: “Si la Naturaleza es generosa, en un año estará terminada”, me dijo, y entonces “podremos explicar la intervención y poner la inscripción”.

Así que, como construcción física, se había aprovechado un lugar abandonado de tala de antiguos pinos, recuperando un espacio natural como escultura-jardín. Y como idea, en

palabras del escultor, se confeccionaba un espacio compuesto de “intensidades de vida”, que permitía la interrelación de las personas que lo visitan o lo contemplan con los elementos vegetales que lo construyen: “una escultura que propicia un espacio de encuentro, descanso y reflexión”.

Además, la escultura presenta la necesidad de “ser vivida”, pues el paso del tiempo y cierto mantenimiento debían completarla: una poética obra “abierta” que permite infinitos disfrutes estéticos, pues la Naturaleza y el Tiempo son coautores de la obra, pues además de dotar del volumen a las letras, modificando la obra de arte interviniendo sobre ella, en su discurso, con el paso del tiempo.

También me explicó, cómo en *La mesa del jardín de los pensamientos*, se inscriben cincuenta y dos palabras (una por año que tiene el hospital) que el personal sanitario había ido aportando en espera de que “germinen”.



Detalle de la *mesa de los pensamientos*. Bienal de *Blickachsen*, (2001)  
Fotografías, cortesía de Ricardo Calero



Detalles de la *mesa de los pensamientos*. Bienal de *Blickachsen*, (2001)  
Fotografías, cortesía de Ricardo Calero

En una intervención anterior (*Blickachsen*, 2001) ya dispuso algo semejante. Las hiedras se inscribían en la escritura, en la estructura metálica que la trazaba, para ocultar su legibilidad enredándose en la propia escultura hasta ocultarse o mimetizarse con el entorno.

## 9. DEL LAND ART

A lo largo de las distintas etapas de su viaje, Calero siempre ha guardado en su interior la experiencia de la contemplación: las huellas de los materiales y su poder evocador, y su resultado como experiencia que mostrar. Sus últimos trabajos muestran una forma muy personal de trabajar. Es lo que el propio escultor llama *Natural interior* y *Natural exterior*, en el deslizamiento de sus temas. El *Natural interior*, explora cuestiones íntimas del ser humano como ser natural y como pulsión que bombea desde el sentimiento hasta los fluidos corporales. El *Natural exterior*, se ocupa más de conceptos expandidos en el territorio en el que se realizan, como su idea del “grabado” en la que muestra su especial relación con la naturaleza recurriendo al lenguaje a lo Kosuth, como fondo teórico y como medio para comprender el arte.

Otra forma de recoger la memoria de la naturaleza, la acción desarrollada en el Monte Taunus de Alemania (2001), de la que recogemos un grabado. En *Memoria de Fuendetodos*, los agentes de la obra son el tiempo, la luz-naturaleza, la fotografía, el collage y el gofrado sobre papel. Después de “prensar” sus huellas, pues fueron escogidas las más antiguas piedras, las de mayor carga de líquenes coetáneas al genio, se volvieron a dejar donde se encontraron.

Aunque sin llegar a ser Earth Works, en *Bautismal* (2008) arrojará –controladamente- un lienzo a lo David Nash, en *Wooden Boulder* (1978-2003).



*Bautismal*(2008). Fotografía cortesía de Ricardo Calero.



*Bautismal*(2008). Fotografía cortesía de Ricardo Calero.

En distintos tramos del río Guadalaviar, en Teruel, “El agua, el transcurrir del tiempo, la luz, el barro y los sedimentos naturales que transporta el río trabajaron la obra”. Algo parecido llevará a cabo en Sueños en el mar (2001-2008), donde desde el Parque Natural del Cabo de Gata inundará el mar de pasaportes para después hacer un seguimiento del “viaje”.

Con el paso del tiempo, su obra escultórica no ha cesado de su componente conceptual, ni tampoco de su fuerte carga poética, presente en muchas de sus intervenciones espaciales en “dejar hacer al tiempo”. Sus materiales, son recolectados de la naturaleza para disponerlos luego en galerías y museos, después de haberlos transformado por medio de sus intervenciones o performances, dotándolos de una “pátina de arte”.

En estas últimas intervenciones se ha mostrado como un accionista-conceptualista, y menciona Azpeitia que no le importa el medio que utilice Calero pues en cualquier caso programa estímulos y genera categorías emocionales (Azpeitia, 2005). Aglutina un discurso teórico con componentes de la filosofía y de la estética, y a través de esos conceptos realiza una creación o testimonio plástico, o “acción gráfica”-tal y como lo denomina Castro Flórez (Castro Flórez, 2010)-, documentadas con fotografías simples y directas, bellas, y sin grandes angulares ni efectos, para no distraer el mensaje,

en torno a la reflexión.

## **10. DE LA ANALOGÍA AL CONTRASTE, EN ALGO MÁS DE SIETE INVIERNOS...**

*“El pensamiento es radicalmente metafórico. El ensamblamiento por analogía es su ley o principio constitutivo, su nexos casual, (...) la analogía, el paralelo, la garra, terreno, tenaza, o atracción metafórica mediante la cual, y sólo gracias a ella, la mente se apodera de algo. Pero no puede apoderarse de nada si no tiene nada de lo que partir, pues su pensar es ese partir de algo, esa atracción de semejantes”,*  
I.A.Richards.

Los *Disparates* son un homenaje a la obra del genio de Fuendetodos. Gervasio Sánchez relata cómo hace unos años que Calero le explicó que quería reinterpretar a Goya a balazo limpio (Sánchez, 2010: 85), “disparate” como homenaje, como juego lingüístico, mediante un “disparo”, en realidad, veintidós, ya imaginamos el porqué...

Son obras realizadas con aguafuerte, punta seca, gofrado y a quemarropa “contra” el papel y con la munición más bélica del siglo XX, como otra forma de acercarse al vacío...Todo ello, recrea al Goya herido por lo que ven sus ojos dos siglos después. Actúa por analogía con el genio, recreando con el fondo del mensaje la historia, en una personal forma de enfrentarse a la memoria, buscando la sincronía entre lo existente, y su particular visión de la obra de arte.

Sus materiales, el recuerdo, el homenaje y la pólvora, se acomodan a conceptos y mecanismos del arte contemporáneo, pero actúan por contraste en la forma. En los grabados-performance se unen como coautores de la obra, la luz de la naturaleza y el tiempo.

También actúa por analogía en las técnicas de grabado y en el tamaño del soporte, el mismo que Goya utilizó. Su concepto expandido del grabado, pasa finalmente por el tórculo del taller de Fuendetodos. El *Siempre aprendo* de Calero es un eco del *Aún aprendo*, en su incesable búsqueda de ir más allá, y de *Más, más luz*.

Además de metáfora, la luz es un elemento plástico fundamental en la obra de Calero, pues suele prescindir del color, atenuador. El mensaje, hacia la *Eterna claridad*, se trabaja mediante el reflejo y la sombra de los materiales, que consiguen destacar su profundidad y su modelado. En el segundo de los *Disparates*, tras la casa natal y antigua escuela, -en el campo que vio crecer al niño Goya-se excavó en la tierra para “plantar” los grabados y se sembraron letras de palabras goyescas:



*Natural. Exterior. Natural de Fuendetodos (2005). Fotografía cortesía de Ricardo Calero.*



*Pensamientos de Fuendetodos(2005). Fotografía cortesía de Ricardo Calero.*

Otro homenaje, en *Los Pasos...* (2010), más sutil, caminará como

construcción cultural, como expresión artística a lo Richard Long. Las huellas se hacen tangibles en el caminar de la experiencia colectiva. La intervención consistió en hacer un grabado de 114 metros o 264 pasos, uno por año del aniversario del nacimiento de Goya, de su casa natal -por la memoria de su camino- al Museo del Grabado. Calero reproduce los pasos de Goya “escuchando a la tierra”. La austeridad de sus productos finales aunque de delicada presencia física, oculta todo el proceso de complejidad de sus procedimientos, “andando la obra artística”.