PROA
PRESS KIT
Departamento de Prensa
prensa@proa.org
[+54 11] 4104 1044/43

ALEXANDER CALDER

TEATRO DE ENCUENTROS

Tecpetrol Ternium Tenaris UNITED AIRLINES

ALEXANDER CALDER: TEATRO DE ENCUENTROS

ALEXANDER CALDER. TEATRO DE ENCUENTROS
8 de septiembre 2018 – 13 de enero 2019
—
Embajada de los Estados Unidos de América en Argentina.
—
Fundación Proa, Buenos Aires en colaboración con Calder Foundation, New York
—
Curadora
Sandra Antelo-Suárez
—
Coordinación general
Cintia Mezza – Lily Lyons – Melissa Claus
Producción
Cecilia Jaime – Rachel Kurjakovic
—
Imagen
SPIN- Guillermo Goldschmidt
—
Diseño expositivo
Pablo Zaefferer con el asesoramiento de Estudio Federico Churba
—
Montaje
Matt Castle – Joshua Kill – Alexis Marotta - Pablo Zaefferer

Registro y Conservación
Kaitlyn Kramer – Abigail Mack
Soledad Oliva – Pia Villaronga
—
Educación
Rosario García Martínez – Camila Villarruel
—
Educadores
Noemí Aira – Cora Papic – Pilar Victorio – Sonia Gugolj
—
Montajistas
Roman Tonizzo- Andrés Martinez Rodrigues
—
Prestadores
Calder Foundation, New York
Colección Particular, Buenos Aires
Instituto de Arquitectos do Brasil, San Pablo, (IABsp)
—
Iluminación
Jorge Pastorino
—
Transportadora Oficial
United Airlines
—
Tecpetrol - Ternium - Tenaris

Departamento de Prensa
Victor López Zumelzu / victor@proa.org
Sofía Mele / sofia@proa.org
prensa@proa.org
4104-1043/1044

Para descargar imagenes de prensa
http://proa.org/esp/prensa-imagenes.php
Usuario: prensa@proa.org
Contraseña: calder201
https://we.tl/t-LQ8gEMeMab

Embajada de los Estados Unidos en Argentina

PROA

CALDER FOUNDATION

Critter innommable, 1974 [Criatura innombrable]
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

ÍNDICE

Gacetilla

Presentación
Alexander S. C. Rower / Fundación Calder
Adriana Rosenberg / Fundación Proa

Teatro de Encuentros
Sandra Antelo-Suárez

Biografía del artista

Textos de Alexander Calder
– *Lo que el arte abstracto significa para mí*
– *Móviles*
– *¿Cómo hacer arte?*

Listado de obras en exhibición

Textos
– *La movilidad de Calder (fragmento)* / **George Baker**
– *Alexander Calder (fragmento)* / **James Johnson Sweeney**
– *Los móviles de Calder*/ **Jean-Paul Sartre**
– *Habla con diecisiete artistas: Calder* / **Katharine Kuh**
– *Varèse sobre Calder: extracto de una entrevista ficcional (fragmento)* / **Alexander S. C. Rower**

GACETILLA

Untitled, 1941 [Sín Titulo]
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

8 de Septiembre, 2018 – 13 de Enero, 2019
Organizada por Fundación Proa en colaboración con Calder Foundation, NY
Curaduría: Sandra Antelo-Suárez
–
Embajada de los Estados Unidos en Argentina
–
United Airlines – Transportadora Oficial
–
Con el apoyo de: Tecpetrol – Tenaris – Organización Techint

Teatro de Encuentros, una exposición de aproximadamente sesenta obras de Alexander Calder (EE. UU., 1898 – 1976), abarca seis décadas diversamente creativas de la vida del artista. Constituyendo un amplio panorama, la exhibición es un testimonio de la contemporaneidad perdurable de Calder y la importancia de sus contribuciones artísticas.

Calder es conocido como el inventor del móvil, un tipo de “escultura suspendida” hecha de chapa y alambre que captura el movimiento en una serie de formas siempre cambiantes, ofreciendo alternativas radicales al lenguaje de la abstracción y los conceptos de arte existentes; también es famoso por sus “stabiles”, esculturas estáticas con movimiento implícito.

Con la curaduría de Sandra Antelo-Suárez, la exposición sigue la visión y la relevancia de Calder como uno de los artistas más pioneros del siglo pasado. Teatro de Encuentros presenta la diversidad de su trabajo, revelando su enfoque multifacético como artista. Teatro de Encuentros está organizada por Fundación Proa con la colaboración de Calder Foundation, NY.

Teatro de Encuentros está organizada por Fundación Proa con la colaboración de Calder Foundation, NY.

PRESENTACIÓN

por Alexander S. C. Rower

Calder es reconocido como el primer artista verdaderamente internacional del siglo XX. Entre 1926 y 1933, cruzó el océano Atlántico doce veces. En Europa y los Estados Unidos, los espectadores de vanguardia recibieron con entusiasmo el Cirque Calder (El circo de Calder), su pionera obra de arte performativo, y sus móviles abstractos, puntapié inicial de una revolución cinética en el arte moderno. En 1948, durante la primera de sus tres visitas a Brasil –casi diez años después de su debut de 1939 en el III Salão de Maio– expuso con enorme éxito en Río de Janeiro y San Pablo. Durante las décadas que siguieron, Calder realizó importantes obras por encargo en todo el mundo, desde Venezuela hasta el Líbano y Australia. Hoy, su obra puede encontrarse en más de treinta y ocho países.

A pesar de su extendida fama internacional, el público argentino recién conoció de manera directa la obra de Calder en 1971, cuando el Museo Nacional de Bellas Artes presentó "Escultura, acuarelas y dibujos, grabados, libros ilustrados y joyas de la colección del Museum of Modern Art de Nueva York", una exhibición itinerante organizada por el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York y que también se presentó Colombia, Uruguay, México y Chile.

Hoy, casi 50 años después, anunciamos con gran entusiasmo el regreso de Calder a la Argentina, con la muestra "Teatro de encuentros", en Fundación Proa. La exhibición comprende más de sesenta obras de Calder, desde esculturas de alambre hasta móviles y piezas de joyería, que abarcan seis décadas de producción del artista. Y este catálogo que acompaña la muestra y que incluye veintiún textos históricos y contemporáneos escritos desde 1932 hasta el presente, ofrece una amplia exploración de la prolífica obra del artista. Por hacerlo posible, vaya nuestro agradecimiento a Fundación Proa, una institución con reconocimiento internacional y visión de futuro.

Calder creía en una dinámica del sentido en constante evolución y rechazaba los significados rígidos o fijos: quería que sus obras fuesen experiencias, no objetos de consumo. La curadora Sandra Antelo-Suárez se dedica al estudio de la obra de Calder desde hace más de una década, y ver que sus ideas han encarnado en un bello proyecto es un hecho extraordinario que, al mismo tiempo, amplía nuestros horizontes. Con "Teatro de encuentros", Antelo-Suárez descifra los interrogantes abiertos inherentes a la obra de Calder, revelando los destellos de las efímeras interacciones de las esculturas del artista y poniendo de relieve la magnitud de su genio.

Alexander S. C. Rower
Presidente
Calder Foundation, New York

PRESENTACIÓN

por Adriana Rosenberg

"La obra de Alexander Calder sitúa el acto estético en el encuentro, en un juego mental sin límites ni guiones, pleno de colaboraciones en desarrollo, especulaciones y expectativas. La obra no es un producto sino un evento, un momento de la vida misma haciéndose..." escribe la curadora Sandra Antelo Suárez, en su introducción.

Nada más apropiado que denominar este proyecto como *Teatro de Encuentros*, dada la suma de acontecimientos a lo largo de casi dos años que hoy se concentran en las salas de Proa, para presentar públicamente las obras de Alexander Calder, el presente catálogo y un sólido programa de actividades públicas.

En la historia de nuestra Fundación, cada temporada nos ocupamos de mostrar aquellos hitos que la historia del arte de la centuria pasada consagró, tal como hicimos con el Futurismo, con Marcel Duchamp, con Malevich y tantos otros en únicas y extraordinarias exhibiciones para la mirada, el estudio y la comprensión de los movimientos más destacados y el vínculo de estos con nuestros artistas.

Alexander Calder era una de las figuras pendientes por ser un creador revolucionario respecto de la escultura tradicional, porque une el arte con la ingeniería e inaugura un espacio donde el movimiento azaroso es parte constitutiva de la obra, porque integra al espectador en ese territorio plástico y porque su creatividad alcanza zonas imperceptibles, desde el teatro, la música contemporánea y el diseño hasta el espacio público.

La primera y única exhibición de sus obras fue en 1971 en el Museo Nacional de Bellas Artes, integrada por piezas pertenecientes a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Quienes tuvieron la oportuniad de verla, recuerdan el fuerte impacto que provocó en el medio local y latinoamericano, dado que la muestra fue itinerando por varios países.

Teatro de Encuentros dista 47 años de aquel momento y mucho se ha investigado y estudiado acerca de Calder, dado que es un artista que, al ser creador y partícipe de grandes rupturas, su obra se convierte en un continuo devenir.

Estos dos años fueron de mucho trabajo junto con la curadora y la Calder Foundation desde que acordamos efectivamente presentar las obras en Proa. Como todo proyecto, transitó por contundentes etapas de diálogo, lecturas, desarrollo de textos, proyectos y diseños, así como la comprensión específica de nuestro entorno, dado que *Teatro de Encuentros* solo es exhibida en Buenos Aires desde el 8 de septiembre de 2018 hasta el 13 de enero de 2019.

Sandra Antelo-Suárez seleccionó obras que dan cuenta de la amplitud de la propuesta creativa del artista, recuperando la idea de teatro y de escena con el registro de dibujos, piezas y videos del famoso *Cirque Calder* que el artista crea, relata y diseña como un demiurgo de su propia obra. Estamos en la década de 1930, en París, cuna de las vanguardias históricas.

Sobre una sutil línea de tiempo llegamos a los momentos preliminares de la invención del móvil –término dado por su amigo Marcel Duchamp– y en una pieza fundacional oímos la música que compone una pelotita moviéndose, en un desplazamiento lento y azaroso; estamos ante la presencia de *Small Sphere and Heavy Sphere* (1932/1933). Las obras de Calder se alejan de la escultura como mera

representación y dan lugar a una obra autónoma, como señaló Jean-Paul Sartre: “Calder no sugiere nada: atrapa auténticos movimientos vivos y les da forma. Sus móviles no significan nada, no nos remiten a nada que no sean ellos mismos: son, eso es todo. Son absolutos”.

Según escribe Arnauld Pierre:

> “La invención de móviles confirmará, de manera más fuerte, esta tendencia: si el movimiento constituye la esencia y la condición del espectáculo, entonces el móvil, que integra tanto las causas como las manifestaciones, es espectacular en sí mismo y aún, por así decirlo, a pesar de sí mismo. Se ofrece, no para representar algo, sino para ser representación en sí misma: el móvil, para retomar un término forjado por Fernand Léger y que hubiéramos creído inventado por Calder, es sin duda el ‘objeto-espectáculo’ por excelencia”.

Las piezas dibujan el espacio, cada mirada crea una nueva forma que, en diálogo con sus sombras, fascinan en su lento desplazamiento. Las obras de los setenta, muestran la etapa en que el artista participa activamente de la escena de la New York School, junto con John Cage, Marta Graham y Earl Brown, y compone objetos, escenografías, joyas, piezas en miniatura y algunos de sus personajes monumentales culminan la exhibición extasiando al visitante.

-

Teatro de Encuentros es organizado por Fundación Proa en colaboración con Calder Foundation. Los equipos de trabajo de ambas instituciones lograron efectivizar el proyecto. El apoyo de Alexander S. C. Rower fue decisivo y la riqueza conceptual de la curadora Sandra Antelo Suárez logró una única y distinguida exhibición, con piezas históricas de un valor incalculable.

La decisión de producir esta publicación que reúne las palabras del artista y un conjunto de textos históricos y contemporáneos, convierte a la edición en un libro de estudio obligado sobre la vida y obra de Calder en español.

La Embajada de los Estados Unidos de América en la Argentina colaboró para cuidar y resguardar las obras que enriquecen el patrimonio artístico de su país, junto con United Airlines, el transportador oficial.

La Organización Techint, a través de sus empresas, Tecpetrol, Tenaris y Ternium está presente en estos dos años, apoyando el evento desde el exterior y desde aquí con requerido asesoramiento.

Fundación Proa agradece a los equipos de trabajo de ambas fundaciones y a nuestros colaboradores y auspiciantes, y pone a disposición una de las más significativas exhibiciones de Alexander Calder construidas en los últimos tiempos.

A todos, ¡muchas gracias!
Adriana Rosenberg
Presidente
Fundación Proa

TEATRO DE ENCUENTROS

Sandra Antelo-Suárez

* Traducido del inglés por Catalina Ocampo

—

Notas en página 26

Del trabajo de Alexander Calder surge una riqueza de colaboraciones abiertas y múltiples niveles de participación. A fines de 1931, durante una de las visitas que hizo Marcel Duchamp al estudio de Calder, comienza una colaboración abierta entre los dos. Este fue un encuentro entre mentes afines que durante muchos años se nutrió de juegos —que incluían juegos de palabras— y humor. Cuando Calder le preguntó a Duchamp qué nombre darle a uno de sus objetos motorizados, Duchamp sugirió el término mobile (móvil), que, como el readymade de Duchamp, "le daba nombre a esta manifestación particular" y designaba una nueva categoría artística.[1] El nuevo término —un juego de palabras en francés que significa, a la vez, movimiento y motivo, o "la fuerza detrás de una acción"[2]— sugería desde muy temprano que el trabajo de Calder buscaría situarse en un espacio dialéctico entre causa y efecto, o trataría, tal vez, de abarcar los dos.

Como figuras en su propio juego de mesa, Calder y Duchamp instalaron una plataforma de paradigmas de posibilidades. Resistiendo la insistencia que hacía el arte moderno en la especificidad de los medios tradicionales, el móvil no se apoyaba en los materiales sino en la proposición de una acción —tanto en el juego como en el escenario, actos lúdicos en ambos casos—.[3]

Small Sphere and Heavy Sphere, 1932
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

En esos actos lúdicos, la obra de Alexander Calder sitúa el acto estético en el encuentro, en un juego mental sin límites ni guiones, pleno de colaboraciones en desarrollo, especulaciones y expectativas. La obra no es un producto sino un evento, un momento de la vida misma haciéndose, un becoming —un continuo devenir sin comienzo ni fin—. Es la existencia perpetua de las relaciones entre los elementos de la obra de arte y la imaginación del espectador, moderada solo por el azar y el tiempo. El mundo de Calder es un teatro de encuentros en el cual sus múltiples despliegamientos constituyen un compromiso con el presente.

Small Sphere and Heavy Sphere (Pequeña esfera y pesada esfera), 1932/1933, el primer móvil colgante de Calder, es una proposición con un programa abierto y colaborativo. El espectador participa en el acto creativo, como lo expresó Duchamp: "Después de todo, el artista no es el único que lleva a cabo el acto creativo; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualidades internas, contribuyendo así al acto

creativo. Esto se vuelve todavía más obvio cuando la posteridad da su veredicto final y a veces rehabilita artistas olvidados"—o, en este caso, obras olvidadas—.[4]

Small Sphere and Heavy Sphere marca un momento decisivo en la obra de Calder, no en relación con cuestiones formales sino porque aclara su búsqueda del potencial que existe en la acción, la reacción y la interacción. Adicionalmente, marca el comienzo de su ruptura con el marco y las manifestaciones tradicionales de la escultura.

Como lo expresa George Baker en su ensayo "Calder's Mobility":

> Calder absorbe la base en sus construcciones autónomas, sin distinguir entre la escultura y su entorno. Más tarde, termina eliminando la base o la superficie sobre la cual normalmente se ha colocado la escultura al suspender sus objetos en el espacio, lanzándolos al aire. Desde Iris, Messenger of the Gods (Iris, mensajera de los dioses) de Auguste Rodin (c. 1895) hasta Bird in Space (Pájaro en vuelo) de Brancusi (1923), la escultura moderna había considerado esta negación, la necesidad desesperada de desconectarse del suelo para anular la obstinada conexión entre la escultura y su analogía: el cuerpo humano enraizado. Sin este paso, la escultura siempre sería un eco de la figura humana, una estética residualmente figurativa hasta el fin. Para Rodin, la fantasía era un salto, la breve conquista del aire por parte de una bailarina, la diosa volando. Para Brancusi, solo la naturaleza podía hacer este sueño posible, la imaginación del pájaro en vuelo. Pero, Calder hizo de esta fantasía realidad. Y si la escultura ya no era un cuerpo, conectado a la tierra y pesado; si la escultura ahora podía volar o flotar sin amarres, esto conlleva dos negaciones adicionales. A diferencia de la pesada masa de la escultura tradicional, el objeto de Calder mostraba una estética de la ingravidez, una escultura marcada por la liviandad y la fragilidad. En contraste con la terca inmovilidad de la escultura, eternamente estática e inmutable, la obra de Calder acogió el movimiento, una serie de objetos abiertos a la contingencia y el azar. Calder absorbe la base dentro de sus construcciones independientes, sin distinción.[5]

Una proposición (encontrada)

En una carta del 20 de agosto de 1943, Calder le sugirió al curador James Johnson Sweeney que Small Sphere and Heavy Sphere se incluyera en su retrospectiva de 1943 en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. La obra no fue incluida en la exposición en el MoMA. Era, tal vez, una obra compleja para su tiempo y complicaba la estrategia que desarrollaron el director del MoMA, Alfred H. Barr, Jr., los curadores y las curadoras y el MoMA como institución para expandir el canon del arte moderno y mover su centro a Nueva York.[6]

Small Sphere and Heavy Sphere se expuso en 1933 en París, pero pasaron siete décadas antes de que se volviera a mostrar públicamente. Aunque todas las partes del móvil estaban intactas, el vínculo que faltaba era la carta ilustrada de Calder, que conecta las partes de la obra y su proposición, pero que se descubrió recientemente en los archivos de Sweeney. Nosotros, en esta exposición y en este ensayo, nos acercamos a la obra de Calder desde esta perspectiva.[7]

La visita de Calder en octubre de 1930 al estudio de Mondrian, que lo

impactó como instalación ambiental, se convirtió en un punto crítico en los estudios de destacados historiadores de arte sobre la evolución de Calder y sus contribuciones críticas. Como Small Sphere and Heavy Sphere se redescubrió recientemente, la mayoría de estas discusiones no incluyen esa obra.

Small Sphere and Heavy Sphere es una pieza clave que cambia nuestra relación con la obra de Calder hoy en día y sugiere las rutas posibles que su trabajo pudo haber tomado si la obra se hubiera incluido en la exposición del MoMA. La pregunta que queda pendiente es ¿cómo podemos reescribir la historia para reintegrar la proposición sobre la obra y la carta de 1943, escrita durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, y así renegociar su existencia?[8]

En una parte de la carta de 1943, el artista le escribe a Sweeney:

> Se me olvidó mostrarte este objeto.
> Uno hace que la esfera roja (de hierro) se mueva en un pequeño círculo este movimiento + la inercia de la barra y la extensión del hilo crean un patrón de movimiento sumamente complicado—. La impedimenta cajas, platillo, botellas, latas, etc. — contribuyen a la complicación, y además añaden sonidos de golpes secos, choques, etc. Esta es una reconstrucción de la que tenía en París en 1933.
> Voy a bajarla e instalarla para que la puedas ver.
> La llamo “Small sphere + Heavy sphere”.[9]

El plan de acción es simple: se cuelga una barra del techo y se colocan objetos en el piso. El conjunto incluye un vector —la barra de hierro— y objetos cotidianos que Calder llama “impedimenta”: cinco botellas de vidrio, un platillo (gong), una lata y lo que describe como “cajas”, aunque ahora solo hay un cajón de madera.

Los objetos no son importantes. Lo que importa es la proposición y su complicación: la impedimenta, la inercia, las distintas extensiones, los sonidos de golpes secos y choques que se generan cuando se activa la pieza.[10]

De los extremos de la barra cuelgan un hilo y un alambre. El hilo sostiene una esfera liviana de madera blanca. Al otro lado de la barra, el alambre sostiene una esfera roja más grande y pesada de hierro fundido, que le hace contrapeso y equilibra la barra, poniéndola en posición horizontal —perpendicular al techo y el suelo—. El hilo y el alambre cuelgan libremente hacia el suelo. El hilo es más largo que el alambre. Uno podría discernir un rectángulo en el espacio: al colgar, también crea un escenario. No hay un lugar fijo para los objetos; el performer de la obra decide dónde colocarlos.

La vulnerabilidad reina en el escenario a medida que Calder transfiere el control del artista al público. La expectativa del espectador es todo lo que importa.[11] La comunidad está integrada y, como tal, desestabiliza la autoría del artista.

En cuanto el espectador extiende su mano para tocar la (fría) esfera roja de hierro, experimenta la sensación de estar cometiendo una infracción, algo usualmente prohibido en un museo. Por un momento, el rectángulo y su marco se desestabilizan y se borran.

La energía resuena a medida que la esfera más pequeña y liviana se despierta. La esfera acaricia los objetos o los golpea fuertemente, creando un sonido seco —aunque la mayoría del tiempo no los toca, generando suspenso y expectativa—. La esfera se balancea del vidrio, a la madera, al gong. Entre estos objetos, puede detenerse en ciertos momentos. No existe guion. A veces, el móvil se enreda en la impedimenta, pero luego se recupera continuando su camino. Hay momentos sensuales en este encuentro entre las partes, un acto casi sexual que ocurre en público. Hay una fusión entre el objeto y el público, y los límites se borran, como al hacer el amor.

El baile de la bola marca el tiempo y dibuja líneas efímeras en el espacio, aún cuando no acaricia la impedimenta y solo activa el aire, sólo la energía. Estos silencios intermitentes, estas vacilaciones entre la acción y la no-acción, el arte y el no-arte, dentro de la coreografía natural, son momentos bellísimos. Son, tal vez, los mejores momentos de la obra: encarnan su precario becoming, su devenir, que transcurre sin documentación alguna, dando fé del momento, del presente, visto sólo por quien está ahí.[12]

En el cruce entre escultura, proposición, instrucción, performance y participación, Small Sphere and Heavy Sphere ocupa un espacio desconocido. Desde este momento en adelante, vemos que Calder desarrolla obras de arte semiautosuficientes y autónomas. El público ya no participa físicamente; la participación es sobre todo mental, pues la facilita la intervención del medio ambiente —el viento, por ejemplo—, como ocurre sobre todo en los móviles colgantes de los años cuarenta y cincuenta. Así comienza la esplendorosa era del objeto-ballet semiautosuficiente.[13-14]

La disparidad como método

La plataforma operativa de Calder se encuentra en ese espacio intermedio entre el móvil y el stabile, o entre el movimiento y el movimiento implícito. Durante otra de sus colaboraciones abiertas, que ocurre en febrero de 1932, Calder adopta el término sarcástico que usa Jean Arp para nombrar los otros stabiles en su obra: “Pues, ¿qué son esas cosas que hiciste el año pasado [para la exposición en la galería Percier], stabiles?”[15]

Los stabiles en la obra de Calder son planos de chapa, tridimensionales y multidiagramáticos diseñados para lugares específicos, puestos sobre una mesa o en el cruce entre dos calles. Las intersecciones de los ángulos entre los planos de acero balancean las distintas partes, creando una sensación de presencia en sus puntos de encuentro y enmarcando situaciones en el medio social, con sus frecuencias de incertidumbres sobre el escenario, en un juego de permutaciones.

Algunos stabiles son formas biomórficas de planos ensamblados que esculpen el aire a su alrededor. Otros permiten que el espectador entre literalmente, pasando por aberturas o bajo arcos o ángulos. Estas obras son escenarios in situ y llevan a una revolución en el arte público que se dará de 1936 en adelante a medida que se expanden las estrategias de la Guerra Fría, incluida la integración arquitectónica del utopismo moderno.

En su obra, Calder creó, para el siglo XX, un pensamiento visual experimental y una participación marcados por una nueva disparidad. Construyó esculturas sociales —en cuanto el objeto artístico y el público funcionan como actores o intérpretes y como arquitectura, confundiendo los papeles en un juego inmaterial— lo cual altera los valores estáticos de un purista o formalista,

sometiéndolos a una reevaluación crítica. Como escribió Calder mismo: “Para mí, lo más importante en la composición es la disparidad”.[16]

La disparidad es el método de Calder en contra del determinismo. Es su regla de composición. Como una especie de “experiencia estética, se enfoca en la complejidad sensual de la realidad. Por realidad, quiero decir la realidad física y la fantasía, ‘es un caso de transición’, explicó Gilles Deleuze, ‘de un cambio’, un becoming, un devenir, pero que perdura, un cambio que es la sustancia misma”.[17] La lógica es insuficiente en este juego. En vez, tenemos una liberación intelectual.

En la disparidad, el deslizamiento del equilibrio es una experiencia en vivo que ocurre en un espacio y tiempo particular y que solo se aproxima al “ideal” de la obra, pues esta es siempre una variante de sí misma.[18]

Formalmente, las obras de Calder están compuestas por mecanismos conectados y articulados, totalmente expuestos. Una parte altera las demás. La ingeniería de la obra facilita la interacción y, a su vez, la ingeniería social. Son modelos de relaciones que problematizan los valores modernistas de la experimentación. El aspecto más radical del trabajo de Calder es su renuncia al estilo. Como observa Susan Sontag, los recursos estilísticos son técnicas de evasión.[19] Sin embargo, los modelos (móviles y stabiles) de Calder encarnan más que el estilo: tienen múltiples capas y, a la vez, están fijos, son, al mismo tiempo, eróticos y evasivos, a veces fugitivos, silencios sinfónicos.

Ugo Mulas
Teodelapio, (1962). Spoleto, Italy, 1962
Artwork © 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires; Photo © Ugo Mulas Heirs.

La obra de Calder resiste las convenciones de la clasificación. En el intento mismo de demarcar su espacio, escapa a sus propias reglas en búsqueda de una constante: la incertidumbre.

La erótica de la duda

En 1964, Sontag hizo un llamado para que se reestructuraran obsoletas jerarquías críticas y evaluativas y escribió que “en lugar de una hermeneútica necesitamos un ‘erótica del arte’”.[20] En 1996, aclaró que esto significaba la presencia del intelecto, que ofrece una experimentación especulativa, un placer intelectual, y la presencia del arte como pensamiento apasionado en medio de lo que sería, de lo contrario, un vacío de circunstancias estáticas y respuestas concretas. Yo propongo una “erótica de la duda” como la columna vertebral de la fuerza creativa en la obra de Calder.

Calder revela y se goza el potencial y las posibilidades de su medio. La disparidad está entremezclada con una “erótica de la duda” en la cual la duda se

mueve de la especulación a la participación. La duda es el motor del pensamiento y la observación.

Esa incontenible "erótica de la duda" se convierte en el modus operandi de la obra de Calder. Cualquier móvil o stabile fragmenta el espacio. Fragmentadas y articuladas, evasivas y opacas, sus obras comunican el poder expresivo de fuerzas poéticas y diagramáticas. Están listas para participar en circunstancias de infinita variación, en un devenir continuo, fertilizado por los encuentros.

En palabras de Calder: "Siempre me ha encantado la manera en que las cosas enganchan las unas con las otras... Es igualito a un diagrama de fuerzas".[21] El móvil, un diagrama/modelo de relaciones, está listo para "enganchar"[22] con un encuentro violento o con su contraparte, un itinerario de viaje que resulta en encuentros sensuales y armoniosos, ensayados sobre el escenario de la vida —increíblemente, también es casi siempre explícitamente personal—. Calder dice lo siguiente acerca de este enganche: "Al manipularlos —es decir, al tocarlos con la mano para ponerlos en movimiento— se debe considerar la dirección en la que el objeto está diseñado para moverse, y la inercia de su masa... En todo caso, 'suave' es la palabra clave".[23]

Fuerzas fugitivas

En 1926, en su constante búsqueda de un encuentro en el medio social (por medio de colaboraciones abiertas, de acciones y reacciones), Calder publicó un intrigante dibujo-manual titulado Animal Sketching (Bocetos de animales). Es otro ejemplo de la complicidad que estableció con otros artistas: en ese libro articulará los principios básicos del dibujo. A pesar de que es una especie de manual, también es una proposición que presenta una estrategia para sintetizar gestos.

La clave de estos esbozos didácticos es la reducción del dibujo a líneas gestuales en el espacio cuyo fin es definir la acción. Como eco de la caligrafía japonesa, las líneas son gestos rápidos y pequeños en los cuales la pincelada de tinta no se detiene en el camino. Si estos dibujos no estuvieran sobre el papel habría un parecido directo con las esculturas de alambre, en las cuales la línea define el volumen.

Como esculturas de alambre, las líneas van desempacando sus actos sobre el escenario; sus siluetas y sombras se hacen eco unas a otras, volviendo líquida la arquitectura en la que existen.

Las obras de Calder, desde su Cirque Calder (El circo de Calder) y las esculturas de alambre hasta los móviles y los stabiles, son puentes que borran la separación entre el escenario y el auditorio y, más generalmente, entre el arte y el mundo. Como tal, el componente social-conceptual de la presentación en vivo de su obra se reactiva constantemente en un esfuerzo por generar encuentros fortuitos con la materialidad fundamental del mundo: los objetos y sus propiedades, el espacio y el tiempo, la causa y el efecto, la posibilidad y la certeza.

En su forma de acercarse tanto al arte como al mundo, Calder es un relativista, un realista protoespeculativo que marca la ubicación espacio-temporal de todas las posibles circunstancias de actuación para un objeto.

Calder se cercioró de que cada incertidumbre y toda la kinética explosiva en las relaciones espaciales y conceptuales que se debaten y se exploran en sus objetos se desarrollara, se desplegara y se amplificara al participar en la ceremonia de cada recreación activa.

A la vez, su obra reúne una comunidad —personas y objetos— hecha de

sujetos entrelazados en la que no existen dos variantes iguales o reproducibles y la energía y la resonancia de cada objeto cargado se condensa en una económica poesía de la acción, en esa esencia de frecuencias vacilantes que es la sintaxis de Calder.

Además de la dimensión física de sus obras, Calder capta nuestros sueños, magnifica nuestros miedos y muestra fracasos y límites, pero sus presentaciones también nos ofrecen la posibilidad de evitar la estática suficiencia institucional de una galería de arte o un museo. Al evitarla, nos activamos en la reunión de ese teatro de encuentros.

En otra carta a Sweeney, esta del 19 de julio de 1934, Calder propone:

Fred Hamilton Calder presentando Cirque Calder, 1926-1931 (El circo de Calder), Nueva York, c. 1942
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

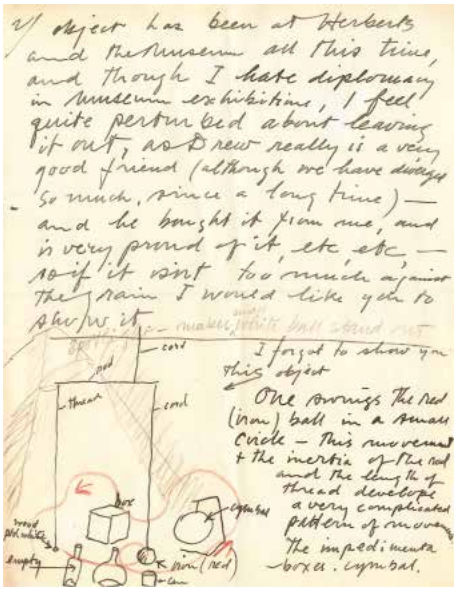
> Estoy muy interesado en desarrollar una especie de ballet propio y buscar la forma de grabarlo para que pueda reproducirse.
> Uno se sienta en el frente + ve lo que está pasando
> (mi marco es blanco)
> Los fondos pueden cambiar y las luces se pueden variar.
> Los discos pueden moverse a cualquier lugar dentro de los límites del marco, a cualquier velocidad.
> Cada disco y las poleas que lo sostienen están en un plano vertical separado, paralelo al marco.
> El número de discos puede incrementarse indefinidamente — dependiendo del espacio que se necesite para que pasen.
> Además de los discos hay banderines de colores (de tela), con pesas en cada uno, que vuelan a altas velocidades— y varios objetos sólidos, pedazos de manguera, resortes, etc.
> Por cierto, Jim, te importaría guardar esta carta en algún lugar donde la puedas encontrar si en algún momento fuera conveniente conseguir una patente (¿suena esto como Archipunko?). Para conseguir la patente lo mejor es tener una descripción escrita, como esta con fecha y testigo. (Así que sería bueno que tú y Laura firmaran y fecharan cada hoja).
> Esto lo tenía en París en la primavera de 1933 y se lo mostré a Massine —junto con muchas otras cosas, y es lo que quería hacer para los Ballets Russes.
> Claro, el verdadero problema es cómo magnificar el movimiento a un proscenio de tamaño natural— pero se me ocurren varias formas de hacerlo.[24]

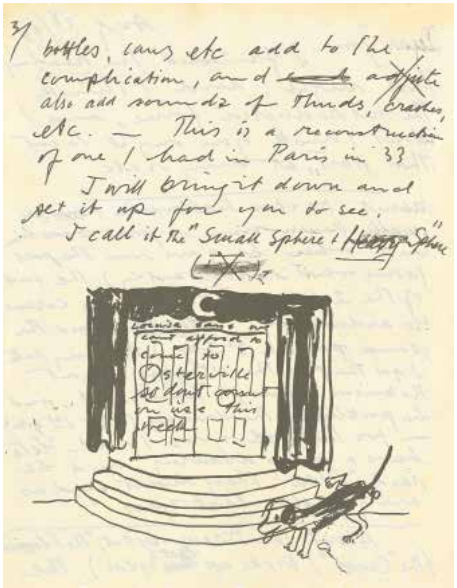
Como tal, Calder es un gran reformador del teatro, quien desdibuja límites y carga los objetos presentes con duda en los semiobjetos y con un erotismo casi

real.

Entretanto, tú y yo trazamos nuestra experiencia colectiva sobre un teatro de encuentros en expansión, extasiados sobre el escenario de la exposición, el espacio social donde todo (objetos, público y espacio) actúa, como en el concepto de Bruno Laour, en el que el actor transforma, modifica, perturba o crea otro actor momentáneo. La exposición se convierte, por lo tanto, en el registro de la coreografía y la sinfonía de todos nosotros. “La sinfonía se completa cuando se suman el color y el sonido, haciendo un llamado a que nuestros sentidos sigan una partitura invisible”, escribe Duchamp sobre la obra de Calder.[25]

Al idealismo y a su compañera de viaje, la duda, los mueve una creencia falsa en la perfección. Si la perfección y el idealismo son satisfactorios, el fracaso y la duda nos enganchan, son una fuerza creativa concreta, y uno de los dos —o ambos— nos llevan hacia lo desconocido. Es el vacío. La nada. La apertura.





Alexander Calder
Carta de Calder a James Johnson Sweeney ilustrando A Merry Can Ballet (1933), 19 de julio de 1934, pp. 1 - 4 © 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

Notas

1. Duchamp, Marcel, Apropos Readymade. La obra que le llamó la atención a Duchamp en el estudio de Calder fue un móvil motorizado de 1931. De este solo existe en una fotografía tomada por Marc Vaux (ver p. 28 en este libro). Duchamp ya había creado su pintura Nude Descending a Staircase (Desnudo bajando una escalera) en 1913, pero también estaba interesado en las estrategias de los móviles y en los juegos semánticos.
2. Farago, Jason, “Same Work, Always Different”, en The New York Times, 9 de junio de 2017.
3. Para Calder, el medio es tan solo un soporte técnico. Como dice Rosalind Krass, “el ‘soporte técnico’ queda abierto, con la posibilidad de elaborarse hacia las reglas del automatismo de Cavell. Su uso del automatismo es una versión más generalizada del medio es otro síntoma del abandono posmodernista del medio específico... El automatismo me resulta tentador, pues implica una serie de reglas, a pesar de que comparto la ambivalencia de Cavell. [...] Es solo la palabra medio la que conjura la naturaleza recursiva de un nuevo soporte técnico... y ella propone que se debe ‘insistir en la absoluta necesidad de prolongar el medio específico como base de la coherencia estética’”. En Krauss, Rosalind, Under Blue Cup, Cambridge, Massachussetts, MIT Press, 2011, p. 19.
4. Duchamp no especificó que la interacción con la obra debía ser física; en el caso de Calder, sí implica el aspecto físico de la obra. Duchamp, Marcel, “The Creative Act”, presentación en la reunión del American Federation of the Arts, Houston, abril de 1957, reproducido en Art News, vol. 56, nº 4, verano de 1957. Duchamp, que se autodenominaba un “mero artista”, participó en una mesa redonda con William C. Seitz de Princeton University, Rudolf Arnheim de Sarah Lawrence College y Gregory Bateson. Duchamp mismo tradujo la conversación al francés, la cual se publicó en Sanouillet, Michel y Peterson, Elmer (eds.), The Writings of Marcel Duchamp, Boston, Da Capo Press, 1973, pp. 138-140.
5. Baker, George, “Calder’s Mobility”, en Alexander Calder and Contemporary Art: Form, Balance, Joy, exh. cat., Chicago, Museum of Contemporary Art, 2010, pp. 97–98. Reproducido en este libro, pp. 29–48.
6. Durante estos años comenzó la expansión cultural de los Estados Unidos en la Guerra Fría. Los Estados Unidos necesitaban mandar una señal clara al mundo —por eso, Nueva York le robó la escena a París, por así decirlo—.
7. Calder hizo dos reconstrucciones, una de las cuales (Une boule noire, une boule blanche [Una bola negra, una bola blanca]) se exhibió en la galería Maeght en 1969.
8. El recorte curatorial es crítico, especialmente en muestras de

mitad de carrera. Uno se pregunta qué habría pasado con la obra de Calder si esta pieza se hubiera incluido en la exposición. ¿Leeríamos el trabajo de Calder solamente a través de una perspectiva constructivista o tal vez más a través de una perspectiva dadaísta?

9. Carta de Calder a James Johnson Sweeney, 28 de agosto de 1943, archivos del Calder Foundation.

10. Se usa el término "proposición", pues a través de Small Sphere and Heavy Sphere, Calder activó tres aspectos de una proposición: es una declaración, es la propuesta de un esquema para que otra persona lo ejecutara en su totalidad —desde el montaje hasta su activación— y también es similar a una insinuación sexual que lleva a la intimidad.

11. Se podría mencionar una generación más joven de artistas brasileros y brasileras que crecieron viendo el trabajo de Calder desde su primera exposición en Brasil en 1939; aunque para ellos es algo second nature (natural), tal vez no se dan cuenta de que puede haber un vínculo por explorar con Calder. En sus cartas, Lygya Clark y Helio Oiticica discuten el concepto de la obra de arte como mediadora para la participación; en su proposición, es el objeto (de arte) el que se convierte en el esquema para que otra persona lo ejecute, la obra se transpone como mediadora. Lygia Clark y Hélio Oiticica, Cartas 1968-1969, 26 de octubre de 1968. Participación, edición de Claire Bishop, p. 110.

12. La situación gestual de la obra, que uno podría llamar la obra misma, se encuentra en este itinerario de viaje. Sin embargo, ¿existe como obra solo para las personas que la han visto? ¿O es suficiente saber que ocurrió? Como parte de una generación posterior de artistas, Gabriel Orozco dice lo siguiente: "Me gusta considerar mi trabajo como el resultado o derivado o la sobra de situaciones específicas. Creo que esta es la razón por la cual no puedo separar la fotografía de mi práctica como escultor. No sé con anterioridad si voy a necesitar la fotografía o si al final se va a convertir en objeto. [...] y en una conversación con Benjamin Buchloch, le pregunta: Como Turista Maluco (1991) [una fotografía que capta la colocación de naranjas individuales en las mesas de un mercado cerrado al aire libre]: ¿sería este un buen ejemplo de cómo usar la fotografía para documentar una acción? Orozco: Sí, en términos sociales, la obra estaba ahí, en Chachoeira (Brasil), y cuatro personas la vieron. Esa fue la acción. Pero entonces, por medio de la fotografía, la obra realmente empieza a funcionar como un signo en términos más generales y circula entre más personas. Así que de pronto tenemos que preguntarnos si cuatro personas son suficientes para darle el nombre de "obra". Pero entonces, cuando mil personas han visto la fotografía, ¿es otra cosa, como las noticias en un periódico? Orozco, Gabriel, "Interview with Benjamin Buchloh, 1998", en Claire Doherty (ed.), Situation, Documents of Contemporary Art., Cambridge, Massachussetts, MIT Press, 2009, p. 91.

13. Calder es un precursor de la desintegración de formas estáticas y fijas. No podemos negar las posibles influencias que tendría una obra como Small Sphere and Heavy Sphere —o las dos cartas relacionadas que enmarcan mi práctica curatorial en Teatro de encuentros (y en este ensayo)— en las prácticas artísticas de la época de los años sesenta a los años noventa, las cuales siguen retando, de tantas maneras distintas, el modelo formalista de la obra autosuficiente y autónoma como objeto unificado, compuesto, estable, intrínsecamente compacto, a favor de la apertura y las interacciones. Como sostiene Nicolas Bourriaud: "El arte relacional no es el 'renacimiento' de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental —la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte— no tiene ejemplos en la historia del arte, aunque aparezca a posteriori como el segundo plano evidente para la práctica estética y el tema modernista por excelencia: basta con volver a leer la conferencia de Marcel Duchamp en 1954 sobre 'el proceso creativo', para convencerse de que la actividad no es una noción nueva. Lo nuevo está en otro lado: esta generación de artistas no considera lo intersubjetivo y lo interactivo como juegos teóricos de moda, ni como tratamiento (coartada) de una práctica tradicional del arte: los toma como punto de partida y como resultado, como los informantes principales de su actividad. El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo (Georges Bataille habría escrito 'desgarro')...". Nicolas Bourriaud, Estética relacional, Fabián Lebenglik (ed.) y Cecilia Beceyro y Sergio Delgado (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 53.

14. Para mayor información sobre los objetos-ballet en la obra de Calder, ver Arnauld Pierre, "Las puestas en escena del movimiento: dispositivos espectaculares en la obra de Calder", pp. 57-85.

15. Arp, citado en Jean Davidson (ed.), Calder: An Autobiography with Pictures, Nueva York, Pantheon Books, 1966, p. 130. Es interesante cómo Calder permitió que otros artistas colaboraran con él para nombrar sus obras. Pocos artistas estarían dispuestos o dispuestas a reconocer y desarrollar estas colaboraciones.

16. Calder, Alexander, "A Propos of Measuring a Mobile", manuscrito, archivos de Calder Foundation, 1943. Reproducido en este libro, pp. 186.

17. Raskin, David, "Disparity is a method", en Donald Judd, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 65. Es interesante que una nueva generación de artistas, tal como Donald Judd, se apoyen en la disparidad. Explicar la transición entre Calder y Donald Judd en relación con la disparidad de acuerdo a la lectura de David Raskin.

18. En "A Propos of Measuring the Mobile", Calder habla sobre la aproximación al ideal en relación con el papel vital de la disparidad: "Es preciso admitir la aproximación, pues no se puede esperar llegar a la precisión absoluta". Calder, "A Alexander, Propos" op. cit., p. 186.

19. Sontag, Susan, "Contra la interpretación", en Horacio Vázquez Rial (trad.), Contra la interpretación y otros ensayos, Barcelona, Seix Barral, 1984 [1966], p. 23.

20. Ibid, p. 27.

21. Calder, citado en Gray, Cleve, "Calder's Circus", en Art in America, vol. 52, n.º 5, octubre de 1964, p. 25.

22. Taillandier, Yvon, "Calder: Personne ne pense à moi quand on a un cheval á faire", declaraciones de Alexander Calder, XXe Siècle, n.º 2, 15 de marzo de 1959. Reproducido en este libro, p. 225.

23. Calder, Alexander, op. cit. p. 225.

24. Carta de Calder a Sweeney, 19 de julio de 1934, archivos del Calder Foundation.

25. Duchamp, Marcel, "Alexander Calder", en Collection of the Société Anonyme, New Haven, Yale, 1950.

BIOGRAFÍA DE LA CURADORA

Sandra Antelo-Suárez

Foto © Maxine Henryson

Sandra Antelo-Suárez es curadora y editora. Ha llevado a cabo una investigación en profundidad sobre la escena artística de los 90 en Argentina. En 1986, coordinó la primera exposición de obras de Guillermo Kuitca, Alfredo Prior y Rafael Bueno, en la Americas Society.

Su trabajo tiene un enfoque interdisciplinario global. Fue comisaria de la primera exposición que incluyó obras de artistas de las Américas que trascendieron las clasificaciones culturales, "Espacio del tiempo: artistas contemporáneos de las Américas", en la Americas Society en 1993. Se celebró al mismo tiempo que el espectáculo del MoMA "Artistas latinoamericanos de la vigésima centuria", e incluyó trabajos de los artistas Pablo Siquier, Marcelo Pombo y otros. En asociación con la exposición, organizó un simposio seminal, titulado "La ansiedad fugitiva: implicaciones de la producción cultural nómada", en la Sociedad de las Américas, y se desempeñó como moderadora con Michael Madore. Los panelistas incluyeron a Carlos Basualdo y Thomas McEvilley.

En 1995 Antelo-Suarez fundó la organización sin fines de lucro TRANS> y la revista TRANS> arts.cultures.media, de la cual fue editora. Primera publicación interdisciplinaria y multilenguaje con un enfoque en la contextualización cultural americana, TRANS> arts.cultures.media publicó ensayos fundamentales de Ernesto Laclau, Judith Butler, Juan Goytisolo y Silvère Lotringer; y debates sobre el arte acompañados por obras de arte publicadas, como la TRANS> gum edition de Paul McCarthy, que sirvió como portada de TRANS> arts.cultures.media no. 8, 2008. Entre los editores se encontraba Carlos Basualdo, y entre sus colaboradores se incluyeron traductores y escritores como Nicolas Guagnini, Reinaldo Laddaga y Fabián Marcaccio.

En su Chelsea, Nueva York, espacio de exposición, área TRANS>, que Antelo-Suárez fundó en 2001, fue comisaria de las primeras exposiciones individuales en Nueva York de artistas como Anri Sala, Yang Fudong, Daniel Guzmán, Joan Jonas, Marine Hugonnier, Mircia Cantor, Koo Jeong-a, y muchos otros.

Actualmente, Antelo-Suárez es comisaria de Alexander Calder: Teatro de Encuentros en la Fundación PROA, Buenos Aires, que se inaugura el 8 de septiembre de 2018, y también trabaja en un libro de Lectores sobre Calder que se lanzará en la primavera de 2019.

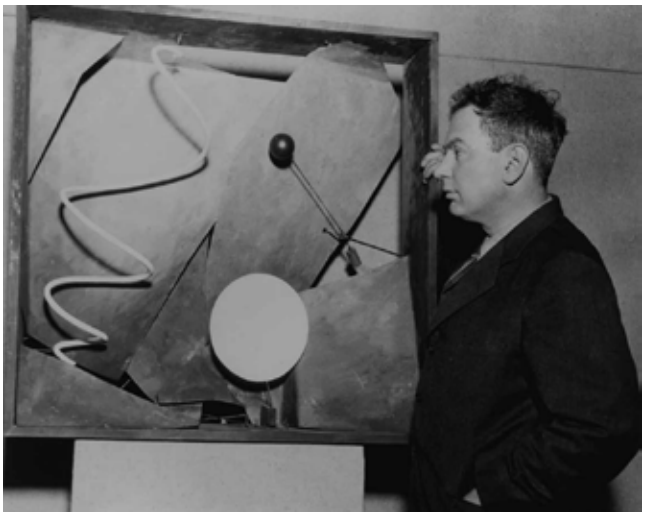
BIOGRAFÍA DEL ARTISTA

ALEXANDER CALDER

Alexander Calder (1898–1976), es uno de los más aclamados e influyentes escultores del siglo XX. Nacido en una familia de celebrados artistas de formación clásica, utilizó su genialidad innovadora para cambiar profundamente el curso del arte moderno. Comenzó por desarrollar un nuevo método de esculpir: torciendo alambre, delineó la masa al sugerir su volumen, "dibujando" figuras tridimensionales en el espacio. Tras una visita al estudio de Mondrian en octubre de 1930, en donde quedó impresionado por el ambiente y la activación del espacio, creó sus primeras composiciones completamente abstractas e inventó una forma de escultura cinética conocida como "mobile" (móvil), un término acuñado por Marcel Duchamp en 1931 que hace referencia tanto a "movimiento" como a "motivo" en Francés. Los primeros móviles de Calder operaban a través de un sistema de manijas y motores, pero luego abandonó estos mecanismos tras desarrollar móviles que respondían a las corrientes de aire, luz, humedad e interacción humana. También creó obras abstractas estacionarias que Jean Arp llamó "stabiles".

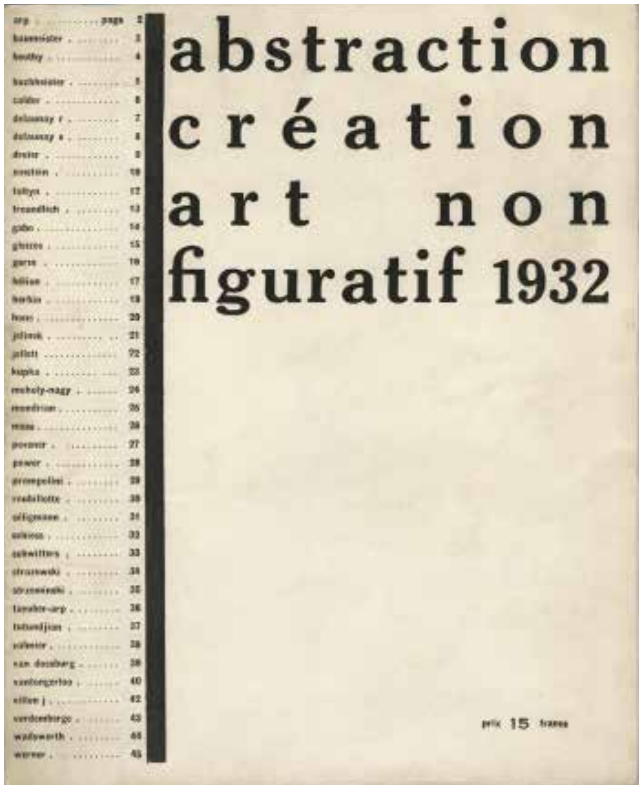
En 1948, Calder hizo el primero de sus tres viajes a Brasil –pasando por la ciudad de México– donde se presentaron exposiciones exitosas en Río de Janeiro y São Paulo. En 1952, aceptó el diseño por encargo de *Acoustic Ceiling* (1954) para el Aula Magna del auditorio de la Universidad Central de Venezuela. El mismo año, representó a Estados Unidos en la Bienal de Venecia, ganando el Gran Premio de escultura. Hacia finales de los años cincuenta, Calder se dedicó a hacer esculturas de gran escala a partir de placas de acero atornilladas destinadas para espacios exteriores.

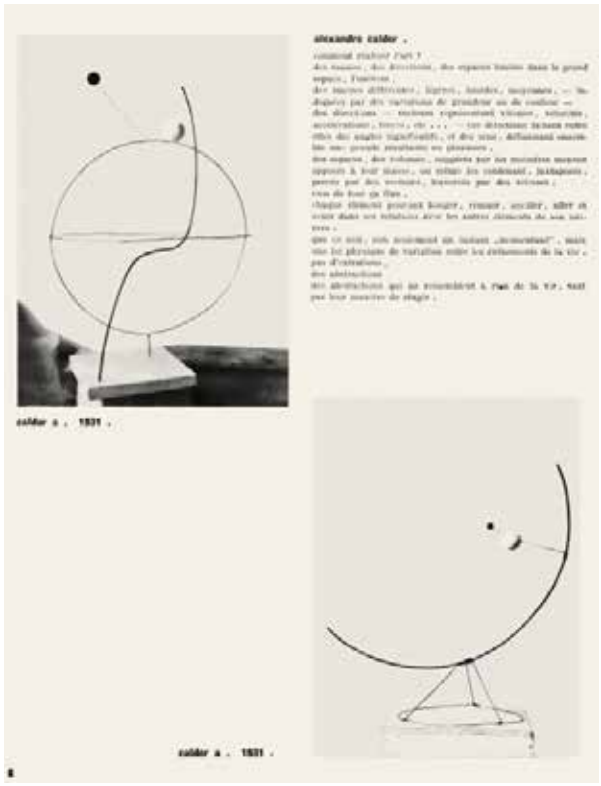
Estos majestuosos titanes, entre ellos *El sol rojo* (1968), continúan agraciando parques y plazas públicas de numerosas ciudades del mundo. Durante su vida, se presentaron grandes retrospectivas de su trabajo en el Solomon R, Guggenheim Museum, Nueva York (1964); The Museum of Fine Arts, Houston (1964); Musée National d'Art Moderne, París (1965); Fondation Maeght, Saint-Paul-deVence, Francia (1969); y el Whitney Museum of American Art, Nueva York (1976). Calder murió en Nueva York, en 1976, a los setenta y ocho años de edad.

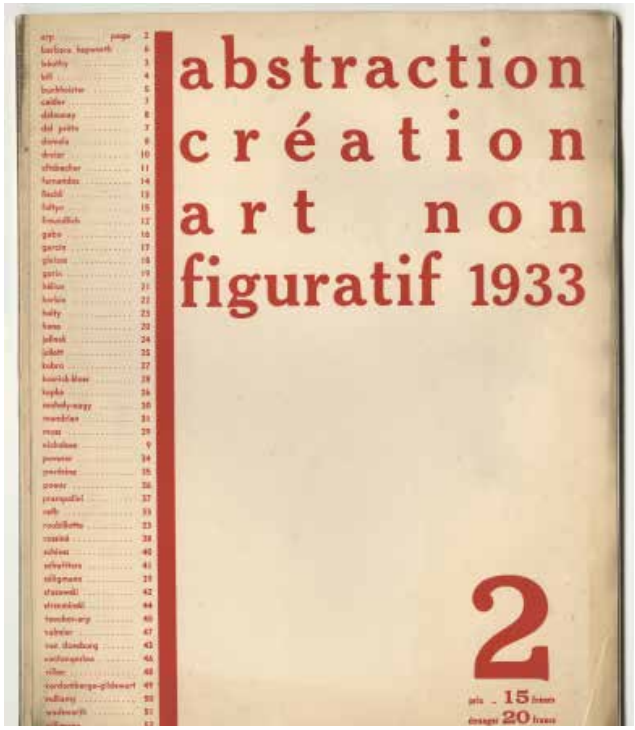


Calder con Black Frame, 1934 (Marco negro), Mobiles by Alexander Calder, The Renaissance Society de la Universidad de Chicago, 1935
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

TODA LA INFORMACIÓN SOBRE LA VIDA Y OBRA DE ALEXANDER CALDER SE ENCUENTRA EN LA PÁGINA WEB DE LA FUNDACIÓN CALDER:
http://www.calder.org/







Textos de Alexander Calder

Portada de Abstraction-Création, Art Non Figuratif, n.º 1 (1932)
—
Calder, "¿Cómo hacer arte?", Abstraction-Création, Art Non Figuratif, n.º 1 (1932), mostrando Croisière, 1931 (Trayectoria) y Arc I, c. 1931 (Arco I)
—
Portada de Abstraction-Création. Art Non Figuratif n.º 2 (1933)
—
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

“Lo que el arte abstracto significa para mí”

Calder, Alexander, “What Abstract Art Means to Me”, Museum of Modern Art Bulletin, vol. 18, n.o 3, Spring 1951, p. 8.

Mi entrada en el campo del arte abstracto ocurrió como consecuencia de una visita al estudio de Piet Mondrian en París durante 1930. Sobre todo, me impresionaron algunos rectángulos de color que había fijado con chinchetas en la pared siguiendo un modelo acorde con su temperamento.

Le dije que me gustaría hacerlos oscilar… él se opuso. Me fui a casa e intenté pintar cuadros abstractos… pero al cabo de dos semanas, volví de nuevo a los materiales plásticos.

Untitled, c. 1940
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

Creo que, en aquella época, y prácticamente desde entonces, el sentido de la forma que
subyace en mi obra ha sido el sistema del Universo, o de una parte del mismo. Pues es un modelo lo bastante grande para trabajar en él. Lo que quiero decir es que la idea de cuerpos sueltos flotando en el espacio, de distintos tamaños y densidades, tal vez de diferentes colores y temperaturas, y rodeados y entreverados de volutas en estado gaseoso, algunos de ellos parados, en tanto que otros se mueven de manera peculiar, me parece la fuente ideal de formas.

Los habría utilizado, algunos muy juntos y otros separados por enormes distancias.
Hay una gran disparidad entre las cualidades de estos cuerpos y también en sus
movimientos.

Un momento muy emocionante para mí fue una visita al planetario… cuando la maquinaria iba muy deprisa con el propósito de explicar su funcionamiento, un planeta se movía siguiendo una línea recta, luego daba de pronto un giro completo de 360 hacia un lado y, a continuación, salía disparado en línea recta siguiendo su dirección primitiva.

Me he limitado, sobre todo, a utilizar el blanco y el negro por ser los colores más dispares. El rojo es el color más opuesto a esos dos… y, luego, finalmente, los demás colores primarios. Los colores secundarios y los tonos intermedios sirven únicamente para confundir y embrollar la diferencia y la claridad.

Cuando he usado esferas y discos, he intentado que representaran más de lo que realmente son. Más o menos como la Tierra, que es una esfera, pero también está rodeada de millas de gases, tiene volcanes y la Luna da vueltas a su alrededor. Lo mismo ocurre con el Sol, que es una esfera…pero también es una poderosa fuente de calor, cuyos efectos se sienten a grandes distancias. Una bola de madera o un disco de metal es un objeto más bien insulso, que no ofrece esa sensación de que algo está emanando de su interior.

Cuando utilizo dos círculos de alambre que se cruzan en ángulo recto, para mí esto es una esfera… y cuando uso dos o más chapas de metal de formas recortadas y montadas formando ángulo entre ellas, tengo la impresión de que una forma compacta, tal vez cóncava o tal vez convexa, está rellenando los ángulos diedros entre ellas. No tengo una idea precisa de lo que esto pueda parecer, simplemente lo percibo y me ocupo de las formas que realmente veo.

Luego, está la idea de un objeto que flota… sin sujeción… la utilización de un hilo muy largo o el brazo largo de una mensual como medio de apoyo parece ser la mejor aproximación a esta libertad con respecto a la Tierra.

Así que lo que hago no es exactamente lo que pienso… sino una especie de esbozo, una aproximación hecha por la mano del hombre.

Que otros capten lo que tengo en mente me parece accesorio, por lo menos mientras ellos tengan sus propias ideas.

“Móviles”

Calder, Alexander, “Mobiles”, The Painter’s Object, Londres, Myfanwy Evans (ed.), 1937, pp. 62-67.

Cuando un artista explica lo que está haciendo, normalmente tiene que elegir entre una de estas dos cosas: prescindir de lo que ha explicado, o bien conseguir que su obra encaje con la explicación.

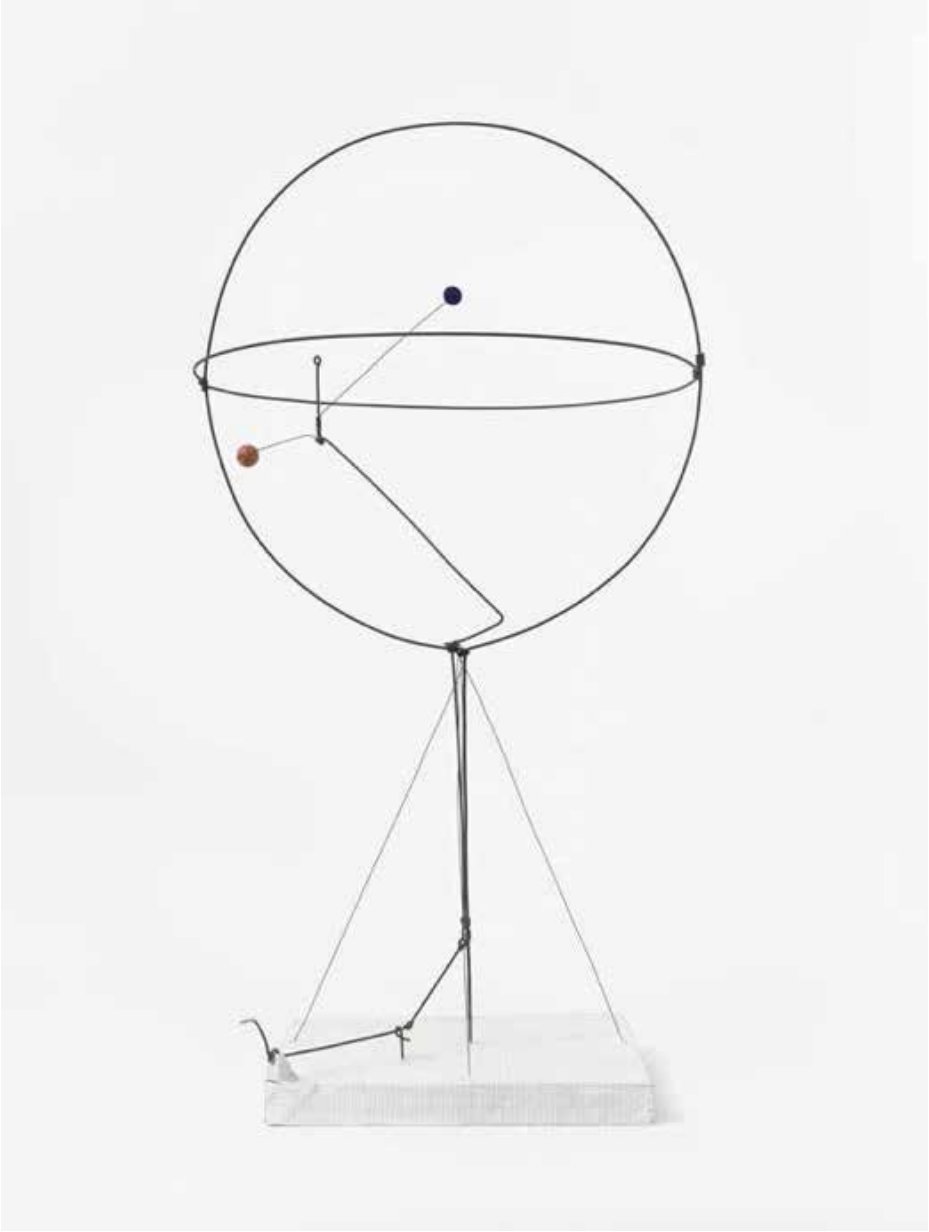
Las teorías pueden estar muy bien para el propio artista, pero este no debería divulgarlas a la gente. Solo hablaré aquí acerca de lo que ya he hecho, no sobre lo que voy a hacer…

Hice un decorado [móvil] para el Socrate de Satie en Hartford (Estados Unidos), que
describiré, ya que sirve como indicación de una gran cantidad de mi obra posterior.
En ese drama sinfónico no hay danza. Está cantado por dos personas… un hombre y una mujer. Lo principal es el canto. La embocadura del proscenio era de 3,5 por 9 metros. Había

tres elementos en el escenario. Visto desde el público, había un disco rojo de unos 76 centímetros de ancho en el centro izquierdo. Cerca de su extremo izquierdo, había de pie sobre el suelo un rectángulo vertical, de 90 centímetros por 3 metros. Hacia la derecha, había dos flejes de acero de 2 metros en ángulo recto sobre un eje horizontal, que terminaban en un gancho por un extremo y en una polea por el otro, de modo que podían dar vueltas en cualquier dirección, y subían y bajaban. Todo el diálogo estaba dividido en tres partes, con una duración de 9,9 y 18 minutos, respectivamente. Durante la primera parte, el disco rojo se movía continuamente hasta el extremo derecho, luego hasta el izquierdo (sobre cuerdas) y, finalmente, regresaba a su posición inicial. Toda
la operación duraba nueve minutos. En la segunda parte, al principio, había un minuto sin ningún movimiento, luego los flejes de acero empezaban a dar vueltas hacia el público, y, al cabo de unos tres minutos, descendían hasta el suelo. Entonces, se paraban y empezaban a girar en dirección opuesta. Luego, en la dirección inicial. A continuación, se elevaban de nuevo. Eso completaba la segunda parte. En la tercera, el rectángulo vertical blanco se inclinaba ligeramente a la derecha hasta apoyarse en el suelo sobre su lado más largo. Luego, había una pausa. A continuación, caía despacio alejándose del público, de cara al suelo. Volvía a subir mostrando al público la otra cara, que era negra. Acto seguido, se levantaba de nuevo hasta la posición vertical, sin dejar de mostrar su cara negra, y se alejaba hacia la derecha. Luego, justo al final, el disco rojo se ponía en marcha hacia la izquierda. Todo era muy lento y estaba subordinado a la música y a las palabras.

Durante un par de años, tuve en París un pequeño objeto-ballet, construido sobre una mesa, con poleas en lo alto de un bastidor. A través del rectángulo, se podían mover unos discos de color, unos banderines que ondeaban y unos conos, para hacerlos bailar o, incluso, que luchasen entre ellos. Algunos tenían un movimiento amplio, sencillo, majestuoso; otros lo tenían breve y agitado. Lo intenté también al aire libre, colgando el objeto de cuerdas entre los árboles, y más tarde, Martha Graham y yo proyectamos un ballet en esa línea. Para mí es muy interesante aumentar el tamaño…trabajar a gran escala de esta manera. Una vez vi una película rodada en una cantera de mármol, y la
delicadeza del movimiento de las grandes masas de mármol, impuestas a la fuerza por su gran peso, era considerable. Mi idea era hacer este ballet mecánico independientemente de los bailarines, o prescindiendo por completo de ellos, y concebí un método gráfico para registrar los movimientos del ballet, marcando las trayectorias con diferentes tizas o lápices de colores.

He hecho varias cosas al aire libre: todas ellas reaccionan al viento, y se parecen a los
veleros en que reaccionan mejor a cierta clase de brisa. Es imposible hacer una cosa que funcione con todos los tipos de viento. También solía impulsar algunos de mis móviles con pequeños motores eléctricos, y aunque ahora he abandonado eso hasta cierto punto, me sigue gustando la idea, porque se puede producir un movimiento definido en vez de irregular… aunque en ocasiones también me gusta esto. Mediante la impulsión mecánica, se puede controlar la cosa como la coreografía de un ballet y superponer varios movimientos: un gran número, incluso, por medio de levas u otros artefactos mecánicos. Sin embargo, combinar uno o dos movimientos sencillos con diferentes períodos produce realmente los mejores efectos, porque, aunque sencillos, son susceptibles de infinitas combinaciones.



Two Spheres Within a Sphere, 1931
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

“¿Cómo hacer arte?”

Calder, Alexander, “Comment réaliser l’art?”, Abstraction-Création, Art Non-Figurative, n.° 1, 1932, p. 6.

¿Cómo nace el arte?

De los volúmenes, el movimiento y los espacios cincelados dentro del espacio circundante, el Universo.

De diferentes masas: tensas, pesadas, regulares… logradas mediante variaciones de tamaño o de color.

De una línea directriz… vectores que representan el movimiento, la velocidad, la aceleración, la energía, etcétera… líneas que forman ángulos y direcciones significativas, y constituyen una o varias tonalidades.

Espacios y volúmenes creados por la más leve oposición a sus masas, o penetrados por vectores, que giran sobre su eje modificando su velocidad angular.

Nada de esto es fijo. Cada elemento puede moverse, trasladarse u oscilar hacia adelante y hacia atrás en una relación cambiante para cada uno de los demás elementos de este universo.

Así, no solo revelan momentos aislados, sino una ley física de variación entre los acontecimientos de la vida.

No son extracciones, sino abstracciones:

Abstracciones que no parecen tener vida, salvo por su modo de reaccionar.

Listado de Obras

Untitled (Trapeze Rigging), 1925
Lápiz sobre papel
27,8 x 21,1 cm
Calder Foundation, New York

Untitled (Rigging), 1925
Lápiz sobre papel
27,8 x 21,1 cm
Calder Foundation, New York

Untitled (Figures on Trapeze), 1925
Lápiz sobre papel
27,8 x 21,3 cm
Calder Foundation, New York

Untitled (Rooster), 1925
Tinta sobre papel
10,5 x 5,4 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Rooster), 1925
Tinta sobre papel
8,3 x 7 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Rooster), 1925
Tinta sobre papel
9,8 x 7 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Rooster), 1925
Tinta sobre papel
7,6 x 5 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Rooster), 1925
Tinta sobre papel
6,35 x 6,35 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Rooster), 1925
Tinta sobre papel
10,8 x 10,8 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Cat), 1925
Tinta sobre papel
14,2 x 7,9 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Cat), 1925
Tinta sobre papel
15,2 x 8,9 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Cat), 1925
Tinta sobre papel
7,3 x 13,9 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Cat), 1925
Tinta sobre papel
8,6 x 12,06 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Cat), 1925
Tinta sobre papel
8,9 x 4,7 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Cat), 1925
Tinta sobre papel
12,3 x 6,9 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Cat), 1925
Tinta sobre papel
14,2 x 16,5 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Monkey), 1925
Tinta sobre papel
9,8 x 9,2 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Monkey), 1925
Tinta sobre papel
7,3 x 8,8 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Monkey), 1925
Tinta sobre papel
13 x 7,6 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Monkey), 1925
Tinta sobre papel
8,2 x 6,3 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Monkey), 1925
Tinta sobre papel
11,11 x 9,02 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled (Monkey), 1925
Tinta sobre papel
9,5 x 20,9 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Animal Sketching, 1926
Publicación
20 x 15 cm
Calder Foundation, New York

Elephant, c. 1927
Alambre y madera
29,2 x 14,6 x 29,2 cm
Calder Foundation, New York

Hercules and Lion, 1928
Alambre
152 x 122 x 61 cm
Calder Foundation, New York; Donación prometida de / Promised Gift of Alexander S. C. Rower

Singe, c. 1928
Alambre y madera
43 x 20,3 x 20,3 cm
Calder Foundation, New York; Donación de / Gift of Sandra Calder Davidson, 2010

Hellen Wills II, 1928
Alambre y madera
52,7 x 73,7 x 21,6 cm
Calder Foundation, New York

Jimmy Durante, c.1928
Alambre
30,4 x 30,4 x 23,8 cm
Calder Foundation, New York; Donación de / Gift of The Lipman Family Foundation, en memoria de Jean y Howard Lipman, 2016

Goldfish Bowl, 1929
Alambre
40,6 x 38,1 x 15,2 cm
Calder Foundation, New York; Donación prometida / Promised Gift of Alexander S. C. Rower

Acrobats, 1929
Alambre
78 x 88 x 2 cm
Calder Foundation, New York; Donación Shawn Davidson, 2014

Untitled, 1930
Óleo sobre tela
41,2 x 27,3 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled, 1930
Óleo sobre tela
46 x 37,7 cm
Calder Foundation, New York

Untitled, 1930
Óleo sobre tela
61 x 38 cm
Calder Foundation, New York

In Perspective, 1931
Tinta sobre papel
48,2 x 62,8 cm
Calder Foundation, New York; Donación de / Gift of Sandra Calder Davidson, 2010

Setting Sun, 1931
Tinta sobre papel
78 x 57,7 cm
Calder Foundation, New York; Adquisición, 2016

Two Spheres Within a Sphere, 1931
Madera, alambre, pintura
80 x 43,2 x 43,2 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Rod and Punky, 1932
Tinta sobre papel
55,9 x 80,6 cm
Calder Foundation, New York

Small Sphere and Heavy Sphere, 1932/33
Hierro, madera, vidrio, chapa, hilo, varilla, pintura
Altura 317,5 cm, instalación dimensiones variables
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

Untitled, 1932
Tinta sobre papel
57 x 78,1 cm
Calder Foundation, New York

Untitled, c. 1932
Madera, alambre, pintura
147,3 x 370 x 15,2 cm
Calder Foundation, New York; Donación de / Gift of Alexander S. C. Rower, en memoria de Howard Rower, 2009

Machine motoriseé, 1933
Madera, alambre, pintura, motor
95,3 x 50,2 x 48,9 cm
Calder Foundation, New York

Untitled, c. 1934
Tubo, varilla, madera, hilo de alambre, cuerda
114,5 x 94 cm
Calder Foundation, New York

Snake and the Cross, 1936
Lámina de metal, madera, varilla, hilo de alambre, pintura
205,7 x 129,5 x 111,8 cm
Calder Foundation, New York

Untitled, 1936
Lámina de acero, pintura
28,3 x 27,9 x 22,9 cm
Colección particular
Harps and Heart, c. 1937
[Arpas y corazón]
Cable de latón
101 cm de diámetro, medidas variables
Calder Foundation, New York

Untitled, 1938
Alambre, madera, acero, cuerda, varilla, motor
220 x 114 x 99 cm
Calder Foundation, New York; Donación prometida de / Promised Gift of Alexander S. C. Rower

Crossed Boomerang, c. 1940
Plata martillada
12,1 x 10,5 cm
Colección particular

Untitled, c. 1940
Lámina de metal, cuero, varilla y tela
147,3 x 124,5 cm
Calder Foundation, New York

Tiara, c. 1940
Alambre de latón y acero
50 cm de diámetro, 17 x 17 x 10 cm
Calder Foundation, New York

Untitled, c. 1940
Lámina de metal, alambre, pintura
114 x 48 x 68 cm
Calder Foundation, New York

Untitled, 1941
[Sin título]
Lámina de metal, alambre, pintura
30,48 x 101 x 55,2 cm
Calder Foundation, New York; Legado de / Bequest of Mary Calder Rower, 2011

S and Star, 1941
Madera contrachapada, cable de velocímetro, chapa, alambre, pintura, motor
122 x 61 x 38 cm
Calder Foundation, New York

Untitled, c. 1941
Lámina de metal, alambre
127 x 76,2 x 40,6 cm
Calder Foundation, New York

Clangors, 1942
Lámina de metal, varilla, cuerda, pintura
67,3 x 129 cm
Calder Foundation, New York

Red Sticks, c. 1943
Madera, alambre, cuerda, pintura
120 x 157 cm
Calder Foundation, New York

Black Constellation, 1943
Madera de ébano, alambre
43 x 105,5 x 20,3 cm
Calder Foundation, New York; Donación de / Gift of Sandra Calder Davidson, en memoria de Jean Davidson, 2014

Brooch, c. 1945
Plata, alambre de acero
12,4 x 11,4 x 2,9 cm
Colección particular

Tentacles, 1947
Lámina de metal, alambre
56,5 x 92,5 x 97,6 cm
Calder Foundation, New York

Black Widow, 1948]
Lámina de metal, alambre, pintura
352,2 x 250,4 x 0,7 cm
Colección Instituto de Arquitetos do Brasil, São Paulo (IABsp)

Triple Gong, c. 1948
Chapa de latón, alambre, pintura
99,1 x 190,5 x 7 cm
Calder Foundation, New York; Donación prometida de / Promised Gift of Holton Rower

Necklace for Nucléa, 1952
Cable de plata
54,6 x 45,7 cm
Calder Foundation, New York

Brass on Piano Legs, 1955
Hoja móvil de metal, alambre de latón
33 x 45,7 x 16,5 cm
Colección particular

Crag, 1974
Lámina de metal, alambre, pintura
381 x 243,8 x 96,5 cm
Calder Foundation, New York; Donación de / Gift of Margaret S. Bilotti, 2015

Critter without Arms, 1974
Lámina de metal, pintura
190,5 x 76,2 x 71,1 cm
Calder Foundation, New York

Critter innommable, 1974
Lámina de metal, pintura
195 x 97 x 72 cm
Calder Foundation, New York

Textos

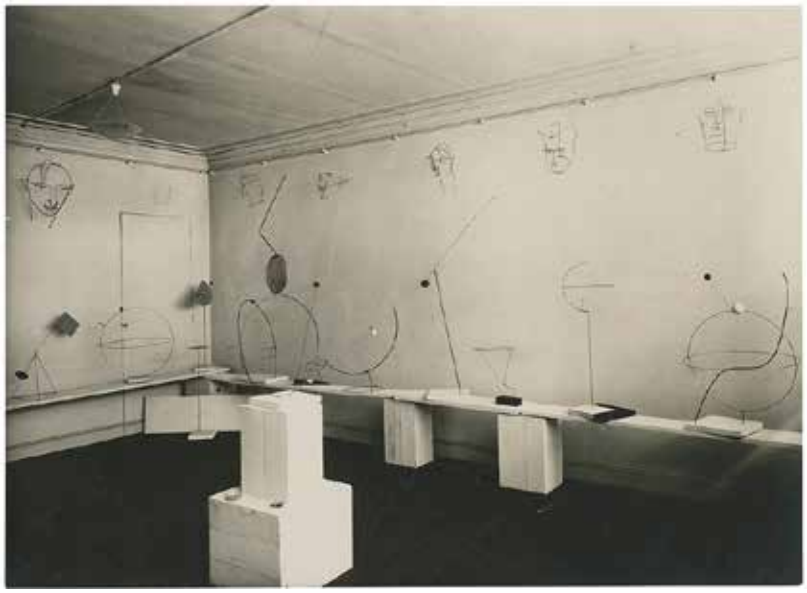
- La movilidad de Calder (fragmento) – **George Baker**
- Alexander Calder (fragmento) – **James Johnson Sweeney**
- Los móviles de Calder – **Jean-Paul Sartre**
- Habla con diecisiete artistas: **Calder – Katharine Kuh**

- Varèse sobre Calder: extracto de una entrevista ficcional (fragmento) – **Alexander S. C. Rower**

Crag, 1974
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

La movilidad de Calder (fragmento)
George Baker

Baker, George, “Calder’s Mobility,” Alexander Calder: Form, Balance, and Joy, exh. cat. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 2010).



Marc Vaux Installation photograph, Alexandre Calder: Volumes– Vecteurs– Densités / Dessins– Portraits, Galerie Percier, París, 1931 Artwork © 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires. Photo © Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, fonds Marc Vaux.

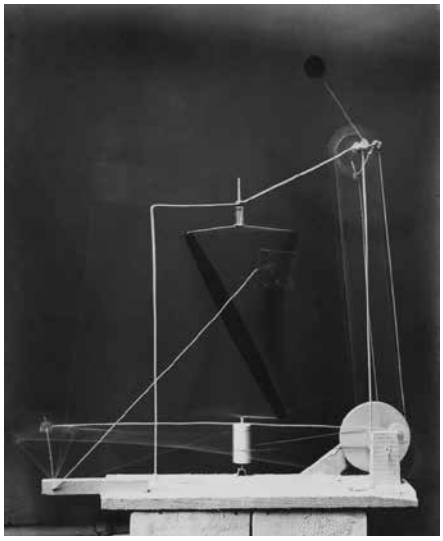
Máquinas bachilleres y diagramas

¿Se debe considerar a Calder, primordialmente, como un artista abstracto? Su obra madura propone una serie de negaciones concertadas de la tradición de la escultura monumental figurativa. Con Calder, tenemos planos chatos en vez de formas tridimensionales; elementos lineales, formas virtuales y vacíos abiertos en vez de volúmenes sólidos en un espacio concreto. En una primera etapa, como Constantin Brâncusi (1876-1957), Calder absorbe la base dentro de sus construcciones independientes, sin distinción entre escultura y su alrededor. Luego, Calder vira para obliterar la base o el suelo sobre el cual la escultura normalmente se posa, suspendiendo sus objetos en el espacio, elevándolos en el aire. Desde Iris, Messenger of the Gods (Iris, mensajera de los dioses) (c. 1895) de Rodin hasta Bird in Space (Pájaro en el espacio) (1923) de Brancusi, la escultura moderna había estado contemplando esta negación, la necesidad desesperada de desconectarse del suelo como para evitar la obstinada conexión de la escultura con su análogo, el cuerpo humano enraizado. Sin este movimiento, la escultura siempre sería un eco de la figura humana, una estética figurativa residual hasta el final. Para Rodin, la fantasía estaba en el salto, la conquista momentánea del aire por parte del bailarín, la diosa en vuelo. Para Brancusi, solo la naturaleza podía apuntalar este sueño, la imaginación de un pájaro ascendente. Pero Calder hizo real la fantasía. Y si la escultura ya no era un cuerpo, fijado al piso y pesado; si la escultura ahora podía volar, o flotar, sin anclaje, dos negaciones más se desplegaban. A diferencia de la masa incómoda de la escultura tradicional, los objetos de Calder presentaban una estética de la ingravidez, una escultura de ligereza y fragilidad. A diferencia de la obstinada inmovilidad de la escultura tradicional, eternamente estática e inalterable, la obra de Calder abrazaba el movimiento, una serie de objetos abiertos por contingencia y azar.

Superficies planas, inmaterialidad, ingravidez, suspensión y movilidad: estas son las innovaciones escultóricas de Calder, las tácticas que sus obras nos convocan a comprender de nuevo. Si se las entiende como simples negaciones de la convención escultórica, las tácticas parecieran convocar el proyecto modernista de la abstracción. Pero, a diferencia de la negación, la palabra favorita de Calder para su imperativo estético, en cambio, era "disparidad". "Para mí", Calder escribió, "la cosa más importante en una composición es la disparidad". Escogió repetidamente el blanco y el negro como los tonos más dispares; y rojo, porque brinda un contraste igual de dispar con ellos. Contradicción en lugar de negación parece estar en juego. Fernand Léger (1881-1959) señaló la gracia que semejantes contradicciones podían provocar, la intensa disyunción que adoptaban los objetos de Calder. En su descripción de la disparidad entre el cuerpo de Calder y la estética escultural que producía:

> Sería difícil encontrar un contraste más grande entre dos cosas que entre Calder, que pesa cien kilos, y sus esbeltos móviles de telaraña. Calder es un poco como un tronco de árbol andante, desplazando mucho aire al moverse y bloqueando el viento.

Disparidad, evidentemente, apunta en una dirección diferente a la abstracción; se dirige a una conexión ilógica y contradictoria entre las cosas más incongruentes.
También apunta hacia una de las dimensiones reprimidas de los orígenes de la estética de Calder, una muy distante (dispar) del paisaje del modernismo abstracto, porque todo milita en contra de ubicar este punto de origen en la visita que Calder hizo al estudio de Piet Mondrian en 1930, donde decidió producir obras "abstractas". Tal es el cuento que todo historiador aprovecha al anunciar la aparición de los móviles de Calder. Pero las esculturas tardías de Calder se originan en relación con un conjunto muy distinto de artistas. Estos eran artistas que, notoriamente, nombraron su práctica, que la reconocieron, podríamos decir: Marcel Duchamp (1887-1968) y Jean Arp (1886-1966). Fue Duchamp el que los bautizó mobiles; fue Arp el que, apenas un poco más tarde, llamó a las obras inmóviles stabiles. Es un reconocimiento que nos obliga a considerar
los vínculos entre la obra de Calder y dadá.

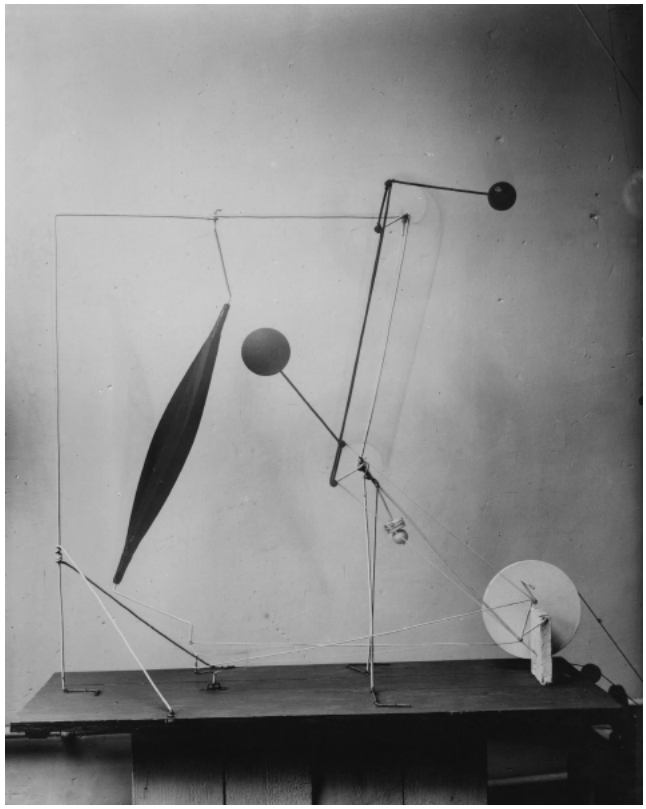


Marc Vaux
Alexander Calder, Dancing Torpedo Shape, 1932
Artwork © 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires; Photo © Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, fonds Marc Vaux.

Si la contribución de dadá a la escultura moderna se puede resumir con la palabra de Duchamp readymade, la conexión con la obra de Calder parece severamente atenuada. Nada podría estar más lejos de la estética de Calder □sin importar su relación, en las décadas de 1930 y 1940, con lo que podríamos llamar "objetos encontrados" que la no-producción, la antiproducción y el readymade. La mayoría de las primeras obras de Calder, en cambio, son de pacotilla; exhiben las tareas obsesivas de un retocador, hechas con determinación, si bien de un modo intuitivo, a mano, son los productos de un taller y un galpón de herramientas. Y, sin embargo, Duchamp se concentró en otra cosa de la obra de Calder cuando compartió con su nuevo amigo la palabra mobile, un término que había usado previamente para sus propios

objetos móviles (alguno de ellos, readymades). Se enfocó en el aspecto inclasificable de la "línea" de Calder: "la línea de Calder estaba tan alejada de cualquier fórmula establecida que se hizo necesario inventar una palabra nueva para sus formas en movimiento." La línea se aleja del readymade y se acerca a las imágenes de Duchamp y dadá a obras como The Large Glass (El gran vidrio) de Duchamp, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (La novia desnudada por sus solteros, incluso) (1915-1923) o las "mecanomórficas" de Picabia creadas en el mismo tiempo que The Large Glass y, de ese modo, a lo que se ha llamado la relación de dadá con las "máquinas solteras".

Como se imaginó en The Large Glass de Duchamp, una máquina soltera contempla una fusión imposible entre cuerpos y máquinas. El "molino de agua" rotante de Duchamp, sus "trituradoras de chocolate" sus "moldes fálicos": una máquina soltera opera una lógica de conjunción que nunca será lograda la interpenetración de cuerpo y máquina, el soltero buscando la unión erótica con la "novia" una combinación que no puede ser resuelta. Son máquinas que entonces alegorizan estados de hibridez, incompletud y movimiento perpetuo. Su impulso frustrado hacia la fusión erótica produce tanto fracaso como violencia una inscripción infinita, una especie de "escritura", como ha afirmado Michel de Certau, que también es una forma de autoabnegación, una "tortura" incesante. Girando sin fin, conectando sin fin, produciendo sin fin, la máquina soltera logra solo una deriva díscola. Duchamp compuso para ellas un himno que llamó "Litanies of the Chariot" (Letanías de la carreta), el canto incesantemente repetido de la máquina: "Vida lenta. Círculo vicioso. Onanismo. Horizontal. Viaje de ida y vuelta. Vida de chatarra. Construcción barata. Lata, cuerdas, cable de acero. Poleas excéntricas de madera. Volante de inercia monótona. Profesor de cerveza".



Marc Vaux Alexander Calder, Untitled, 1931
Artwork © 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires; Photo © Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, fonds Marc Vaux.

En la medida en que las letanías de Duchamp pueden servir como una extraña banda sonora para las esculturas tempranas de Calder, sentimos la presencia continua de la máquina soltera a través de la producción del artista en las décadas de 1930 y 1940 especialmente, en sus dos exhibiciones "abstractas" en París, la muestra en la galería Percier, en 1931, intitulada Volumes-Vecteurs-Densités, y la de 1932 Calder, ses mobiles en la galería Vignon. Lo percibimos en las descripciones de Calder de sus primeros móviles como máquinas "desaliñadas" y "chisporroteantes", a las que llamaba "bebés"; máquinas descriptas por otros como "inútiles" y, a menudo, rompibles. Lo percibimos en el giro inútil de los móviles, rotados al principio por una manivela o un motor casero y poleas. Pero también percibimos la proximidad de la máquina soltera en las violentas confrontaciones de los móviles más tempranos de Calder el móvil Untitled (Sin título), generalmente llamado The Motorized Mobile that Duchamp Liked (El móvil motorizado que le gustaba a Duchamp) (1933) o su mellizo, Dancing Torpedo Shape (Forma de torpedo danzante)

(1932), que imaginaba formas geométricas encontrándose con un huso danzante al que Calder asociaba con un torpedo, una evocación de armamentos, guerra y violencia. Percibimos la continuidad de la máquina soltera en la horca del verdugo, que es esa estructura suicida y asesina que Calder tituló Object with Red Ball (Objeto con bola roja) (1931). Lo percibimos, incluso, en muchos de los stabiles más tempranos de la exhibición en la así llamada "constructivista" galería Percier.

Consideren el temblor descarriado de Gémissement Oblique, título que significa "gemido oblicuo" o "gimiendo", que asocia el balanceo nervioso y el inútil alcance de la estructura con el deseo sexual insatisfecho o no realizado. En esta línea, sentimos la presencia de la máquina soltera en la inevitabilidad fálica de las formas de torpedo danzantes de Calder, o los suplementos erectos que agregó a los stabiles anteriores como Sphérique, un círculo que evoca una flor abierta y su pistilo o estambre, una boca abierta y una úvula o protuberancia corporal fálica, todo a la vez. Normalmente, estas líneas y esferas en ángulo se entienden en términos del interés de Calder por los planetas y la geometría como sistemas solares y universos modelo, pero la lectura sexualizada de la máquina soltera de los primeros stabiles siempre está ahí, persiguiendo los objetos. Está ahí junto a las viejas caricaturas figurativas de alambre que Calder colgó sobre cada una de sus nuevas esculturas "abstractas" en la exhibición de la galería Percier, como otra versión de la "novia" de Duchamp arriba y sus "solteros" abajo, el cuerpo y la abstracción trabajando uno contra el otro, deshaciendo los límites de cada uno. Y así percibimos las características humanas y corporales de las construcciones supuestamente abstractas de Calder, la máquina soltera es otro disfraz -como Croisière (1931), por ejemplo, hace brotar esferas sujetas a su forma circular, como antenas que se extienden hacia el espacio en busca de conexión-; y los otros abstractos esféricos de Calder evocan ojos abiertos o grandes orificios. Alcanzadores fálicos o cavidades tentadoras, las "construcciones" de forma abierta de Calder han sido infiltradas por el erotismo de una máquina soltera. Así, las esculturas son irremediablemente híbridas, abstractas y figurativas; constructivistas y dadaístas a la vez.

Alexander Calder (fragmento)
James Johnson Sweeney

Traducción Martín Gambarotta

"Johnson Sweeney, J. "Introducción", Alexander Calder, Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1951".

Exuberancia, empuje y vigor son las características de un arte joven. El humor, cuando resulta una fuerza revitalizadora y no una distracción superficial, le agrega una dimensión a la dignidad. La dignidad es el producto de la entrega total del artista a su trabajo. Todas estas son características de la obra de Alexander Calder, junto con una sensibilidad hacia los materiales que induce nuevas formas y un interés insaciable en nuevos patrones de orden.

Calder es un americano (estadounidense). Las características más conspicuas de su arte son las que se le han atribuido al patrimonio de frontera de América —"esa aspereza y fuerza combinadas con agudeza e inquisición; ese giro de la mente práctico e inventivo, rápido para encontrar objetivos; esa comprensión magistral de las cosas materiales"... "esa energía inquieta"… "ese empuje y exuberancia que vienen con la libertad"—. Pero Calder es un hijo de su propio tiempo. Su lenguaje corriente es el de su época en América —una época en la que las fronteras de la ciencia, la ingeniería y la mecánica han dominado la imaginación popular del mismo modo que la frontera nacional la dominaba hace un siglo—.

Del lado de la tradición, dos generaciones de escultores —padre y abuelo— le otorgaron una familiaridad íntima con la gramática y las convenciones del arte. En París, llegó a conocer las indagaciones de algunos de los más audaces pioneros contemporáneos en un momento en el que él mismo estaba buscando una ruptura más radical. El resultado en la obra tardía de Calder es la unión de una sensibilidad educada internacionalmente con la ingenuidad de un americano de nacimiento. A través de la individualidad de su obra, tiene un lugar establecido en el arte contemporáneo tanto aquí como en el extranjero.

Los últimos cincuenta años han visto una profunda reacción contra la delicuescencia de la forma que había marcado a la escultura occidental desde el Renacimiento. El arte de Calder encarna esta reacción.

Desde los tiempos de Miguel Ángel hasta el comienzo del siglo XX, la nobleza de estilo y la simplicidad de la técnica parecían, generalmente, incompatibles. El escultor, a menudo, buscaba disfrazar sus materiales tanto como mostrarlos. El artista desarrolló una virtuosidad fácil, que durante el período Barroco se transformó en una cualidad primordial. El modelado en arcilla para la reproducción en bronce o mármol tendía, generalmente, a reemplazar el tallado directo. La fluidez de la forma escultórica alcanzó su nivel más alto con Bernini en el siglo XVII, pero, en general, la relajación de las disciplinas materiales llevó a una decadencia de unidad y fuerza escultural.
Con el siglo XX comenzó a reaparecer el deseo por las formas simples y la expresión. En la escultura, la ruta más directa hacia ambos fines se daba a través del reestablecimiento de la disciplina de materiales. Las peculiaridades de la materia prima—el grano de la madera, la textura y dureza de una piedra, las

cualidades de la superficie del metal— si se respetaban ejercería una restricción tónica en el escultor y sus formas. El arte negro africano ilustraba claramente las ventajas de esta disciplina. Aceptaba y explotaba la forma cilíndrica del tronco de los árboles, como así también las sugerencias incidentales de sus granos y nudos.

Con Brancusi, la virtuosidad en el manejo viró hacia la simplicidad más despojada y directa. Los materiales ortodoxos de la escultura —metal, madera, piedra— se emplearon otra vez para demostrar propiedades individuales, no para simular los de unos en los otros. La liviandad y aparente insustancialidad de una superficie pulida de metal fueron explotadas para sugerir un Bird in Flight (Pájaro en vuelo) o el brillo de un Fish (Pez). Entre los jóvenes que seguían a Brancusi, encontramos a Calder, como Henry Moore, "siempre dispuesto a compartir el crédito de su obra con el material".

El material característico de Calder es el metal. Siempre rehusó del moldeado a favor de la manipulación directa —cortando, moldeando o ensamblando parte por parte—. Semejante enfoque ha fomentado una simplicidad de forma y claridad de contorno en su obra. Lo hace aliado de Brancusi, Arp, Moore y Giacometti en el repudio de la virtuosidad.

Al mismo tiempo, el interés de Calder, como artista, por formas y organizaciones mecánicas y el uso de materiales nuevos o poco convencionales lo emparentan con los constructivistas rusos de comienzos de los años veinte. Ellos estaban interesados en la composición abierta, en contraposición a la unidad comprimida de Brancusi. Su propósito era expandir la concepción de la forma escultórica que durante tanto tiempo había permanecido ligada a la naturaleza y a los materiales convencionales. En vez de promover una mera reforma en el uso de materiales convencionales, los constructivistas exploraron nuevos materiales —acero, vidrio, celuloide, celulosa y demás—.

Los pintores cubistas de París sentían que un volumen podía ser representado más sinceramente transparentando su forma o una sección de esta. Así, otras facetas que normalmente permanecían ocultas, se podían mostrar. Los escultores constructivistas llevaron esta teoría un paso más allá, empleando materiales transparentes como el vidrio y el celuloide con el mismo propósito. Las superficies transparentes llevaron a superficies que, de hecho, eran inexistentes, pero indicadas con líneas —cables, tiras de madera— o simplemente sugeridas por otros planos. Estas superficies definían "vacío" o, más precisamente, volúmenes virtuales. Ciertas construcciones organizaban volúmenes encerrados; otras, por medio de proyecciones sugeridas de sus líneas y planos, estaban diseñadas para organizar el espacio lindante; o el espacio dentro de un volumen se empleaba en contraste con una composición escultórica sólida. Hasta el movimiento fue tentativamente introducido por Gabo en 1920 para agregar un elemento temporal y seguir las formas virtuales en el espacio.

Calder ha explorado este último problema más a fondo que cualquier otro artista, después de toparse con este de una manera bastante independiente del constructivismo. Sin embargo, la contribución más original de Calder es volver al arte abstracto más vivaz a partir del humor. A través del humor, satisface el apetito del observador por sentimientos o emociones sin el recurso de la representación directa. La atracción de la representación evidentemente había sido la culpable, en el pasado, de alter-

ar el equilibrio entre forma y tema en el arte. En el esfuerzo por reajustar el equilibrio, la tentación había sido limitar lo atrayente de la representación drásticamente, incluso hasta expurgarla. Como resultado, el arte producido por los extremistas muchas veces resultaba frío hasta el punto del sopor. Cada experiencia viviente le debe su riqueza a lo que Santayana llama "reverberaciones calladas". Incluso sin la representación directa, los materiales naturales —madera y piedra— tienen sus asociaciones fundamentadas para nosotros. El énfasis en la "era de la máquina" en los materiales de los constructivistas era una limitación. Cuando existían asociaciones, usualmente eran de carácter impersonal, científicas o industriales. Para su efecto estético, los constructivistas solo podían ir a relaciones formales de carácter arquitectónico o geométrico. Calder, sin embargo, con materiales similares, encontró un modo de infundirle una nueva vitalidad a sus estructuras, sin comprometer el enfoque de la no representación. Los juguetes señalaban el camino, si uno puede disfrutar de ciertas cualidades que predominan en un juguete, como ritmos poco conocidos y sorpresa provocativa, ¿por qué estas características no deberían estar encarnadas en expresiones estéticas más ambiciosas —siempre que, por supuesto, estén en equilibrio adecuado con la forma y el material—?

El resultado en la obra de Calder es el reemplazo de intereses figurativos por un humor que no mueve ninguna asociación específica ni recuerdo emocional que distraiga la atención del observador de la obra de arte en sí misma. A través de una infusión consciente de este elemento lúdico, Calder ha mantenido su independencia de la escuela doctrinaria del arte abstracto, como así también del surrealismo ortodoxo. Al mismo tiempo, el humor en su obra es una protesta contra la falsa seriedad en el arte y la vanagloria tanto del pintor de vanguardia como así también del académico. Desde este punto de vista, resulta un agradable desprendimiento de ciertos aspectos del movimiento dadá.

La aparente espontaneidad de la obra de Calder no era ningún accidente. Era, en cambio, lo que John Dewey llamó

> *la absorción completa en un tema que es fresco, una frescura contiene y mantiene emoción… Un tema rancio y el entrometimiento del cálculo son los dos enemigos de la espontaneidad expresiva. La reflexión, incluso la reflexión extensa y ardua, tal vez tomó parte en la generación del material. Pero una expresión de todos modos manifestará espontaneidad si ese tema se ha tocado de manera vital en una experiencia del presente.*

Untitled,1938
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

Entrevista Alexander Calder
Katharine Kuh

Kuh, Katherine, “Talks with Seventeen Artists: Calder”, en The Artist´s Voice, Nueva York

George Hoyningen-Huene
Calder with Cirque Calder, 1926-1931, París, 1930
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires; Photo courtesy Condé Nast via Getty Images.

¿Su obra satiriza las máquinas modernas?
No, nada de eso. Es curioso, porque una vez intenté hacer un pájaro que abriera el pico, extendiera las alas y chirriara si girabas una manivela, pero no lo hice porque comprobé que era duro de mollera, pues Klee ya lo había hecho con su Twittering Machine, y probablemente mejor de lo que yo podría hacerlo nunca. Hacia 1929, hice dos o tres peceras con peces que nadaban cuando girabas una manivela. Y, además, ya conoce usted, por supuesto, El circo. Acabo de hacer una película sobre él en Francia con Carlos Vilardebo.

¿Qué le ha influido más: la naturaleza o la maquinaria moderna?
La naturaleza. En realidad, no me ha interesado la maquinaria, salvo unos pocos
mecanismos elementales, como palancas y balanzas. Uno trata de emular a la naturaleza, que es lo que ve. Pero, desde luego, cuando conocí a Mondrian, al regresar a casa, traté de pintar. Las formas más simples en el Universo son la esfera y el círculo. Yo las represento con discos y establezco una gran variedad de ellos. Mi única teoría sobre el arte es la disparidad que existe entre forma, masas y
movimiento. Hasta mis triángulos son esferas, solo que de una forma distinta.

¿Cómo consigue usted ese sutil equilibrio en su obra?
Pones un disco aquí y luego pones otro disco que es un triángulo en el otro extremo, y después los equilibras con los dedos y sigues añadiendo otros. No utilizo rectángulos… se paran. Se pueden utilizar; yo lo hago a veces, pero solo cuando quiero bloquear, obstruir el movimiento.

¿Es verdad que Marcel Duchamp inventó el nombre de "móvil" para su obra?
Sí, Duchamp dio el nombre a los móviles y Arp a los stabiles. Arp me dijo: "¿Cómo
llamaste a aquellas cosas que expusiste el año pasado… ¿stabiles?".

¿Influyó su Circo en los móviles?
No creo que El circo fuese realmente importante para la gestación de los móviles. En 1926, conocí en París a un yugoslavo que me dijo que si supiera hacer juguetes mecánicos me podría ganar la vida, de modo que al regresar a mi casa me puse a pensar en ello durante un buen rato y acabé haciendo algunos juguetes, pero cuando logré terminarlos, el yugoslavo había desaparecido. Siempre me gustó el circo… solía ir en Nueva York cuando trabajaba en la Police Gazette. Logré
un permiso y fui todos los días durante dos semanas, de modo que decidí hacer un circo por pura diversión.

¿Cómo surgieron los móviles?
Los móviles surgieron a raíz de mi visita a Mondrian. Me impresionaron varios rectángulos coloreados que tenía en la pared. Poco después de aquello, hice algunos móviles; Mondrian afirmaba que sus pinturas eran más rápidas que mis móviles.

¿Qué papel desempeña el color en sus esculturas?
Verá usted, en realidad, un papel secundario. Quiero que las cosas se distingan. El blanco y el negro son lo primero… luego, sigue el rojo… y ahí se acaban mis preferencias. En realidad, es solo para diferenciarlos, pero me gusta tanto el rojo que casi pintaría todo de rojo. Muchas veces, deseé haber sido un fauve en 1905.

¿Cree usted que su temprana formación de ingeniero ha afectado a su obra?
Hizo que pareciesen sencillas cosas que desconciertan a otras personas, como la mecánica de los móviles. Sé esto porque he tenido relaciones con uno o dos ingenieros que comprendían mis métodos. No creo que la ingeniería tenga realmente mucho que ver con mi obra; simplemente, es un medio para lograr un fin estético.

¿Qué le parecen sus imitadores?
Me dan náuseas.

¿Hace usted bocetos preliminares?
He hecho tantos móviles que sé muy bien lo que quiero hacer, al menos en lo concerniente a los más pequeños, pero cuando estoy buscando una nueva forma, hago dibujos y pequeños modelos con chapa de metal. En realidad, el móvil del aeropuerto Idlewild (en el edificio de llegadas internacionales) tiene una longitud de 13,73 m y está hecho a partir de un modelo de solo 0,43 m. Para los muy grandes, no dispongo de maquinaria lo suficientemente grande, de modo que voy a un taller y me convierto en aprendiz del artesano.

¿Qué le parecen los encargos?
Me dan la oportunidad de realizar cosas de tamaño considerable. No me importa planear una obra para un lugar convenido. Me parece que todo lo que hago, aunque sea para un sitio concreto, es más acertado. Una cosa pequeña, como esta que está sobre la mesa, está hecha para ponerla encima de una mesa.

¿Prefiere hacer las piezas grandes?
Sí… es más estimulante… y además uno puede creerse un tipo importante.

¿En qué se diferencian los móviles y los stabiles en cuanto al propósito?
Verá usted, el móvil se mueve por sí mismo, mientras que el stabile es una vuelta a la vieja idea del movimiento implícito. Con el stabile tiene usted que pasearse alrededor o a través de él… el móvil baila delante de usted. Mi móvil del Basel Museum se puede atravesar. Está compuesto por un montón de triángulos apoyados unos contra otros con varios arcos que brotan de aquellos.

¿Por qué hay que atravesarlo?
Solo por divertirse uno. Me gustaría que la gente trepara por él, pero no es lo bastante grande. Nunca he estado en la Estatua de la Libertad, pero tengo entendido que es maravilloso entrar en ella para atravesarla. Léger lo llamó a usted "realista" en una ocasión. ¿Qué le parece eso? Sí, creo que soy realista.

¿Por qué?
Porque hago lo que veo. El problema solo está en verlo, si usted puede imaginar algo, evocarlo en el espacio… entonces puede hacerlo, y tout de suite es usted un realista. El universo es real, pero usted no puede verlo. Tiene que imaginarlo. Una vez que lo haya imaginado, puede ser usted realista al reproducirlo.

¿Así que no le preocupa a usted el mundo moderno obvio y mecanizado?
Ah, se refiere usted al celofán y toda esa porquería.

¿Cómo empezó a utilizar el sonido en su obra?
De manera accidental al principio. Luego, hice una escultura llamada Dagwood (Cornejo) con tres pesadas planchas que emitían un sonido metálico. Esta de aquí era solo otra variación. Ya ve usted que tiene peso, forma, tamaño, color, movimiento y, además, hace ruido.

¿Qué le parecen sus móviles motorizados?
Los móviles motorizados son demasiado penosos… demasiados espantajos mecánicos. Hasta los mejores son propensos a ser mecánicamente reiterativos. Hay uno de 9,14 m de altura delante del Museo Moderno de Estocolmo, hechosegún un modelo mío. Tiene cuatro elementos y cada uno funciona con un motor distinto.

¿Cómo logró hacer móviles plegables?
Cuando hice mi exposición en París durante 1946, en la galería de Louis Carré, el proyecto exigía esculturas pequeñas que pudieran ser enviadas por correo. El tamaño límite para enviar cosas de aquella manera era de 0,45 x 0,25 x 0,05 m, de modo que hice móviles que pudieran plegarse. Varillas, planchas, todo estaba hecho con dos o tres piezas que podían desmontarse y plegarse en un
paquete pequeño. Les mandé dibujos donde se mostraba cómo volver a armar las piezas. Ya no utiliza usted mucho el vidrio ¿no es cierto? Últimamente no lo he utilizado mucho. Hace unos pocos años, junté todos los vidrios coloreados que había ido recogiendo y los estrellé contra la pared de piedra del granero. Todavía
hay un montón de vidrio enterrado allí. En mis primeros móviles, lo usaba con frecuencia.

¿Hay alguna obra específica que usted prefiera y que le gustaría tener reproducida?
Lo que más me gusta es el techo del auditorio de la universidad de Caracas. Está hecho con grandes paneles de madera contrachapada -algunos, de treinta pies de largo, más o menos horizontales e inclinados para reflejar el sonido. También me gusta la obra que hice para la Unesco en París y el móvil llamado Little Blue Under Red (Un poco de azul debajo de rojo) que pertenece a los Fogg. Aquel desarrolla curvas hipocicloidales y epicicloidales. El principal problema era que todas las partes fuesen lo bastante ligeras como para que funcionasen.

¿Considera que su obra es específicamente americana?
El primer impulso para hacer cosas a mi manera lo recibí en París, de modo que, en realidad, no sabría qué decirle.

¿Qué artistas admira usted más?
Goya, Miró, Matisse, El Bosco y Klee.

Los móviles de Calder
Jean-Paul Sartre

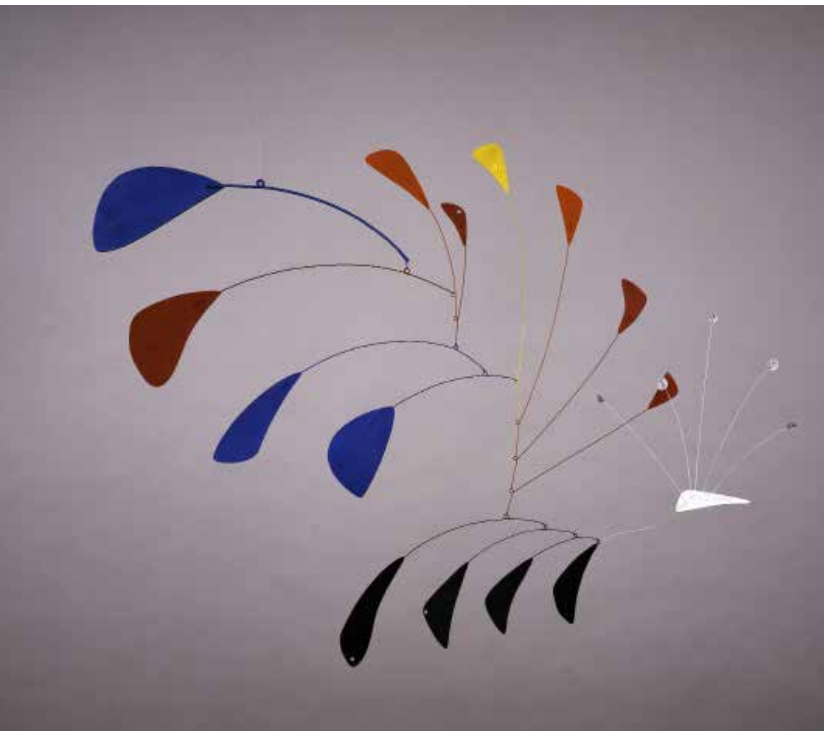
Sartre, Jean-Paul, “Les mobiles de Calder”, catálogo de la exposición Calder, París, Galerie Louis Carré, 1946, pp. 9-19.

André Kertész
Calder with Eucalyptus, 1940, 1940
Artwork © 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires; Photo © André Kertész – RMN.

Si bien es verdad que la escultura debe imprimir movimiento a lo inmóvil, sería un error entroncar el arte de Calder con el del escultor. Él no sugiere el movimiento, lo captura; no se le ocurre ocultarlo para siempre en bronce o en oro, esos materiales gloriosos y estúpidos condenados a la inmovilidad por su propia naturaleza. Con materias primas inconsistentes y abyectas, con huesos pequeños, hojalata o cinc, monta extrañas combinaciones de tallos y de palmas, de tejos, de plumas, de pétalos. Son como resonadores, trampas, que cuelgan del extremo de un bramante como una araña del extremo de su hilo, o bien se apilan sobre una peana, sin brillo, replegados sobre sí mismos, falsamente adormecidos; pasa una ráfaga extraviada, se enreda en ellos y los anima, ellos la canalizan y le dan una forma fugaz: ha nacido un móvil.

Un móvil: una pequeña celebración particular, un objeto definido por su movimiento y que no existe sin él, una flor que se marchita en cuanto se detiene, un simple juego de movimientos de la misma manera que existen simples juegos de luces. A veces, Calder se divierte imitando una forma natural: me ha regalado un ave del paraíso con alas de hierro; basta que lo roce un poco de aire caliente al escaparse por la ventana para que el pájaro se despliegue produciendo un ruido, se enderece, se pavonee, menee su cabeza moñuda, dé vueltas y se bambolee, y después, como si obedeciese a una señal invisible, de pronto gire sobre sí mismo despacio, con las alas completamente extendidas. Pero la mayor parte del tiempo, Calder no imita nada, y no conozco arte menos engañoso que el suyo. La escultura sugiere el movimiento, la pintura sugiere la profundidad o la luz. Calder no sugiere nada: imita auténticos movimientos animados y les da forma. Sus móviles no significan nada, no remiten a nada más que a ellos mismos: son, eso es todo; son absolutos. Son más impredecibles, tal vez, que cualquier

otra creación humana. Son demasiado dinámicos y demasiado complicados para que una mente humana, ni siquiera la de su mismo creador, pueda prever todas sus combinaciones. Para cada uno de ellos, Calder establece una posibilidad de movimiento y después los abandona a su suerte; son el ahora, el sol, el calor, el viento, quienes decidirán cada movimiento en particular. Así, el objeto se queda siempre a medio camino entre el servilismo de la estatua y la independencia de los eventos naturales; cada una de sus evoluciones obedece a una inspiración del momento; discernimos, en él, el tema compuesto por su autor, pero embellecido por miles de variaciones personales; es como una pequeña tonada de hot jazz, única y efímera como el cielo, como la mañana: si se te escapa, la has perdido para siempre. Decía Valéry del mar que estaba siempre recomenzando. Un objeto de Calder es parecido al mar e igual de subyugante: siempre recomenzando, siempre nuevo. No basta con echarle una ojeada al pasar; hay que vivir en su compañía y dejarse fascinar por él. Entonces, la imaginación se regocija con esas formas puras y cambiantes, a la vez, libres y reguladas.

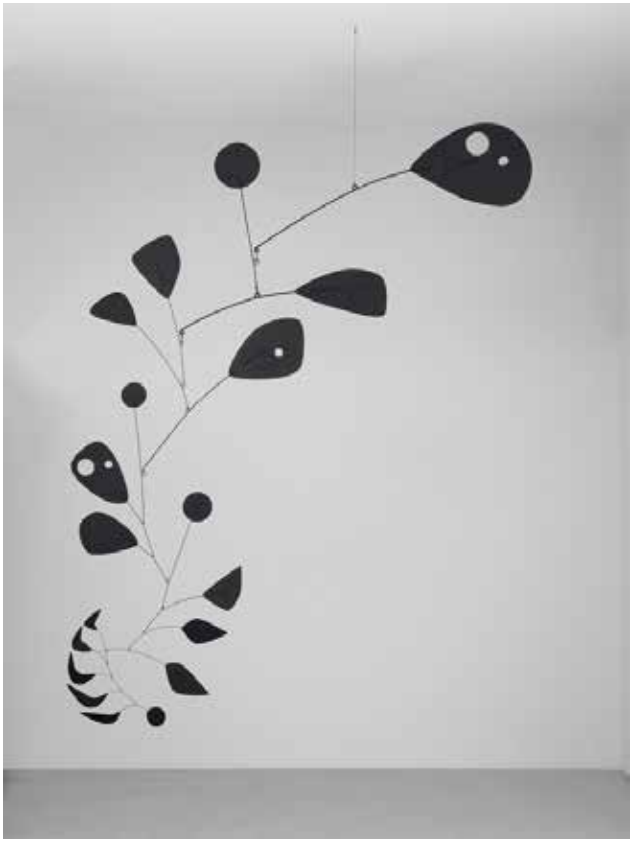


Peacock, 1941
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

Esos movimientos que no pretenden más que agradar, encantar a nuestros ojos, tienen, sin embargo, un sentido profundo, más bien metafísico. Por eso, es necesario que la movilidad les venga de alguna parte. En otro tiempo, Calder los propulsaba con un motor eléctrico; ahora los abandona en medio de la naturaleza, en un jardín, cerca de una ventana abierta, los deja que se agiten al viento como arpas eólicas; se nutren de aire, respiran, toman en préstamo la vida ociosa de la atmósfera. De este modo, su movilidad es de una índole muy particular. Aunque se trate de una obra humana, jamás tienen la precisión y la eficiencia de gestos de un autómata de Vaucanson. Precisamente, el encanto del autómata reside en que se abanica o toca la guitarra como un ser humano y, sin embargo, el desplazamiento de su mano tiene el despiadado y ciego rigor de las traslaciones puramente mecánicas.

El móvil de Calder tiene un movimiento ondulatorio, titubea, se diría que se equivoca y se rectifica. He visto, en su taller, un mazo y un gong suspendidos en el aire a gran altura; al menor soplo, el mazo buscaba al gong, que giraba sobre sí mismo; se alejaba para golpear, se abalanzaba y pasaba de lado, como una mano torpe, y después, cuando uno menos se lo esperaba, iba derecho hacia él y lo alcanzaba en el centro, haciendo un ruido espantoso. Y, por otra parte, estos movimientos están armonizados demasiado artísticamente para que se les pueda asimilar a los de una canica que rueda sobre una superficie desigual y cuyo recorrido depende únicamente de los accidentes del terreno. Tienen una vida propia. Un día, yo estaba hablando con Calder en su taller. Un móvil que hasta entonces había permanecido en reposo,

se volvió contra mí, presa de una violenta agitación. Di un paso hacia atrás y creí haberme puesto fuera de su alcance. Pero, de repente, cuando se le fue aquella agitación y parecía haberse vuelto a quedar como muerto, su larga y majestuosa cola, que hasta entonces no se había movido, se puso en marcha indolentemente, como a disgusto, giró en el aire y me pasó justo debajo de la nariz.



Black Widow (Viuda Negra), 1948
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights So- ciety (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

Esos titubeos, esos tanteos, esas torpezas, esas bruscas decisiones y, sobre todo, esa maravillosa nobleza de cisne, hacen que los móviles de Calder parezcan seres extraños, a medio camino entre la materia y la vida. Tan pronto sus desplazamientos parecen perseguir un objetivo, como parecen haber perdido su propósito en el camino y haberse extraviado en un necio balanceo. Mi pájaro vuela, flota, nada como un cisne, como una fragata, es uno, un solo pájaro y después, de repente, se descompone, y no queda de él más que varillas de metal sacudidas por vanos temblores. Estos móviles, que no están del todo dotados de vida, ni son del todo mecánicos, que desconciertan a cada instante y, a pesar de ello, siempre regresan a su posición primitiva, se parecen a las hierbas acuáticas impulsadas por la corriente, a los pétalos de la sensitiva, a las patas de una rana descerebrada, a los hilos de araña que arrastra la corriente ascendente. En una palabra, aunque Calder no haya querido imitar nada sino crear escalas y acordes de movimientos inéditos, sus móviles son, a la vez, invenciones líricas, combinaciones técnicas, casi matemáticas, y, al mismo tiempo, símbolo apreciable de la naturaleza, de esa gran naturaleza baldía que desperdicia el polen y produce bruscamente el vuelo de mil mariposas, de la cual nunca se sabe si es el ciego encadenamiento de causas y efectos o el tímido desarrollo, siempre retardado, alterado, de una idea surgida inopinada.

Edgar Varèse, c. 1930
© 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires.

Varèse sobre Calder: extracto de una entrevista ficcional (fragmento)

Alexander S. C. Rower

Traducción Martín Gambarotta

Alexander S. C. Rower, "Varèse on Calder: Excerpt from a Fictional Interview," Alexander Calder & Fischli/Weiss, exh. cat. (Riehen/Basel: Fondation Beyeler, 2016).

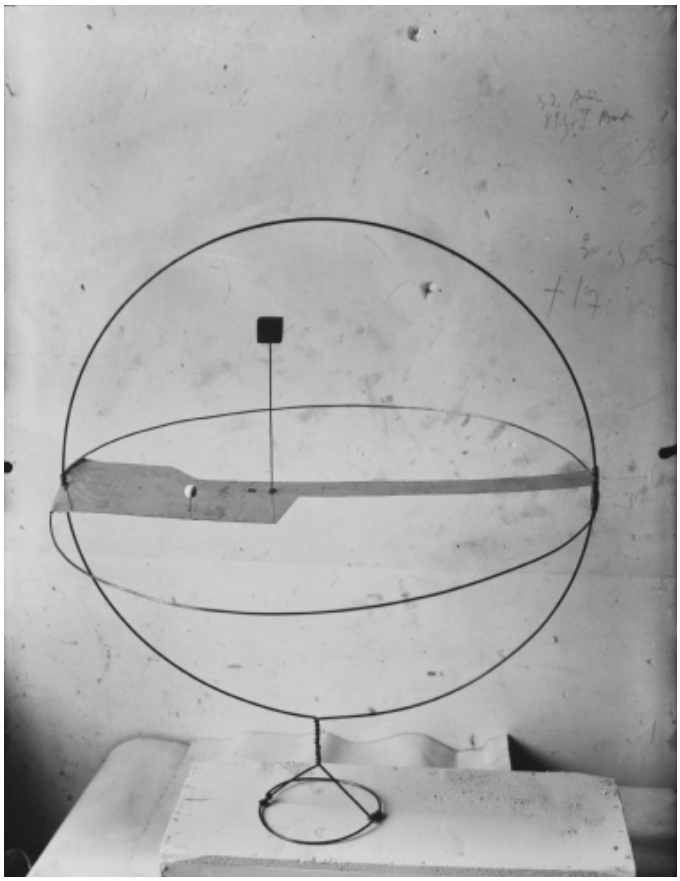
Soy nieto de Alexander Calder y he conocido a algunos de sus ilustres amigos (entre ellos, Marcel Duchamp, Joan Miró, James Johnson Sweeney y Edgard Varèse). En ocasiones, cuando estoy estudiando la vida y obra de mi abuelo, me encuentro con que me gustaría esclarecer detalles de lo sucedido. Esta entrevista ficcional es un intento de apaciguar ese deseo. Es una amalgama de mi experiencia personal y profesional, ubicada en un tipo de marco distinto.

Alexander S. C. Rower: ¿Cuándo conoció a Calder por primera vez?

Edgard Varèse: Frederick Kiesler nos presentó en el otoño de 1930. Visité el estudio de Calder que, en ese entonces, estaba en la Rue de la Colonie, en el Treizième Arrondissement. Eventualmente, realizó un fantástico retrato de mí con alambre. Como ha sufrido numerosas intervenciones y desmanejos a través de los años, ahora se parece más a mí como un hombre viejo, en vez de representar mi juventud vigorosa… ¡un poco como Dorian Gray! [risas]. Entonces, de ahí en más, me convertí en un visitante frecuente, especialmente alrededor de la época en la que preparaba su exhibición en la galería Percier, en 1930-1931. Me gustaba verlo trabajar, ya que sus composiciones abstractas resonaban con algunas de mis propias composiciones, como Intégrales 1924-1925] o Ionisation [1929-1931].

Su retrato en alambre, ahora en el Whitney Museum of American Art, en Nueva York, no fue el único "retrato" que Calder realizó de usted. También hizo Musique de Varèse [c. 1931], un stábile abstracto que se estrenó en Percier [1]. Comprende una esfera implícita de dos círculos de alambre que se cruzan en ángulo recto, con una pieza de metal brillante y estañado en su centro que se acopla a un plano radiante. Dos pequeños objetos, una esfera de madera blanca y un cubo de ébano sobresalen de los cables que se elevan desde la lámina de metal que refleja la luz. ¿Fue esta una de las composiciones que resonó con su música?

Sí. Tiene una especie de disparidad contrapuntística, muy similar a la organización de mis propios elementos. Como he dicho antes, en realidad tenemos tres dimensiones en la música: horizontal, vertical y una dinámica creciente y decreciente. Y yo agregué una cuarta: proyección de sonido –esa sensación de que el sonido no nos da esperanza alguna de ser reflejados, un sentimiento similar al que provocan los rayos de luz emitidos por un reflector– tanto para el oído como para el ojo, esa sensación de proyección, de un viaje al espacio. 2 Su abuelo entendió esto. Entendió que el ruido era otra dimensión por completo, e incluso dijo eso acerca de sus propios trabajos.



Marc Vaux
Musique de Varèse, 1931
Artwork © 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires. Photo © © Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, fonds Marc Vaux.

Cierto, cierto. Mi abuelo también indicó en más de una ocasión que lo más importante en una composición era la disparidad. Y él también trabajaba en la cuarta dimensión, realizada en la escultura como tiempo presente, experiencia activa. Incluso antes del móvil, sus esculturas de alambre incorporaron movimiento real. El uso que hacía del alambre me lleva a la próxima pregunta: ¿compararía el uso de materiales innovadores, a menudo pedestres, con los de Calder?

Cuando conocí a Calder por primera vez, mi credo era "Nuevos oídos para música nueva y música nueva para los oídos nuevos". Todo el mundo quedó perplejo, no solo por mis materiales, sino también por el timbre, la densidad, el ritmo, la textura, el enfoque y todo lo demás. Pierre Boulez dijo que la primera vez que escuchó Ionisation, con trece percusionistas tocando cuarenta instrumentos como yunques, cencerros, triángulos, bongos, un güiro, incluso un rugido de león (¡a través de una cuica!), fue como un objeto proveniente de Marte. En este sentido, mi vocabulario se parecía mucho al de Calder. Reimaginó la escultura con alambre, láminas de metal, trozos de vidrios rotos, gongs, latas y objets trouvés, muchos de los cuales produjeron efectos sonoros bastante impactantes. Mi música requería nuevos oídos, pero la escultura de Calder requería ojos y oídos nuevos [risas]. Incluso, Transition [la revista] acertó cuando, en 1938, atribuyó el trabajo de Calder al "ojo" y el mío, al "oído". Los límites rara vez se definen de un modo tan claro. En otro nivel, uno podría examinar cómo el nombre de mi composición –"ionización", esta separación de electrones de los átomos que se relaciona con las "condiciones atmosféricas"– desplegó núcleos, átomos, vacíos de los que Calder habló en su escultura.

Alrededor de 1955, Calder escribió sobre un "ballet objeto" que había realizado en París más de veinte años antes. Lo llamó A Merry Can Ballet [1933]. En su manuscrito, hizo un dibujo de un palo con latas colgando de cuerdas y escribió: "Esta fue música; – a Varèse le gustó el ballet (pero no la música)". ¿Qué quiso decir con eso?

Se dice a menudo que A Merry Can Ballet –el equivalente fonético de American Ballet, dicho con acento francés– hacía referencia a mi composición de la década anterior, Amériques [1918-1921, corregida en 1927]. Tanto Calder como yo disfrutábamos de los juegos de palabras, al igual que nuestro amigo Duchamp. Ya en los años veinte, decidí denominar a mi música; sonido organizado; y llamarme a mí mismo no músico, sino "un trabajador de los ritmos, frecuencias e intensidades". Sin embargo, la música del ballet de Calder –esta colección de latas, esta noción de azar– fue un desafío para mí. Sus esculturas, en especial Small Sphere and Heavy Sphere [1932-1933], realmente enfrentó a toda la vanguardia parisina con un enigma conceptual. Pero sus experimentos de sonido en azar estructurado fueron proféticos. En retrospectiva, está claro que los diversos ejercicios de composición de Calder tuvieron un gran impacto en la joven guardia: John Cage, Earle Brown y demás.

Calder utilizó el sonido como un medio estético ya en 1932, comenzando con Small Sphere and Heavy Sphere. ¿Cree que usted lo inspiró?

Recuerdo a Calder diciendo que las sirenas en Ionisation eran las mejores notas en mi música, aunque él no hizo ninguna referencia directa en sus composiciones. Mi pieza era un conjunto de percusión y, en muchos sentidos, también lo era Small Sphere and Heavy Sphere, con sus golpes desconcertantes, ruidos sordos, etc., todos parte de una orquestación en tiempo real. Además, era una composición abierta, lo que significa que las circunstancias suscitan la forma de un gesto.
Mirando hacia atrás, me doy cuenta de que esta también es la actualidad del arte de los; móviles, verdaderas herramientas para presentar o llevar a cabo la necesaria no-secuencia de sorpresa y casualidad –la construcción y la liberación de la anticipación, como en el circo, o una buena coreografía–. Y, sin embargo, las acciones definitorias en su espacio-tiempo especial terminan con nosotros percibiendo algo más grande que nosotros mismos... algo universal.

En Small Sphere and Heavy Sphere, al desplazar la gran "esfera pesada", que está hecha de hierro fundido, la pequeña bola de madera se pone en

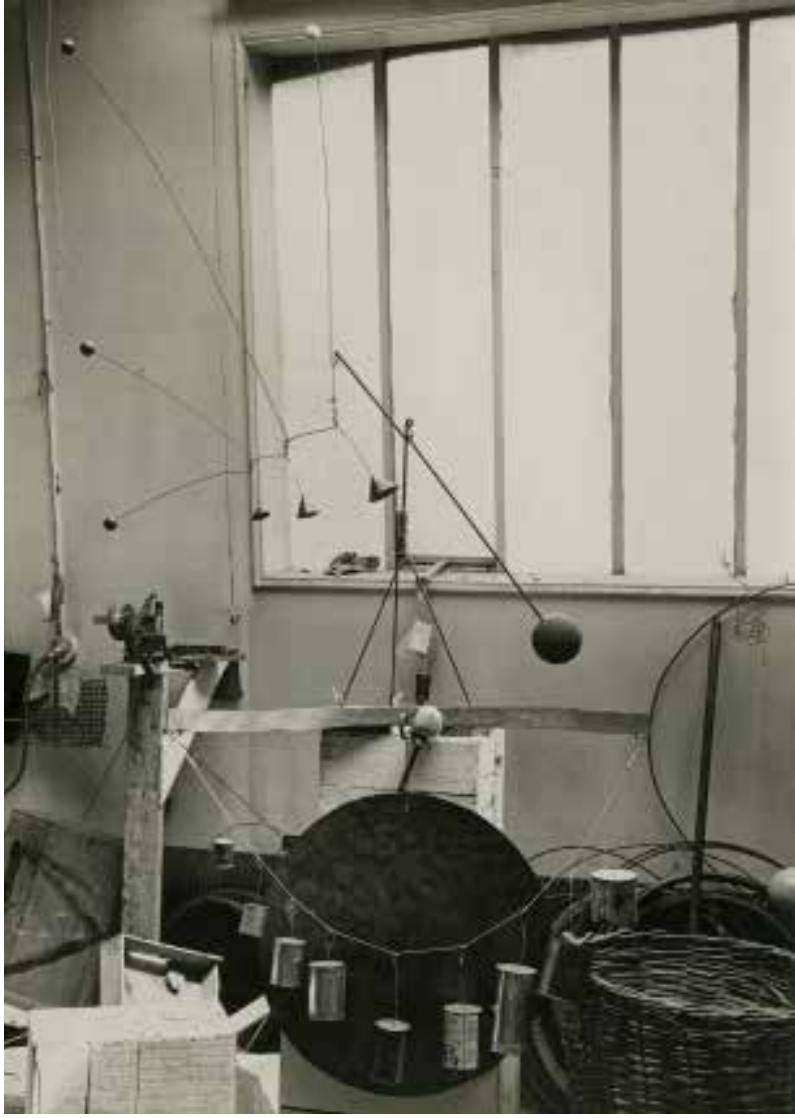
movimiento alrededor de una colección aparentemente aleatoria de objetos reutilizados situados en el suelo, que han sido organizados por el espectador. Claramente, este trabajo fue un antecedente no solo de la composición casual, sino también de la música de vanguardia en un sentido más amplio.

Calder le estaba pidiendo al espectador que asumiera los roles de compositor y director de orquesta, de algún modo. ¿Cómo se compara esto con –o sirve como punto de partida de– sus experimentos en ese momento?

Nunca me interesó el concepto de "intervención". Buscaba medios tecnológicos para ejecutar infaliblemente los sonidos que tenía en mente. Me enfrenté a una tremenda resistencia del mundo académico musical, que impedía el acceso a mayores herramientas electrónicas para la investigación y la experimentación. Intenté fundar un laboratorio científico para resolver ciertos problemas musicales –por ejemplo, la imposibilidad de sostener infinitamente un tono–. Estábamos en la era prelectrónica, por supuesto. Utilicé los medios que tenía a mano, un poco como Calder usa los materiales cotidianos y busca explotar sus límites. Un poco más tarde en mi vida, Earle Brown reunió a un grupo de músicos de jazz a los que dirigí con notación gráfica de forma semimprovisada, pero esto fue algo casual.

Charlie Parker me buscó como maestro de composición, pero murió solo días antes de nuestra primera clase programada.

En 1933, mi abuelo planteó la pregunta: "¿Por qué no formas plásticas en movimiento? No un simple movimiento de traslación o rotación, sino varios movimientos de diferentes tipos, velocidades y amplitudes que se componen para lograr un resultante completo".



Marc Vaux
El taller de Calder en 14 rue de la Colonie, París 1933.
Desde arriba: Untitled, 1932 (Sin título), A Merry Can Ballet, 1933, y un gong
Artwork © 2018 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA Buenos Aires; Photo © Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, fonds Marc Vaux.

En mi música, el resultado, o el resultado del proceso, es algo que comparo con el fenómeno de la cristalización. Hay una idea, la base de una estructura interna, expandida y dividida en diferentes formas o grupos de sonido que cambian constantemente de forma, dirección y velocidad, atraídos y rechazados por distintas fuerzas. La forma de la obra es la consecuencia de esta interacción. Las posibles formas musicales son tan ilimitadas como las formas exteriores de los cristales.

–