

*Intuiciones dinámicas y pensamientos
«in stables» de una escultura en movimiento.
Alexander Calder*

MANUELA BARRERO

1. A PROPÓSITO DE ALEXANDER CALDER

La vanguardia en clave de humor. La escultura entre trapecistas, bailarinas y equilibristas, en el centro del otro mundo, de ese que se muestra en los «frescos rosa» de Picasso, que ahora, esboza una media sonrisa ante el alambre.

La necesidad que Paris tiene de Calder, la necesidad del color después del gris de la guerra y que hace que Alexander reciba la carta de Zervós pidiéndole que salvara a Europa de esos «années de mort lente»¹.

Calder hace volar la pintura de Mondrian, juega con el origen de la escultura nueva, nacida de la cabeza de Picasso y del soplete de Julio González, elevándola por los aires, poniendo boca arriba lo que antes estaba boca abajo, con la tenacidad de un niño grande que consigue que la tonelada no pese más que una pluma en un alarde de ¡¡señoras y señores, el más difícil todavía!! dejando perplejo al mundo con el triple salto mortal de su escultura desde la ingenuidad de ese niño que crea un mundo nuevo desde su cuarto de juego.

Alexander Calder con nariz de payaso, con un gato-vaca como mascota y una maleta donde guarda el circo del mundo, viaja de acá para allá, del nuevo al viejo separado por el océano, de la vanguardia a la vanguardia y vuelta a empezar. El ingeniero que se quita el disfraz, la corbata y los zapatos y se presenta en Paris vestido de amarillo, poniendo el peso y el equilibrio al servicio de la escultura que se estaba haciendo ya invisible, ofreciendo el acento de lo etéreo al esfuerzo de homenaje que Picasso quería para Apollinaire.

Este «A propósito de Calder», es un acercamiento a su obra desde la reflexión, desde la sospecha de la existencia de una línea que une las experimentaciones

¹ Carta de Christian Zervós a Calder, sin fecha. Extracto recogido por Dore Ashton; «Calder» en VV.AA: *Calder*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997, p. 149.

escultóricas llevadas a cabo por Pablo Picasso y Julio González en los años de su colaboración, con la escultura que se hace en los años siguientes, una línea que por otro lado, no parece recta, sino que en ocasiones se vuelve contra sí misma, se enrosca y se pierde, para seguir después su aparente camino de evolución desde aquellos orígenes hasta lo más nuevo.

Podríamos tomar multitud de aspectos de la obra de Calder como motivo de desarrollo de este estudio, todos ellos igualmente atractivos, como en realidad lo es la propia personalidad del artista. En esta ocasión, tomaremos como objeto fundamental de trabajo la importancia que da en su obra a la noción de **movimiento** y, como consecuencia, otras que aparecen junto a este concepto de una forma inmediata...**el espacio, el tiempo, la percepción de la obra, la experiencia del objeto...** nociones que en realidad, aparecen con fuerza ya en la colaboración Picasso-González, y que como veremos en adelante, están en Calder como un giro de tuerca más, un paso novedoso y diferente, dentro del escenario de novedad y diferencia que estaban protagonizando multitud de artistas en esos años de origen y evolución del nuevo arte, y donde parece que la preocupación por lo espacio-temporal adopta infinitas formas, entre las que está la propia de Alexander.

No debemos olvidar que ese París que servía a Calder de público en sus espectáculos de circo, era el centro del mundo artístico, un París previo a la eclosión de EE.UU como nueva capital del arte, y un París donde Calder encuentra lo más nuevo y lo renueva con una actitud de loco en el lugar donde sólo entonces la locura era posible: «¿Que por qué vivo en París? Porque en París es un cumplido que le llamen a uno loco»² Y es allí donde abre su maleta y deja salir toda su colección de esculturas, y las pone en danza...

Lo que intentaremos ver, es que una vez abierta la «caja de Pandora», y sueltos ya los truenos del movimiento escultórico, la posibilidad de lo que «podía ser» que nos ofrecieron Julio y Picasso, con Calder, pasa de ser posibilidad a «ser posible», y de ahí todo lo que vendrá después en un infinito abanico de probables posibilidades.

2. DIBUJO CON ALAMBRE, DIBUJAR EN EL ESPACIO Y... ¡ACCIÓN!

Sería muy extenso explicar aquí la gran importancia que tiene la colaboración entre Picasso y González para el desarrollo de la escultura contemporánea posterior. Aún así, y debido a lo extraordinario de este hecho para lo que a continuación pretendemos exponer sobre la obra de Alexander Calder, sólo haremos una breve mención al respecto, en cuanto a uno de los elementos que podemos poner en paralelo entre la producción de los dos primeros artistas por un lado y la obra de Calder por otro. De la mencionada colaboración sale una idea que será fundamental para todo lo que ocurre después: la idea del **dibujo en el espacio**.

² VV.AA.; *El Universo de Calder*. Valencia, IVAM, 1992, p. 20.

Dos apreciaciones se hacen necesarias para explicarme después la escultura de Calder, dos apreciaciones de percepción. Al observar la linealidad desplegada en el espacio en la obra de Picasso y Julio, la escultura puede ser percibida como una serie de puntos dispuestos en lo espacial que se materializan a través de los puntos de soldadura y que tienen la necesidad imperiosa de un apoyo material para sostenerse en su levitación, apoyo que encuentran en la delgada línea de hierro que va uniendo punto con punto, dando así la estabilidad que ofrece el suelo como eje de apoyo inevitable. Pero la obra puede ser percibida de otro modo, el que responde a imaginar al escultor que, con mano de dibujante, va sugiriendo la forma en el espacio con una línea escultórica, tal y como lo haría con un lápiz sobre un papel en blanco.

El resultado, el mismo, dibujo bidimensional que se hace tridimensionalmente plano cuando se desarrolla en el espacio en forma de escultura. Y otra sospecha más, la de la importancia de un movimiento continuo implícito, el movimiento de la muñeca del dibujante que traza una línea, movimiento que en el caso de las esculturas de Picasso-González queda marcado por el «tempo» que fijan esos puntos de unión de líneas, y que rompen físicamente la continuidad de lo que hubiera podido ser un gesto continuo.

¿Dónde queda Calder en todo esto? Es lo que a continuación intentaremos explicarnos. Vamos, para ello, a fijarnos en principio en sus dibujos y sus alambres de circo, como el germen de lo que después será su escultura en movimiento, un movimiento «real» por físico, pero que aquí está ya presente como movimiento en potencia, a punto de eclosionar. Mirando esos dibujos de París de principios de los años 30, observamos que una única línea está completando la forma sobre el papel, una línea continua, hecha sin levantar el lápiz, de un solo trazo, que nos muestra la transparencia de lo sólido, el interior de trapecistas y equilibristas fundiéndose con un espacio que rodea a lo que es materia, pero un espacio que la llena a la vez.

De este modo, la línea que configura la cuerda floja, es la misma que la que da forma a la figura que está sobre ella, como también lo es la que evidencia la pista de circo, uniendo lo que está arriba, en movimiento, con lo que está abajo, y todo con una simplicidad, un linealismo tan esquemático, que nos hace pensar en el Calder abstracto que llegará en los años inmediatamente siguientes.

Ante estos dibujos nos queda la sensación de que han sido hechos con alambre, cuando vemos su producción con este material. Igual que Picasso y González, Calder dota de tridimensionalidad plana a lo que antes tenía dos dimensiones en unas figuras que con una única y deliciosa línea de alambre va configurando una forma, donde el hueco evidencia la materia sirviéndose del espacio circundante, como antes habíamos visto en sus dibujos en un espacio limitado por la hoja de papel, y que ahora se convierte en el espacio universal que coloca a la figura en el mundo de lo tangible.

Y en ambos casos, ya sea con el alambre de tinta o con el que dobla, sospecho que con la atención que un niño pone en su dibujo, la sensación de estar ante una

figura en acción no se nos escapa, de modo que técnicamente estaríamos ante el **movimiento de lo estático**, una afirmación que el propio Calder se encarga de asegurar cuando años antes nos recuerda que «...la «acción» en un dibujo no es necesariamente comparable con la acción física. Un gato que duerme tiene una acción intensa.»³

Parece, así, que con el alambre, Calder usa el espacio como lo hacían Picasso y González, como una hoja en blanco que se presta al dibujo, a la linealidad, liberando la escultura de la pesada y tradicional masa, con la sensación, en los dos casos, de querer decir al mundo que el aire existe en el interior de la materia, que lo invisible puede también ser representado, y, como veremos, que una escultura se puede convertir en otras ante los ojos del espectador, cuando esa no-materia hace que lo material cambie de lugar como por arte de magia.

Pero antes de llegar a la magia del movimiento físico, Calder habla de uno implícito, del gesto continuo que se advierte en la línea única de sus dibujos y sus alambres, y que ahora no están sujetos al ritmo pausado que marcaban los puntos de soldadura en los hierros de González y Picasso, sino que es un ritmo largo y flexible, permitido por la cualidad del alambre, un ritmo que une bocas con pies con la rapidez y la espontaneidad con la que lo lúdico, el divertimento y el juego aparecen en la línea que dibuja en el espacio.

1930. La abstracción llama a la puerta de Calder en el mismo instante en que Alexander abre la del estudio de Piet Mondrian en París; con esta visita su obra escultórica comienza a girar, es el inicio del movimiento en la escultura contemporánea. Aquellos rectángulos que ve colgados en la pared del estudio, mezcla de color y lucha por la unión arte-arquitectura, donde Calder, quizá ajeno a la batalla de Mondrian, tiene la necesidad de ver cómo se mueven aquellas figuras de colores. Ante el «No, no es necesario, mi pintura ya es demasiado rápida»⁴ de Piet, Calder contesta con sus propios rectángulos de colores, cortejando a lo abstracto para que se mueva, hasta que finalmente lo consigue. Él mismo dice: «Esta única visita me causó una impresión tan fuerte que disparó las cosas. Yo ya había oído la palabra «moderno», pero no conocía ni consciente ni inconscientemente, el término «abstracto». De modo que ahora quería pintar y trabajar en el campo de la abstracción.»⁵

Calder se introduce de lleno en el mundo de lo abstracto, dando el paso que seguramente Picasso y González nunca dieron, una abstracción formal, conceptual, donde lo abstracto, como veremos, se lo debe casi todo a la casualidad, al azar, donde lo imprevisto hace su aparición en el mundo del arte, convirtiendo el **tiempo presente** de una escultura en un sugerente y revolucionario interrogante de **futuro**.

³ VV.AA; *El universo de Calder*. Valencia, IVAM, 1992, p. 82.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ Mildred Glimcher, «Calder en París: 1929-1933. El objeto transformado en gesto», recogido en VV.AA; *Calder*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997, p. 156.

El paso hacia delante citado ya, que significa el movimiento en Calder, no sólo se muestra significativo en cuanto a lo que estaban experimentando Picasso y González, va mucho más allá. La impresión que a nuestro escultor le causa la visita al estudio de Mondrian es importante porque quizá uno de los aspectos que une a ambos creadores es el interés latente por **equilibrar**, un equilibrio, en pintura en un caso, en escultura en otro, que seguramente se entienda de diferente forma, pero que tiene su origen en un mismo concepto de movimiento estático que Calder representa en sus alambres, y que después se encarga de dinamizar con el movimiento físico.

Parecen significativas las palabras de Mondrian «el equilibrio...en el arte no figurativo, no carece de movimiento de acción sino todo lo contrario: es un movimiento continuo»⁶, como continua era la línea única que daba forma a los alambres del circo de Alexander. Quizá el pensamiento de Piet, así como el del grupo «Abstracción-Creation» al que perteneció Calder a principios de los 30, planteaba de una forma «demasiado seria» aquél problema del movimiento y sus consecuencias en el arte, de modo que Alexander, una vez que deja el grupo, viaja con libertad en su camino artístico. Quizá las seriedades del «yo», adolecían de la falta de una risa, del humor que tanta importancia tiene para Calder. Lo profundo, lo conceptual, quizá sí pero, por favor, siempre divirtiendo...Es esa necesidad de divertir lo que seguramente hace que Calder sople sus alambres en «equilibrado movimiento estático» en un «haber que ocurre si...», encontrándose con la sorpresa e incluyéndola como un elemento estético más, que en adelante deberá tenerse muy en cuenta en la evolución histórica del arte.

Dibujos de línea continua, movimiento continuo también en sus «móviles», que hacen un dibujo invisible en el espacio, dinámico, pero aún cuando el viento no les empuja, dentro de su estatismo, el móvil se recorta en su medio, se convierte en «stabil», en ese dibujo en el aire, «quieto», que nos ofrecieron Pablo Picasso y Julio González.

3. CALDER, SUSPENDIDO EN EL ESPACIO

«Mi madre solía decirme: «Pero si no sabes nada a cerca de las estrellas.» Y yo decía: no, no sé, pero te puedes hacer una idea de cómo son sin saberlo todo a cerca de ellas y sin darles la mano.»⁷

ALEXANDER CALDER

No es necesario ver, para saber que algo existe, que algo es. La representación de lo empíricamente comprobable en el arte, en el tiempo de Alexander Calder, ya

⁶ Piet Mondrian. «Arte plástico y arte plástico puro», 1937. Recogido en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid, Akal, 1995, p. 381.

⁷ En la revista «Life», recogido en VV.AA; *El universo de Calder*. Valencia, IVAM, 1992, p. 17.

no tiene razón de ser como fórmula únicamente válida. Lo invisible también es motivo de representación, la representación de la que parece una nueva existencia. De este modo, nuestro escultor pisa el suelo lunar, suspendido en el espacio, antes que ningún otro hombre.

El interés de Alexander por el cosmos, por el universo, es el verdadero origen que da lugar a su obra, un interés que no sólo él mostraba, otros también hacen constar por esos mismos años la pasión por lo estelar, inundando el mundo artístico de constelaciones, soles y estrellas, llenando el momento de individuales cosmogonías, a las que Calder añade la suya propia.

Interés por el universo, pero un interés carente de intento de explicación, su importancia radica en sí mismo, como mágico fenómeno que no necesita ser explicado científicamente, no necesita de la razón porque la magia es irracional. Parece que ninguno de estos artistas tan fascinados por el cosmos, quieran saber ni el por qué ni el cómo, sino que esa fascinación es trasladada al arte desde el des-conocimiento, quizá en ese intento de desaprender lo aprendido en la búsqueda de lo originario que apreciamos enseguida en el arte de las primeras décadas del siglo.

El propio Picasso, a propósito de los mapas celestes dice: «Me parecen hermosos, aunque no sepan lo que significan»⁸, y los lleva al papel uniendo líneas y puntos cósmicos en sus «Constelaciones».

Quizá el ejemplo que rápidamente recordamos, es la estrecha amistad de Calder con Miró. Las estrellas aparecen en sus lienzos, en su obra, lo cósmico representado con la sencillez y la ingenuidad del hombre que ha regresado a su origen, al pulso infantil donde en una «casual mancha» de pintura se concentra todo el misterio del universo. La obra de uno y otro, unida por una estela que hace que Antoni Tàpies perciba la obra de Calder como una pintura de Miró en movimiento⁹.

Es en el movimiento donde tenemos que prestar atención a la hora de hablar del interés de Calder por el universo. Una vez más partimos de lo «estático» para llegar a lo dinámico, es decir, después de la visita al estudio de Mondrian, nuestro escultor comienza sus denominados «dibujos espaciales», sus esculturas de alambre donde se representa el universo necesariamente quieto, aprisionado, en principio, en un movimiento en potencia, llamado a desarrollarse como el inevitable punto y seguido en la tenacidad de Alexander por dotar de movimiento a aquello que tiene esta cualidad móvil como esencia de su propia realidad.

«La base de todo para mí es el universo»¹⁰, diría, de modo que si esto es así, la base del concepto de movimiento en su escultura, tiene que estar en el movimiento y la realidad de los cuerpos celestes.

⁸ Citado por Calvo Serraller en «Vulcan's Constellations», en *Picasso and the Age of Iron*. Nueva York, 1993, y recogido por Dore Ashton en VV.AA; *Calder*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997, p. 151.

⁹ Antoni Tàpies, «Recordando a Calder», en VV.AA; *Calder*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997, p. 160.

¹⁰ VV.AA; *El universo de Calder*. Valencia, IVAM, 1992, p. 83.

Sus móviles, dentro de su esencia abstracta encierran el misterio del universo, la ley misteriosa, oculta, por la que los planetas giran y se desplazan en una órbita fija, como si se tratase de una trasposición de las esferas de madera que Calder coloca al extremo de un fino alambre, un alambre invisible que las ata a un centro que ejerce su enérgico poder de atracción; multiplica «lo real», introduce en el arte un microcosmos pretexto del macrocosmos, convirtiendo el hábitat del hombre, en el hábitat natural del movimiento universal.

Quizá en lo que Calder piensa ante su obra, podamos intuir algo muy parecido a lo que anteriormente mencionábamos sobre la forma de percibir el «dibujo espacial» nacido de la colaboración Picasso-González, como la disposición de puntos en el espacio apoyados en la necesaria línea del hierro, es decir, quizá lo que verdaderamente Alexander quiere representar es el movimiento de un cuerpo suspendido en el espacio, que levita por encima de la Tierra, que se mueve porque sí y que se mantiene en equilibrio gracias a la oposición de fuerzas encontradas, como lo hacen los planetas, el sol...sin necesidad de apoyo...

En 1951, a propósito de un simposio celebrado en el MOMA de Nueva York bajo el título «Lo que el arte abstracto significa para mí», manifiesta: «La idea de cuerpos sueltos flotando en el espacio, de diferentes tamaños y densidades, acaso de diferentes colores y temperaturas... unos en descanso y otros moviéndose..., me parece la fuente ideal de la forma... En el planetario he tenido momentos muy excitantes cuando la maquinaria se mueve rápidamente...Ante la idea de un objeto flotante en el aire —no apoyado—, utilizar un hilo muy largo o el brazo también muy largo de un contrapeso, creo que es lo mejor para hacer que su libertad se parezca a la del globo terrestre.»¹¹

El sentimiento de liberación de la escultura del peso de la tradición, como veremos, pasa aquí por hacer gravitar la obra, despegarla del suelo, olvidado el pedestal y lo sólido de la tierra; Calder cuelga sus móviles de techos y paredes, levanta la obra de arte ante un atónito espectador cuya nueva perspectiva de contemplación le convierte a él mismo en un elemento también novedoso. Calder se aleja de la tradición, no sólo de la representada por su padre o su abuelo, también se aleja de los triunfos de Picasso y González que dinamitaron la tradición escultórica, y quienes hace parecer ahora como los «nuevos viejos clásicos».

El arte vuelve a desafiar la ley de la realidad, a la ley por la que todo cae, a la ley de la gravedad, un desafío que hace del concepto de espacio un elemento a tener tan en cuenta como a la propia materia, y al de movimiento que en él se desarrolla en un momento en el que en escultura sólo cabía lo inmóvil, pero donde la intuición de lo dinámico ya se había dejado notar en otras manifestaciones. Entre ellas, la que quizá es mas clara, es la de los futuristas, cuyo esfuerzo por representar el desarro-

¹¹ Conferencias del simposio «Lo que el arte abstracto significa para mí» recogidas en H. B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid, Akal, 1995, p. 598, y tomado de «What Abstract Art Means to me», *Bulletin of the MOMA*, vol. XVIII, n.º 3, Nueva York, primavera de 1951.

llo de una botella en el espacio, ahora se materializa en la inmaterialidad de un cuerpo que se desplaza físicamente dejando tras de sí la estela de un tercer concepto que será fundamental en el arte: **el tiempo**.

Lo que hace Alexander con sus móviles es representar la vida, es decir, eleva la escultura que se mueve con alma propia; es lo vivo representado, la ausencia de lo quieto, la naturaleza hecha escultura cuando el aire entra a formar parte del sentimiento de lo artístico al empujar los hierros y al hacer que se accione el mecanismo pensado por el artista, por el ingenio del ingeniero, cuyo modelo es un modelo vivo, que se mueve, es el modelo del movimiento de los planetas.

André Breton dice «...nos transmite con igual felicidad las evoluciones de los cuerpos celestes, el temblor de las hojas en las ramas, el recuerdo de unas caricias»¹², y es el espectador quien completa el sentido de ese movimiento, concluyendo a la vez el sentido de la obra que Calder nos ofrece en parques, aeropuertos, museos...

El universo como fuente de inspiración, como en los otros, interés sintomático quizá de esa preocupación que parece que se ofrece como el hilo conductor de las diferentes manifestaciones artísticas de estos años, en cuanto a que, a pesar de las diferentes formas de expresión, el espacio y el movimiento se hacen centro de experimentación del pensamiento y el arte. Como ejemplo de esto, sería interesante un estudio profundo del grupo «Abstraction-Crèation» al que Calder perteneció fugazmente.

El momento en que Alexander Calder hace sus móviles, es el momento del Hombre, es la época de los dioses menores y quizá sus móviles son un reflejo de este liderazgo, un reflejo del hombre que se ha hecho grande, poderoso, que es el centro capaz de poder salir por una vez del universo y contemplar su movimiento desde fuera. Y todo esto gracias a la omnipotente alma y mano del artista que crea para que su creación sea contemplada y comprendida por el ojo humano. El arte aquí, hace posible la percepción del movimiento universal que ahora ya no pasa desapercibido, como antes, por causa del giro simultáneo del hombre con el giro del planeta que lo cobija.

4. SINFONÍA DE MOVIMIENTOS. COREOGRAFÍA DEL SEGUNDO

Si pensamos en Calder como el introductor del movimiento físico en la escultura, inevitablemente, y como anunciábamos antes, tendremos que pensar en él como el introductor del tiempo real en las artes plásticas.

La aparición de la cuarta dimensión en las artes, sin embargo, como sabemos, no es algo nuevo. Parece obvio mencionar el sentido tan revolucionario que tuvie-

¹² André Breton, *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism*. 1941, recogido en VV.AA; Calder. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997, p. 151.

ron en su día aquellas composiciones donde un Picasso hambriento de novedad nos presentaba a sus amantes de frente, de perfil, sentadas, de pie...en un mismo lienzo, en una sola figura, en un tiempo y un espacio pasmosamente diferentes y simultáneos. Pues bien, si hablábamos de Calder como el representante de un paso mas en relación con las investigaciones llevadas a cabo en el campo espacio-movimiento de las primeras décadas del siglo, también tenemos que hablar de él en cuanto al avance que se produce en las artes, en la escultura, y donde lo temporal, el tiempo cronométricamente real, aparece en lo escultórico como protagonista.

Es evidente que si se introduce movimiento en un cuerpo, en nuestro caso una escultura, el espacio en que ese cuerpo se sitúa se ve modificado; el espacio donde estaba la escultura y tras el movimiento, está, se convierte en un espacio dinámico en sí, modificado por la expresión del movimiento artístico. Además, el recorrido espacial del móvil de Calder, no sólo es un recorrido del espacio físico, también es un recorrido temporal basado en los segundos, en los minutos en los que la chapa pintada de color finaliza su viaje, llega a su meta y vuelve en una continuidad de movimiento, o se queda quieta a mitad del camino en vistas de ese componente de azar y sorpresa que hace que el movimiento quede a la espera, inmóvil, del siguiente golpe de viento, actuando también el segundo dormido implícito en ese futuro movimiento.

El componente de lo temporal no escapa a Alexander, como cabría esperar. El escultor compositor de movimientos compone también tiempos acompasados y esperas dinámicas que equilibran la escultura flotante o los brazos del «móvil» sobre la tierra. «Del mismo modo en que se pueden componer colores o formas, se pueden componer movimientos»¹³, piensa.

Componer movimiento no es más que componer con el tiempo; Sus móviles aparecen como composiciones temporales, donde aquí y ahora, juega con la fracción de segundo, conjugándola con otras, divirtiéndose con el tiempo fragmentado. Igual que utiliza el espacio y el movimiento como un material escultórico mas, usa también el tiempo. El movimiento de sus móviles es la línea que une aquellos puntos de la escultura de Picasso y González, una línea invisible y temporal, efímera, que el azar hace infinita y por lo tanto impercedera.

De este modo, nada nos extraña la participación de nuestro escultor en producciones musicales y de danza, donde sus esculturas se mueven al ritmo de la música que ellas mismas marcan; una coreografía plástica orquestada por el gran Calder.

Virgil Thomson, en 1936, le ofrece la oportunidad de materializar su pensamiento de compositor del Tiempo y el Movimiento en el montaje de «Sócrates», con música de Erik Satie. Calder convierte la escultura en escenografía, poniendo el acento a lo que ocurre en escena, acompañando, aportando al mundo plástico una escultura cuyo movimiento es parte de la acción dramática, y cuyo compás se complementa con el ritmo que Satie quiere para la obra. Thomson describe la

¹³ VV.AA: *El universo de Calder*. Valencia, IVAM, 1992, p. 172.

escenografía de Calder y dice: «La lentitud de los movimientos era tan majestuosa...su sentido tan transparente, que nada distraía la atención de las palabras y la música.»¹⁴

Su escultura articula una acción dramática paralelamente a la que sucede sobre el escenario, usando como elementos principales la forma geométrica que se desarrolla en el espacio delimitado por el escenario y según el ritmo dramático que se está viviendo en él. Justa parece, en este sentido, la apreciación de Peter Belew respecto a la escultura móvil de Calder: «Cada uno de los elementos, tiempo, movimiento y espacio, aparecen tan dependientes unos de otros como en música el tiempo, el sonido y el silencio.»¹⁵

Y es que el Tiempo, no sólo está en la escultura de Calder presentado por el movimiento. Otro elemento entra en juego con carta de naturaleza propia e íntimamente ligado al sentido de lo musical y al dinamismo de lo móvil: el **ruido**, que a principios de los años 50 viene de la mano de sus «gongs» cuyas placas metálicas chocan provocándolo, se convierte en música cuando Alexander compositor les da ritmo. Articula el espacio temporal que ese ruido va a tardar en producirse. Su «Director de Orquesta» en los 60, se concentrará en transformar ese sonido en la música de las esferas celestes.

La escultura basada en el movimiento se acerca a la música de esta forma. Introduciendo el sonido otro elemento adquiere relevancia; el **silencio**. Es decir, lo temporal viene determinado también en los móviles por los intervalos vacíos de ruido, cuando las placas de metal no se rozan en un presente silencioso, pero auguran un posible sonido futuro, dando a la memoria la pista de uno pasado. Del mismo modo que lo musical se articula en función de la conjunción entre intervalos llenos y vacíos de sonido, la escultura de Calder se «ordena» alrededor del azaroso movimiento pensado de discos y geometrías, que en su dinamismo pueden llegar a rozarse apelando al oído del que ya no sólo ve una escultura, sino que también la oye en ese instante mágico de roce, tras el que llega el silencio de la lejanía del objeto móvil hasta nuevo aviso.

Un movimiento lleno de silencio y sonido, una coreografía musical, una danza que nos recuerda al «ballet mecánico» de Lèger, amigo de Calder, donde el protagonista es también ese componente temporal por el que se articula el movimiento de líneas brillantes en la pantalla cinematográfica y a las que el escultor contribuye con el volumen tridimensional real. Algo más le une a Lèger y su ballet: el ritmo sincopado de movimientos diferentes, de imágenes que, vistas incluso sin música, dejan adivinar desde el silencio el ritmo por el que se suceden los movimientos, como en Alexander Calder está el ritmo que mueve sus geometrías.

Las incursiones de Calder en el mundo de la danza son igualmente relevantes. Brevemente, puede ser mencionada su colaboración en el ballet «Panorama» de Marta Graham, donde los bailarines mueven la escultura de Calder, los discos

¹⁴ VV.AA; *Calder*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997, p. 151.

¹⁵ Peter Belew, *Calder*. Barcelona, Poligrafía, 1969, p. 12.

que el escultor ata a sus muñecas, gravitando por todo el escenario movidos ahora no por el viento, sino por otro cuerpo que se mueve. Sería la composición geométrica de Calder movida por la coreografía de Graham, el movimiento del movimiento físico, la acción de la geometría alimentada por lo vivo del cuerpo humano en acción.

Pero una vez más, Alexander quiere ir más allá, quiere ser coreógrafo y artista, artífice de un ballet sin bailarines: «Mi idea para el ballet mecánico consistía en hacerlo independientemente de los bailarines, o incluso sin ellos, e ideé un método gráfico para registrar los movimientos del ballet, con las trayectorias marcadas con tizas o pasteles de diferentes colores»¹⁶. Es el ingeniero que convierte sus conocimientos de ingeniería en la magia del arte. Fijado por el estudio del movimiento, marca con tiza el movimiento de un bailarín imaginario. Los bailarines no están, pero su movimiento sí, el que ya no es presente, ni futuro, sino un movimiento que fue, pasado. La memoria de la existencia del bailarín en acción queda cuando el movimiento ya no está, uniendo esos trazos de tiza presente, con el movimiento pasado; lo que queda es el desarrollo espacio-temporal fijado en un eterno presente, lo fugaz capturado.

Lo fugaz, el movimiento, lo que no permanece, también interesó a Calder. Su «Fuente de Mercurio», célebre, para el pabellón republicano español de la Exposición Universal de París de 1937, se muestra muy interesante como ejemplo de esta idea, así como aquél proyecto que finalmente no se pudo llevar a cabo, su «Ballet Acuático» en 1939. Tanto en uno como en otro, la idea fundamental es el concepto de una escultura inmaterial, una escultura hecha única y exclusivamente de movimiento, del efímero momento en que el *fluir* de agua se eleva y cae. Ese es el instante de culminación artística, el movimiento del agua, o del mercurio, respaldado por un oculto y profundo estudio de ingeniería que hace posible que lo no sólido pueda ser tan escultura como la piedra o el hierro.

La «escultura de nada» se convierte con Calder en la escultura del Tiempo, un tiempo compuesto y articulado, una escultura hecha de velocidades y lentitudes que parten de la mente, del juego, del genio del artista ingeniero.

5. LA ESCULTURA SE TRANSFORMA EN OTRA ESCULTURA

«Mon but, c'est de faire quelque chose qui soit comme un chien ou comme des flames... Quelque chose qui ait une vie en soi.»¹⁷

ALEXANDER CALDER

¹⁶ Alexander Calder, «Móviles», recogido en VV.AA.; *El universo de Calder*. Valencia, IVAM, 1992, p. 174.

¹⁷ Alexander Calder, «Personne ne pense à moi quand on a un cheval à faire», en VV.AA.: *Calder*. Antibes, Musée Picasso, 1993, p. 17.

Hacer algo que tenga vida, dice, crear la vida... El deseo de Calder de insuflar vida a la materia «muerta», un deseo que se hace realidad en su escultura, una escultura de alambre, de metal, de aire... Una escultura que tenga vida en sí misma... Y es que lo vital en la escultura móvil se hace evidente cuando el viento la mueve, un movimiento aleatorio que grita al mundo «¡lo que cambia!», lo no permanente causa de un golpe de azar, el componente azaroso de la vida en su escultura. Es con este cambio, con este movimiento que nos coge por sorpresa, con el que se altera la mística relación venida desde tiempos lejanos entre el objeto mágico, artístico, y los ojos del que mira.

Cambia el objeto, la escultura, y simultáneamente cambia el concepto de cómo abordar la obra de arte desde el punto de vista del espectador.

Pero veamos antes el modo en que el propio artista piensa la obra, cómo la concibe, como percibe y qué es, de lo percibido, lo que quiere representar, si pensamos en representar como re-presentación, volver a mostrar algo que ya existe en lo real (si es que quiere, en verdad, representar algo).

«Mes mobiles, ce sont des objets dans l'espace, je suis sculpteur pour éviter les histories.»¹⁸ Calder elige la escultura porque no quiere narrar, no quiere describir; y lo cierto es que en realidad, parece que en sus móviles no cabe novelar, no procede la historia, sólo cabe mirar aquello que pende en el espacio, que flota, o que se mueve sobre la tierra con aliento propio; mirar, sentir el movimiento, percibir lo sensitivo, lo sensorial de la abstracción del movimiento cósmico.

Alexander Calder exige unos nuevos ojos que miren su obra, un espectador que forme parte de su creación, que contemple su escultura en medio de un silencio roto por la música del roce de las placas, que se mueva con el viento que mueve la escultura. Exige que el que mira acompañe con su paseo el movimiento de su móvil. Pide un espectador activo, ya no le sirve el estatismo frontal del espectador que contemplaba la ventana abierta a una «falsa realidad»; ahora la realidad está en una escultura que utiliza como material lo real, el viento, el no artificio... Corroboración lo que antes que él otros ya defendían.

El arte ya no necesita contar una historia para ser arte, ya no tiene la necesidad de la función. La escultura, el objeto artístico tiene valor en-sí mismo, adquiere la importancia de su propia existencia; la realidad del objeto artístico, de la escultura, pasa por la importancia de ser un objeto pensado, meditado, que responde a la tenacidad del artista por dar una imagen exterior a lo inmaterial de su idea, asunto que se muestra como un eje de unión entre el propio artista, el medio en que coloca la obra y el propio espectador.

Calder dice: «... Si se puede imaginar, se puede hacer...»¹⁹. Pero también él mismo reconoce que la escultura que crea, está inevitablemente separada de lo imaginado; separada por lo sólido, por lo material, que difícilmente puede dar forma a lo

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ VV.AA; *El universo de Calder*. Valencia, IVAM, 1992, p. 36.

que sólo la tiene como pensamiento. Así nuestro escultor afirma «lo que yo produzco no es exactamente lo que tengo en la cabeza, sino una especie de esbozo, una aproximación hecha por el hombre.»²⁰ El elemento de aproximación es el que aleja el acto creador artístico de la creación de un dios; Y añade «Que otros capten lo que yo tengo en mi mente no me parece esencial, con tal de que ellos tengan algo en las suyas».

Sobre estas consideraciones, podemos reflexionar cerca de dos cuestiones. La primera en cuanto a la forma en que Calder crea; todo parece apuntar a que lo verdaderamente importante es el proceso creador, no la finalidad en el objeto que una vez creado toma autonomía propia, en cuanto a objeto artístico. Quizá por esto, Calder, al igual que le ocurría al propio Picasso, siempre piensa en el próximo proyecto, en la próxima obra, mostrando esa inquietud inquietante que caracteriza a los genios.

Sería, en este caso, la experiencia artística en la propia realización de, y no en lo realizado, en una acción casi catártica, de necesidad de expulsar aquello que se contiene dentro. Innecesario como inevitable, parece mencionar la importancia que esto tiene posteriormente en manifestaciones diferentes, como la performance, la pintura de acción...

Por otro lado, el segundo elemento de reflexión tiene que ver con el espectador, que ya no tiene el deber de «saber». El propio Calder ofrece al espectador la libertad de percibir de acuerdo con lo que el que mira tenga en la mente. La experiencia creadora comienza en el artista, y al contrario de lo que podría pensarse, no acaba en la obra, sino que se completa en el propio espectador.

Jean-Paul Sartre, en el prólogo del catálogo sobre la exposición celebrada en la Galerie Louis Carré, «Les móviles de Calder», hace una magnífica reflexión sobre el carácter absoluto que poseen las esculturas de Calder, en cuanto a valor en sí mismas. Pero también, sus palabras nos sirven aquí para hacer destacar el importante papel que el espectador desempeña en la obra de nuestro escultor. Sartre reflexiona sobre este hecho; «Ses móviles ne signifient rien, ne renvoient à rien, qu'à eux-mêmes: ils sont, voilà tout; ce sont des absolus»; y sobre el movimiento «...si vous l'avez manqué, vous l'avez perdu pour toujours»²¹. De este modo, la percepción que el espectador tendrá de una escultura de Calder nunca será la misma, como tampoco lo será cómo la reciben dos espectadores diferentes.

El movimiento de sus móviles, el elemento que se mueve y que ya no vuelve a ser nunca como fue, hace que lo temporal tenga una importancia capital. El espectador que no ve un movimiento determinado, lo ha perdido para siempre, ha perdido para siempre el instante fugaz en que la escultura se ha transformado en otra

²⁰ H. B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid, Akal, 1995, p. 598, que recoge la conferencia del simposio «Lo que el arte abstracto significa para mí» en 1951, Nueva York.

²¹ Jean-Paul Sartre, «Les móviles de Calder», prólogo al catálogo de la exposición en la Galerie Louis Carré, París, 1946, y recogido en Jean-Paul Sartre, *Situations, III*. Gallimard, 1992, pp. 307 a 311.

escultura. Ya no es un fenómeno estático. Su dinamismo hace que escape de lo perdurable para convertirse en otra cosa.

Ahora está-ahora no está, cada movimiento hace que el espectador perciba una obra nueva, diferente, corriendo el peligro de la intervención de un descuido fugaz, de una traición del tiempo, que le haga no ver ahora, ni nunca, lo que el capricho se ha encargado de producir en ese momento.

Además, Alexander Calder con su obra de gran escala, sus móviles y stables, ofrece la oportunidad al espectador de que se mueva bajo la escultura, que entre en ella, que forme parte del objeto artístico. El espectador ya no mira la escultura desde fuera, sino que tienen la ocasión de introducirse en su interior, en su «alma», de modo que ya ni siquiera se piensa en la tradicional frontalidad, ni siquiera en el movimiento alrededor de la obra; ahora se puede percibir la escultura de una forma nueva, desde dentro, convirtiéndose el que contempla en parte del objeto artístico contemplado. Pero además el propio espectador es percibido como parte integrante de la obra por aquellos que aun no han entrado en el interior de la escultura monumental, que aun no la han atravesado con la curiosidad del que explora lo nuevo.

De nuevo la vida es llamada por la obra de arte. La relación arte-vida que tanto se invoca cuando se habla de la obra de Calder, como de otros por estos años, es esa relación que hace que la obra de arte ofrezca infinitas visiones y percepciones de un mismo mundo, quizá buscando la percepción ideal (por verdadera), por real, pero que ofrezca una alternativa a lo que se estaba percibiendo como realidad estática única.

En la pregunta que Calder se hace sobre cómo dar vida a la obra de arte, quizá jugó un importante papel el grupo al que perteneció brevemente, «Abstraction-Creation», donde las discusiones sobre la realidad, el tiempo-espacio, el movimiento... se ven reflejadas en la publicación de «Cahiers», donde podemos encontrar ideas como «El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y a partir de aquí debe construirse el arte...»²², y donde el propio Calder escribe que el arte cobra vida gracias a la acción del universo que hace de su obra «Abstracciones que no se parecen a ninguna cosa viva, salvo por su forma de reaccionar». La reacción de la escultura es propiamente lo artístico, una reacción donde el espectador participa con la suya propia, con lo que tiene en su mente, como dijimos anteriormente, con su particular forma de percibir el mundo.

De cualquier modo, y a pesar de todo lo escrito en esta aproximación a la obra de Alexander Calder y la importancia que su obra tiene para la evolución artística posterior, la seriedad con que se abordan sus investigaciones espacio-temporales, en el movimiento escultórico, se convierte en media sonrisa cuando miramos las foto-

²² N. Gabo y A. Pevsner, «Manifiesto realista», 1920, cuyo extracto se publicó en el primer «Cahier» en 1932, y en cuyo número Calder escribe también lo citado aquí seguidamente en nuestro texto. Cita recogida en VV.AA; Calder. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997, p. 157

grafías de Sandy en su taller, en su estudio, desordenado, lleno de objetos aparentemente inservibles, pero donde tiene lugar el maravilloso nacimiento de la obra de arte.

Calder entre alambres, entre chapas metálicas; el artista imbuido en el desorden de su arte, en ese taller desbordado, fotografiado, seductoramente llamado al estudio o a la mención cuando se coloca en la línea de aquellas imágenes de artistas en su taller, de Picasso, Giacometti, de tantos otros... Calder imponente, manipulando con gruesos dedos lo frágil del alambre, manipulando el viento que mueve la escultura, el arte...haciendo posible que «...un género normalmente quieto y mas bien pesante se vuelva tan etéreo como para ser movido por el viento...»²³, según señala Tàpies.

«Era ligero, pues nunca pesó sobre la tierra. Flotaba y danzaba sobre ella acariciándola... como lo hacen sus móviles, como los acróbatas de su circo...»²⁴

PALAZUELO

BIBLIOGRAFÍA

- Bellew, Peter, *Calder*. Barcelona, Poligrafía, 1969.
Chipp, B. Herschel, *Teorías del Arte contemporáneo*. Madrid, Akal, 1995.
Calder. Exposició Antològica (1932-1976). Barcelona, Galeria Maeght, 1977.
Sartre, Jean-Paul, *Situations, III*. Paris, Gallimard, 1992.
VV.AA, *Calder*. Antibes, Musée Picasso, 1993.
VV.AA, *Calder*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997.
VV.AA, *El universo de Calder*. Valencia, IVAM, 1992.

²³ A. Tapiés, «Recordando a Calder», en VV.AA, *Calder*. Barcelona, Fundación Joan Miró, 1997, p. 160.

²⁴ En *Calder. Exposició Antològica (1932-1976)*. Barcelona, Galeria Maeght, 1977.