

## RICARDO CALERO, ¿ESCULTOR?

ANA ARA FERNÁNDEZ

### PLANTEAMIENTO INICIAL

Con gran acierto recalca Javier Maderuelo en 2001 una frase pronunciada por Ricardo Calero durante el montaje de una exposición: «yo soy un escultor»<sup>1</sup>. Con esta afirmación, Calero reivindicaba así su condición frente a otras categorías artísticas de las que consideraba no participar. El título escogido para aquella exposición, *Escultura siempre*, redundaba sobre esta idea.

Quizá por ello, le resulte sorprendente al lector el título que he escogido para esta comunicación; dudas que supongo se verán resueltas cuando conozcan que la práctica totalidad de aquellas obras expuestas se colgaban en la pared a modo de cuadros, con sus correspondientes marcos, o que el papel, el cristal y la fotografía fueron los materiales empleados por Calero en la creación de estas piezas.

Sin ánimo de contradecir su rotunda afirmación, comenzamos esta comunicación con la intención de entablar un coloquio en torno a la presencia y apariencia de la escultura en España a partir de la década de los ochenta tomando como punto de referencia la obra de este escultor aragonés, de adopción, Ricardo Calero (Jaén, 1955).

La elección de su producción escultórica no es ni mucho menos aleatoria. Su coherente evolución artística<sup>2</sup>, desde la materia al concepto, va pareja al desarrollo que ha experimentado la escultura en las últimas tres décadas del siglo xx. Este hecho, junto a la configuración de estilo propio, le ha llevado a ser considerado por algunos críticos, como uno de los escultores más importantes dentro del panorama artístico español.

La disolución de los géneros artísticos es una de las características que define la era posmoderna en España, camino que, por otra parte, ya habían iniciado las vanguardias históricas.

---

<sup>1</sup> MADERUELO, J., «Escultura, siempre», en *Ricardo Calero. Escultura, siempre*. Zaragoza, Banco Zaragozano, 2001, p. 9.

<sup>2</sup> Sobre la evolución artística de Ricardo Calero, véase TUDELLA, M.<sup>3</sup> J., «Trayectoria artística», en *Nada*. Diputación de Huesca, Huesca, 1994.

Los compartimentos estancos en los que se encasillaba a la pintura, la escultura, la fotografía, o incluso la poesía y la música, se desbordaron creándose unas obras que difícilmente podían calificarse con uno de estos términos tradicionales. A este respecto, el crítico Clement Greenberg, comentaba con ironía que, si esta situación continuaba, hasta la Vía Láctea iba a ser considerada como una obra de arte.

A esto contribuyó la incorporación de nuevos materiales que, como los plásticos, los elementos de desecho o los efímeros, tomaban presencia en el panorama escultórico español; panorama, que experimentaba con retraso lo que años antes ya había alterado el ambiente artístico de países como Francia, Italia o Inglaterra y, como no podía ser de otra manera, a los siempre innovadores Estados Unidos.

Fue precisamente una norteamericana, la crítica Rosalind E. Krauss, quien en 1979, publicaba su célebre artículo *La escultura en el campo expandido* en el que reflexionaba sobre la versatilidad del término «escultura». Ante la imposibilidad de encontrar una definición ajustada a su nueva condición, la consideró como el resultado de una combinación de exclusiones, la categoría resultante de la adición del no-paisaje y la no-arquitectura<sup>3</sup>.

En el panorama expositivo europeo resulta de referencia obligada a este respecto, la exposición *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne?* celebrada en 1986 en las salas del Centre Georges Pompidou de París en la que su comisaria, Margit Rowell, planteaba un muestreo de las diferentes presencias de la escultura en el siglo xx, desde el Cubismo hasta el Arte Povera.

En España, los estudios realizados sobre la escultura de las últimas décadas son muy recientes, centrándose, la mayor parte de ellos, en el rol que la escultura pública juega en nuestras ciudades.

Con una visión de analizar la evolución experimentada por el monumento escultórico en los últimos años surge *La pérdida del pedestal* de Javier Maderuelo<sup>4</sup>. Para el tema que nos ocupa, destacamos su primer capítulo en el que, bajo el epígrafe «Desbordamiento de los límites de la escultura», teoriza sobre los cambios que, en líneas generales, se han llevado a cabo en la práctica escultórica.

<sup>3</sup> Cita recogida en AA.VV., *Arte después de la Modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, pp. 13-29.

<sup>4</sup> MADERUELO, J., *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994. De este mismo autor, consultar: «Los cauces desbordados», en AA.VV., *Pintura española de vanguardia (1900-1950)*. Madrid, Fundación Argentaria, 1998, pp. 209-219.

Una publicación de 2003, fruto del ciclo *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*<sup>5</sup>, retomando el título de la exposición francesa, merece nuestra atención. En ella críticos, artistas e investigadores, reflexionan sobre la presencia de la escultura en los últimos años tomando como hitos artísticos las obras de los escultores españoles más relevantes del ya consumado siglo xx.

#### RICARDO CALERO ESCULTOR: DE LA MATERIA AL CONCEPTO

El contacto de Calero con la madera, material escultórico predilecto durante sus primeros años, surge a temprana edad. El trabajo de su padre como ebanista en un taller zaragozano, debió de influir decisivamente para que aprendiera desde joven los secretos de este material.

De 1973 datan sus primeros trabajos con la realización de su serie *Naturalezas orgánicas* en la que se atisbaban ya las características que le acompañarían durante buena parte de su producción escultórica. El perfecto acabado de la madera, fruto de su buen oficio como tallista, su tratamiento recargado, incluso barroco, junto a la plasmación de su mundo más personal y subjetivo, serán las notas predominantes de esta primera etapa.

Como ejemplo, su *Caja de mis sueños*<sup>6</sup> (1976) (fig. 1), obra misteriosa, enigmática, simbolista y surrealista que ahonda en el oscuro mundo del subconsciente; *Visión subjetiva de una evolución*<sup>7</sup> (1979), con la incorporación de formas fálicas de marcado carácter erótico e, incidiendo sobre este aspecto, los bustos femeninos que surgen como interpretación a las *Tres Gracias* de Rubens (fig. 2), que fueron expuestos en la Galería Costa 3 de Zaragoza en 1982.

Sin abandonar la madera, en la siguiente década ésta adquiere presencia como material en sí. Calero guarda sus cinceles y comienza a devastarla con hachas en un intento de huir de la perfección técnica de sus obras anteriores.

De esta época data su serie *Relieves y Superficies*, expuesta en la Sala Muriel de Zaragoza en 1980. Serie que supuso un puente entre el trabajo que venía desarrollando con la madera anticipando su posterior etapa en una búsqueda insaciable de la esencia de las cosas, del concepto. Serie en la que no tenían cabida las alusiones figurativas, ninguna alusión a las formas orgánicas que antes aparecían repetitivamente en su producción.

<sup>5</sup> AA.VV., *¿Qué es la escultura moderna?*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.

<sup>6</sup> Obra ganadora del accésit en el X Premio San Jorge, sección Escultura.

<sup>7</sup> Obra ganadora del XI Premio San Jorge, sección Escultura. Actualmente forma parte de la colección artística de la D. P. Z., número de inventario general: 1.148.



Figura 1: Caja de mis sueños.



Figura 2: Torso femenino.

Siguiendo en esta línea su serie *Primitivos* (1984) compuesta por obras de carácter totémico, de marcada verticalidad por la propia apariencia del tronco se convierte en un ejemplo del absoluto respeto que Calero manifiesta por las calidades y efectos de la madera durante este período.

#### RICARDO CALERO ¿ESCULTOR?: DEL CONCEPTO AL SIGNO POÉTICO

El año de 1983 –explicaba años más tarde Calero– «representó un punto y aparte en la evolución de mi obra. Traté de sacar denominadores comunes de toda mi obra, una especie de balance desde el que me planteo dar un nuevo impulso a lo que había hecho hasta entonces»<sup>8</sup>.

Fue en la exposición celebrada en las salas del instituto zaragozano Mixto 4, bajo el título de *Tres conceptos plásticos: lo negro, la textura y el color* donde la obra de Calero, partiendo de los principios plásticos antes apuntados, evolucionaba hacia la primacía del concepto como eje central de sus producciones futuras.

En esta muestra, «lo negro» entablaba relación con su etapa anterior con esculturas en este caso elaboradas con diversos materiales como la madera, la piedra, el plástico y el cuero. La fase de «textura» quedaba representada mediante bolsas con serrín derramado, virutas de madera que trasladaban al artista a su infancia, al taller de ebanistería de su padre; mientras que «el color» entraba más en relación con el aspecto lúdico e infantil.

A partir de esta exposición Calero comienza a teorizar en sus obras sobre conceptos como el de «tiempo», mediante el comportamiento de los materiales, de «memoria», con la incorporación de fotografías o de «espacio», por la ausencia de éste.

Es el concepto «espacio» el tema central de su única obra expuesta en una muestra colectiva de artistas aragoneses celebrada en este mismo instituto. Una pequeña placa de porcelana esmaltada sobre la que estaba impresa la pregunta *¿Es necesaria la presencia para invadir un espacio de deseos?* (obsérvese la incorrección en los signos interrogativos), era el motivo central de esta obra (fig. 3). Su colocación, en la parte inferior de una sábana blanca, la hacía prácticamente invisible respecto al resto de las piezas expuestas; sin embargo, las esencias de azahar albergadas en la parte trasera de la misma, invadían por completo el espacio expositivo invitando al espectador a buscar el origen de las mismas. ¿Podemos calificar esta placa como una escultura teniendo en cuenta

<sup>8</sup> DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «Ricardo Calero en su Viaje ritual», *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 11 de marzo de 1988.

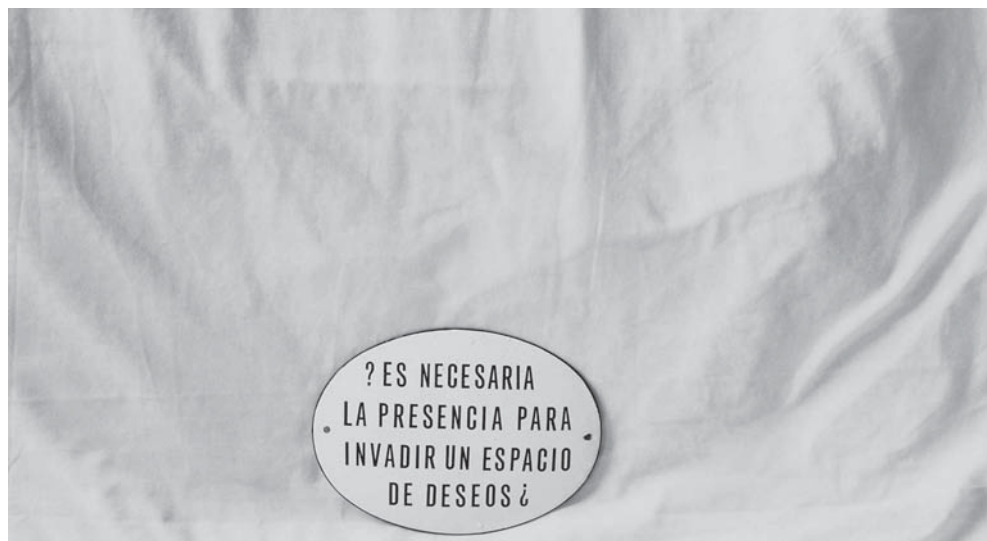


Figura 3: ¿Es necesaria la presencia para invadir un espacio de deseos?

que sus dos elementos más destacados eran la frase impresa y las esencias olorosas que de ella se desprendían?

La culminación de estos planteamientos en los que Calero se aleja de lo que la historiografía tradicional consideraba «escultura», se alcanza en su serie *Sud – realismos*, con la introducción de elementos de desecho como chatarras, piedras, caucho, etc., como ya lo realizaran los protagonistas del Arte Povera veinte años antes. «Ahora –comentaba Calero– la materia ya no importa, puede ser una u otra, cualquiera, porque lo que importa es el concepto»<sup>9</sup>.

La idea, el concepto será ahora su única preocupación; la utilización en sus obras de nuevos materiales como el algodón, el cristal, la fotografía, y nuevos elementos como el agua, la vegetación, las esencias olorosas o los sonidos, servirán únicamente como medio en la elaboración del mensaje que el escultor quiera transmitir.

Es en este punto, hacia 1989, cuando Calero desborda por completo los límites de la palabra «escultura» configurando las bases de una estética muy personal que continúa desarrollando en la actualidad. ¿Se encuentra el espectador ante verdaderas esculturas? (fig. 4).

Los títulos escogidos para sus series no dejan indiferentes al espectador, corroborando el mensaje, la idea que ha pretendido transmitir, como el de

<sup>9</sup> *Ibidem.*

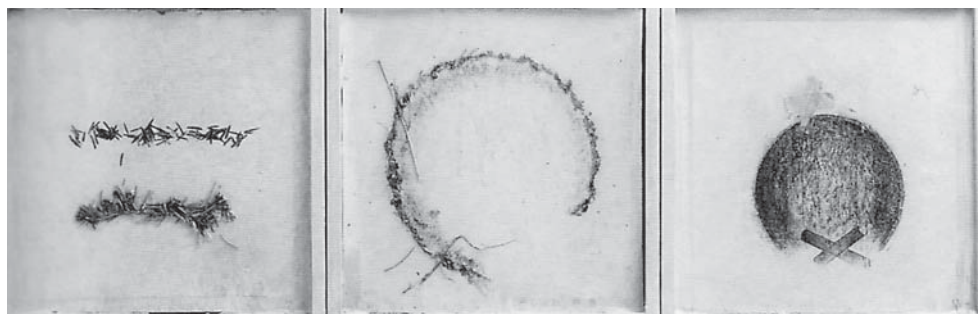


Figura 4: Tiempo de presencias.

Memoria, de Ausencia, de Vacío, de Silencio, de la Nada, de la Luz o de su ausencia<sup>10</sup>.

Los materiales empleados como el cristal, el algodón, el papel, las fotografías, de aparente fragilidad, contrastan con otros de aspecto más tosco como el hierro o la piedra en los que el artista apenas interviene, reincidiendo en el tema de la (in)materialidad de la obra.

Junto a éstos, más o menos tradicionales, se unen otros elementos que pretenden activar los sentidos del espectador con esencias olorosas de azahar o sonidos de variada índole configurándose una obra abierta en la que, sin la recepción de la totalidad de estos estímulos, el mensaje transmitido quedaría incompleto (fig. 5).

Como paradigma de «obra abierta» su *Espacio para un tiempo* (1990). Realizada en un jardín privado de Zaragoza, estaba compuesta por un espacio circular de tierra en el que colocó dos grandes asientos realizados en piedra de Calatorao. El conjunto estaba cerrado por siete piezas con forma de atril. Calero entabló un compromiso durante siete años con el dueño del jardín por el que debía acudir año tras año para realizar una de estas piezas proyectadas. El artista mantenía así una relación constante y duradera tanto con la obra como con el dueño de la misma.

Siempre en constante evolución, la obra de Calero se aproxima en su última época a otras disciplinas artísticas en ese «desbordamiento de los cauces» del que hablaba Javier Maderuelo como la fotografía (por ejemplo, su serie *Latidos del tiempo*, 2000-2004, en la que colabora con el fotógrafo Gervasio Sánchez), la poesía o el grabado.

<sup>10</sup> Entre sus series distinguimos la idea de Memoria: *Espacios de la memoria* (1989), *Viajes de la memoria* (1989), *Espacios retenidos* (1989), *Memorias del olvido* (1991), *Necesaria memoria* (1991); de Ausencia: *Ausencias* (1990), *Vacíos de ausencia* (1992); de Vacío o de Silencio: *Carencias de vacío* (1992), *Auras del silencio* (1992), *Vacíos de silencio* (1993); de la Nada: *Nunca es nada* (1993), *Presencia de nada* (1993), *Nada y su envoltura* (1994), *Nada* (1994), *Vacíos de nada* (1994); de Luz o de su ausencia: *Pulsiones de luz* (1996), *Siete inviernos* (1997), *Bendita niebla* (1997), *Claridad-Destino* (1998), *Luz en sombra* (2000).



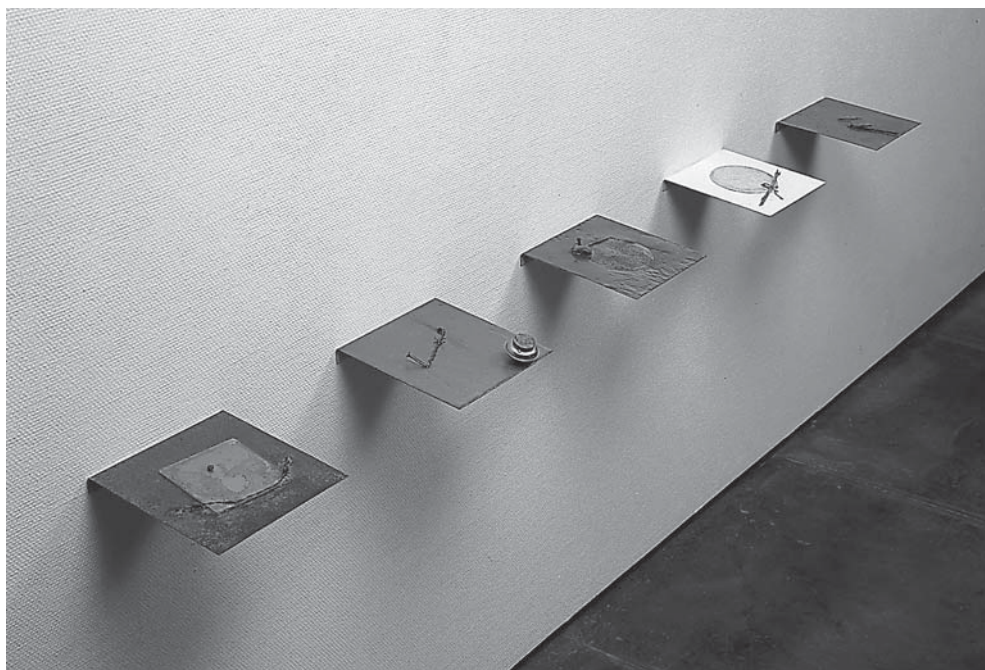


Figura 5: Espacios del olvido.

De grabados podríamos calificar sus «plantaciones»; acciones llevadas a cabo en diversos espacios naturales en los que el artista plantea un diálogo con la naturaleza durante un largo proceso de tiempo cuyo resultado expone Calero en forma de tríptico; en él se presenta un organismo natural recogido por el artista y pegado sobre un papel en el que se observa la huella que sobre él ha dejado el tiempo, su dibujo y su fotografía en blanco y negro.

Al más puro estilo «kosuthiano», Calero presenta tres imágenes del mismo elemento en un intento de aprehender su esencia más intrínseca. ¿Grabados o aproximaciones al Land Art? ¿Reivindicación de la acción como escultura o trasgresión definitiva de ésta?

#### CONSIDERACIONES FINALES E IDEAS PARA UN DEBATE

Tras este genérico repaso a la obra del artista Ricardo Calero hacia la plasmación del signo poético<sup>11</sup>, como ya advirtiera Chus Tudelilla, nos proponemos en este punto la reflexión sobre algunos de los aspectos anteriormente perfilados que esperemos den pie a un posible debate.

<sup>11</sup> TUDELILLA, M.ª J., «Trayectoria artística», en *Nada*. Huesca, Diputación de Huesca, 1994.



Como el propio artista explicaba, su proceso artístico ha experimentado dos épocas. Una primera centrada en la formación, la investigación y la experimentación, para pasar posteriormente a un proceso de síntesis, de despojamiento de lo superfluo, de desinterés por lo obvio, por desterrar lo evidente, junto a una «necesidad de apartarse del “ruido” del arte»<sup>12</sup>.

Es en esta segunda etapa cuando Calero amplía su lenguaje, su expresión artística, a la transmisión de nuevos mensajes (muchas veces con la introducción de frases escritas o palabras evocadoras) con los que pretende dar a conocer su «Yo» más intimista en un intento de entablar un diálogo con el espectador.

Éste, ante la aparente sobriedad que desprenden las obras que contempla, junto al alejamiento de lo que históricamente se ha considerado «escultura», entra en un estado de confusión, de tensión en el momento de su interpretación.

Porque ¿podemos calificar sus obras como esculturas? o simplemente, siguiendo a Rosalind Krauss, deducimos que lo son porque de lo que no tenemos duda alguna es de que no pueden ser consideradas ni pinturas ni arquitecturas.

La progresiva pérdida de materialidad de sus obras alcanza su máximo estado en las «plantaciones» antes mencionadas. Desde la primera idea que tiene Calero hasta la culminación del proceso artístico (con la recolección del papel colocado en algún paraje natural) se convierte en la auténtica obra de arte, en un largo proceso en el que el artista debe estar en contacto casi permanente con la naturaleza. Como testimonio de todo este proceso, las fotos, los folios, los dibujos que se muestran al espectador en un centro de exposiciones.

«Mis objetos deben ser considerados como estímulos para la transformación de la idea de escultura o de arte en general»<sup>13</sup> pronunció el siempre trasgresor Joseph Beuys. ¿Es esta la intención de Ricardo Calero a la hora de plantear sus obras?

Dejamos los interrogantes abiertos en un intento de que cada uno «encasille» las obras de este artista en alguno de los compartimentos artísticos herederos de la historiografía tradicional. Desde nuestro punto de vista, esta clasificación carece de sentido en un momento en el que el arte se aleja, como ya anunciábamos al comienzo de esta comunicación, de toda etiqueta, de toda compartimentación.

<sup>12</sup> CALERO, R., «Por carta: Zaragoza, 18 noviembre 1993», en *Nada*. Huesca, Diputación de Huesca, 1994, p. 7.

<sup>13</sup> Recogido en AA.VV., *Qu'est-ce que c'est la sculpture moderne?* París, Editios du Centre Georges Pompidou, 1986, p. 209.