ALEXANDER CALDER Y LA POETICA DEL "MOBILE"

El *mobile*, ¿pseudónimo de un ser?
Así lo declara Max Bense en un despabilado artículo cuya deducción sorprendente sería: al fin existe un arte en el que "el ente coincide con el ser". Idea riesgosa, que no puede compartirse sin más porque, en último análisis, la desocultación del ser en el arte abstracto encubre la necesidad de una prosopopeya que ya el término "pseudónimo" insinúa. *
Pero vayamos por partes.

El mobile más antiguo sería el molino de viento -si exceptuamos el árbol, que se defiende dramáticamente de la energía eólica; la telaraña, la nube..., cada uno en el paisaje natural, siempre transfigurado por la imaginación del artista: robot maléfico para Don Quijote, fábula de Aracne en la hilandera velazqueña, infinito y blancura en la *Venus dormida*. El juego de realidad y quimera, de lo actual y lo virtual y su transmutación para el logro de un resultado estético lo reinventa Calder, un ingeniero escultor, un hombre venido del universo de la técnica pero, a la vez, ungido por el desdén del principio de realidad; pues la poética del mobile resurge de una finalidad sin fines que desemboca en el puro juego.

A pesar de este carácter reconocidamente lúdico, que nos

retrotrae a Schiller, ** la obra de Calder arraiga en un muestrato inesperadamente serio: "Creo que el sentido de la forma subyacente en mi obra -contesta en 1951 a la pregunta: "What is abstract Art to me"- ha sido el sistema del universo... o parte del mismo, modelo bastante grande, por cierto, en el cual inspirarse" La afirmación trasciende el ámbito meramente lúdico: informa sobre una base orgánica, una como matriz formativa que determina los límites y posibilidades de una combinatoria de forma y material diversos que es, al decir de Sartre, el "símbolo perceptible de la naturaleza". ***

De entrada se ha complicado el enfoque. Aquel artista cuya popularidad ha llegado hasta las actividades prácticas (así suele denominarse la educación manual en la escuela primaria), después de entretener a medio París en la década de los veintes con sus alegres esculturas de alambre sobre temas del circo; que, además en la superficie, parecería objetivar la "degradación del espíritu en inteligencia" que Heidegger achaca a la civilización contemporánea, **** adquiere de pronto trascendencia. Por un lado, y de acuerdo con el aforismo macluhanesco, el medio *es* el mensaje. Por otro, el mobile personifica la doble función del emisor y receptor que escruta la estructura del arte como *relais* en la cultura de masas.***** Finalmente, obras como *Snow Flurry* (1948) cuya significación se actualiza con el título, transmiten una información mucho más amplia que la de esculturas tradicionales, históricas o simbólicas.

"Mobile" y escultura de volúmenes abiertos

Aunque a primera vista parecieran inclasificables, los mobile debieran ser ubicados cerca del trascendentalismo físico de Boccioni. La influencia de Miró, que la crítica no deja de señalar, alguna vez con énfasis, me parece exagerada: la coincidencia abstracto simbolista no va más allá de los "nombres o etiquetas" -los cuales, por añadidura, no estaban previstos al iniciarse la obra,

sino que, según confesión del propio Calder, fueron puestos después de terminada; y en cuanto a influencias formales, resulta más que temerario el solo insinuarlas.

De todos modos, la novedad de Calder no es absoluta, pues la escultura de formas abiertas en las que el vacío comienza a tener importancia frente a los plenos del volumen y la masa, se había planteado desde la segunda década del siglo por obra de González y Picasso, como opuesta a la escultura de bloque; aunque sus composiciones *transparentes* fueron todavía algo rígido, estático, como productos de la poética cubista, ya cuestionada por el propio Boccioni, en 1912. También Gabó y Pevsner habían propuesto en el Manifiesto del realismo (1920) la inclusión del tiempo en la obra de arte, y la aclaración de que "el volumen no es la única expresión del espacio"; lo cual se tradujo en ritmos de superficies desarrolladas o en el empleo de materiales translúcidos. Uno y otro dejan el movimiento *sugerido* como anticipo de una escultura cinética, aunque la cuarta dimensión queda a cargo del movimiento del espectador, no de la expectativa que la obra propone.

La nueva veta de Calder consiste, hacia 1927, en el empleo del alambre que podía *modelar*, o mejor dicho, *dibujar* con técnicas manuales: dobladura, curvado, trenza, nudo, retorcido -tarea de la mano con el auxilio de simples alicates, en vez de la escultura de armado, soldada y rígida.
Esto implica que la idea de movimiento estuvo desde el principio en la concepción calderiana. Es una idea que implica continuidad; y la manera de ésta puede ser uniforme o variable. Umberto Boccioni, ebrio de dinamismo, concibe la *Forma única de la continuidad en el espacio* (1912). Significaba la transacción o compromiso entre el movimiento absoluto (= movimiento del objeto 'hombre que camina') y el movimiento relativo del ambiente, móvil o inmóvil en el que el objeto se desplaza, de cuya relación debía surgir la "forma única de la sucesión infinita". (Cf. Manifiesto técnico de la escultura futurista). La propuesta de Calder, al introducir el movimiento real, se traduce en una forma que, por principio, no puede ser

única: siempre está incompleta -aun en los dibujos, como el de Josephine Baker (1927-29) donde, "con infinita picardía -anota Samuel Oliver- ha recreado la danza con los movimientos ondulantes de un alambre de acero que titila". En cuanto a los mobile, ni siquiera en el estado de reposo permitirían ver una forma reiterada: el simple cálculo de probabilidades demuestra que, al entrar en juego una cantidad equis de variables, la forma del espacio definida por los diversos componentes de la estructura resulta prácticamente infinita. La escultura se ha vuelto *aleatoria* como la música lo será antes de mucho tiempo.

En resumen: una estética del movimiento, que tiene su prehistoria en antiguos, medievales y barrocos de toda laya, y una protohistoria futurista y dadá, irrumpe en los alrededores de 1920, especialmente a través de la obra precursora de Boccioni. Pero la verdadera historia la inicia Calder, quien patrocina una, por así decirlo, generación de arte cinético en el que caben, entre otros, Vasarely, así como la pintura "generativa" de un grupo de argentinos. Con ellos estamos en otro modo de sugerir el movimiento, pero no de realizarlo.

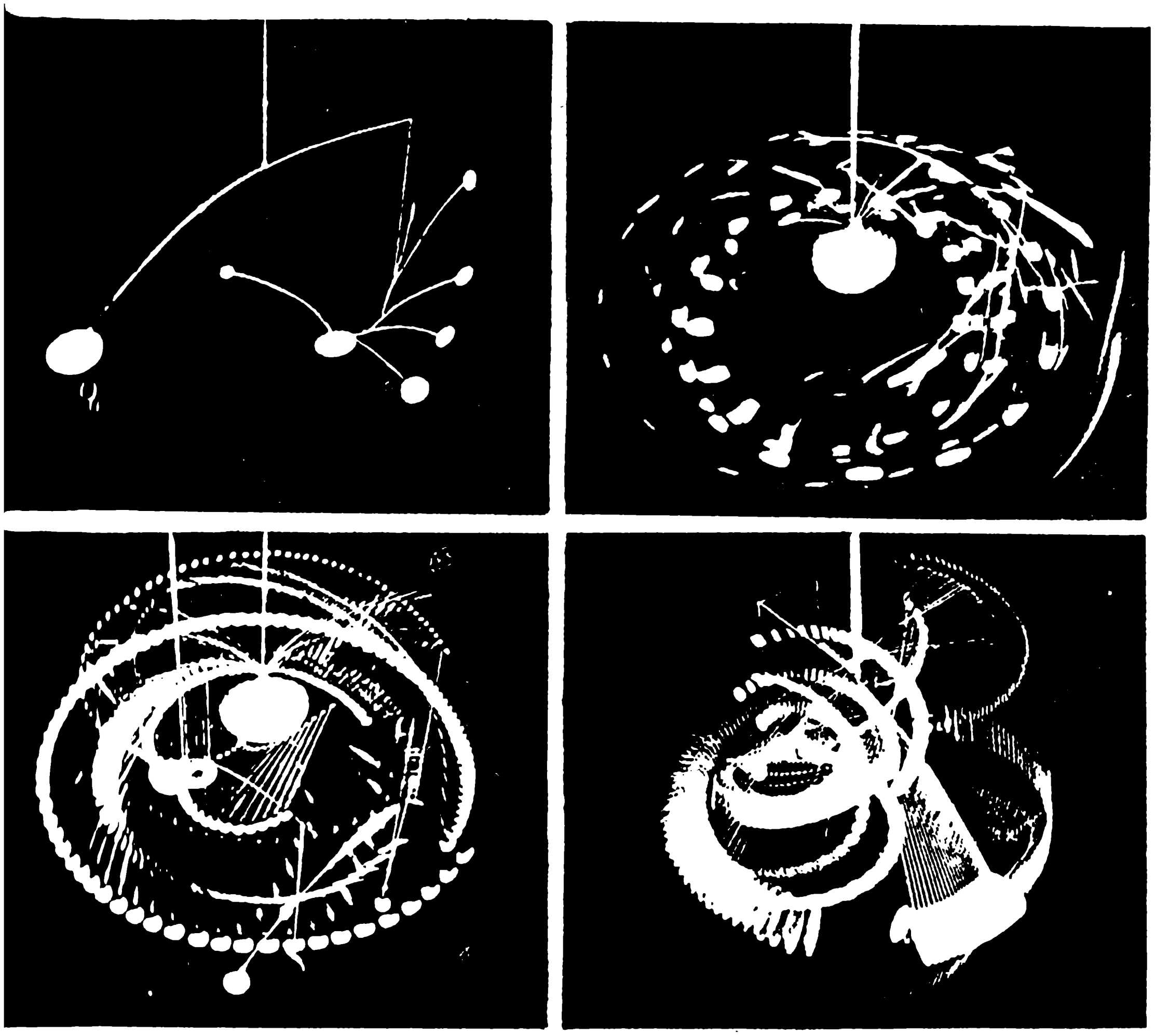
El movimiento *real* se produce de diversas maneras: motores eléctricos (Leparc), magnetismo (Takis),resortes (Walter Linck), disyuntores, fotocélula u otras formas de *trigger* (disparo) que provee la técnica más sofisticada del siglo XX -como por ejemplo la escultura cibernética, con cerebro electrónico, de Nicolás Schöffer. Calder prefiere, sin embargo, restringir el campo experimental a las construcciones livianas, movidas por corrientes de aire. Ello le ha permitido mantenerse "en la naturaleza", lo cual aleja su poética del mundo crudamente mecanizado por la automación, y rescatar de este modo un lirismo que es su don más precioso.

"El acto de imaginación -escribe Mouloud- toma una distancia frente a la realidad; se orienta hacia lo irreal, lo ideal, lo posible. Lo hace apoyándose sobre rasgos estructurales adherentes al mundo sensible o visible, pero que utiliza como análogos del contenido imaginario". Por haber seguido esta senda, la escultura

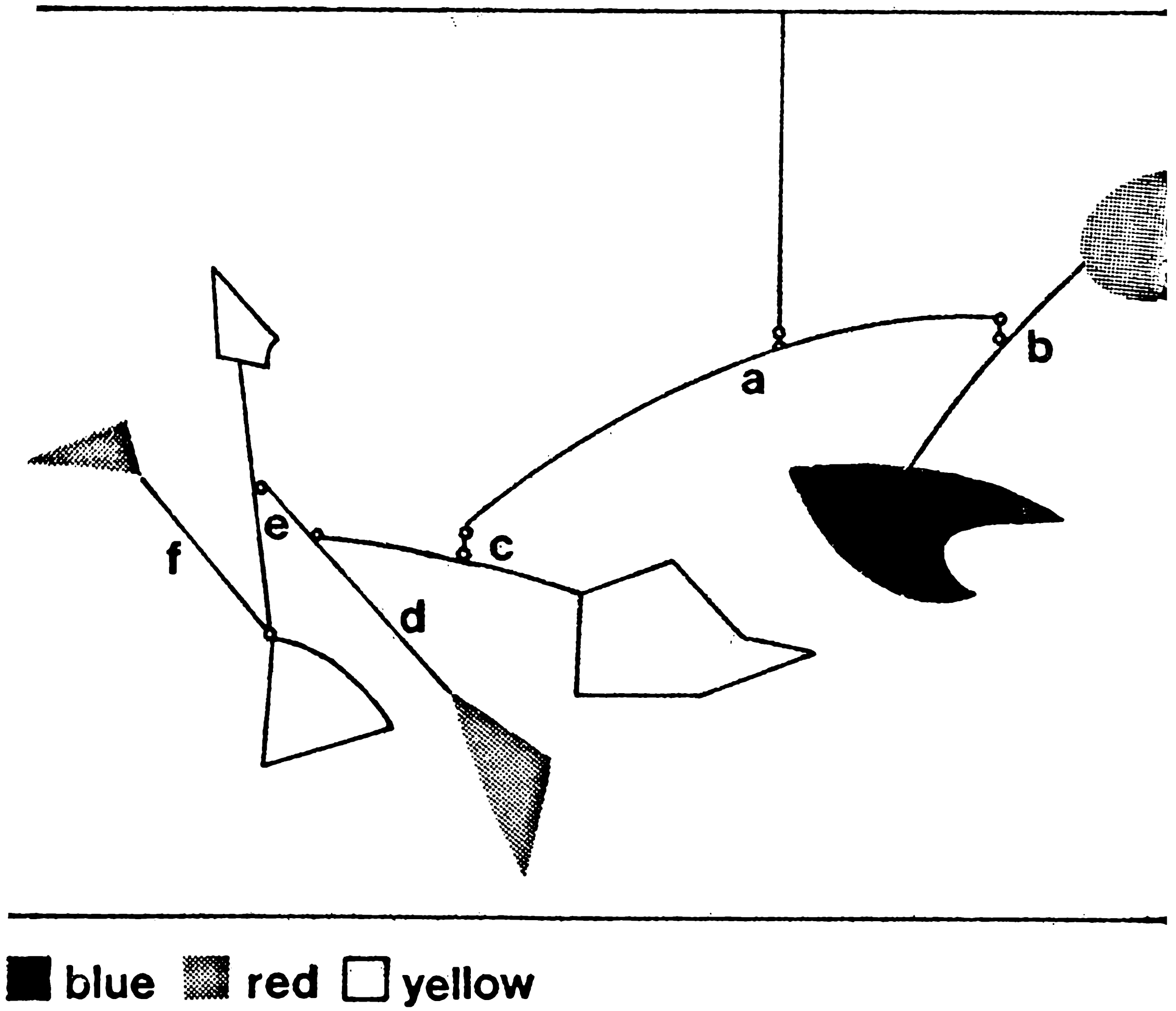
de Calder, en su funcionamiento real se aleja de la máquina por medio de lo sensible; y la percepción "a través de las estructuras sensibles, visibles, alcanza la existencia desnuda".

Sabido es que estas esculturas fueron calificadas de *mobile* por Duchamp, quien visitó el taller de Calder en 1932, después de que Arp diera el nombre de *stabile* a las construcciones estáticas, en 1931. El sentido figurado de 'mobile', en francés, alude a *motiv*, cosa que Calder no pasa por alto: sabe, acaso oscuramente, que el motivo es polisémico, constatación que le produce una intensa alegría, como puede verse en sus anotaciones. "Se llega a algo figurado a través de la figura -prosigue Mouloud; son contenidos *análoga* que significan por la estructura misma. La distancia que toma el objeto imaginario frente al mundo actual es una *distancia axiológica*, más aún que una distancia espacial o temporal". Pero aquí no terminan las connotaciones: el mobile objetiva, además, la estética del movimiento, adecuada a una sociedad móvil que el arte, con esta nueva dimensión, traduce en forma adecuada: estética, poética, sociología y psicología del arte coinciden. Otro aspecto axiológico que define su trascendencia. *****

En puridad, Calder engrana de lleno con las preocupaciones espaciales del siglo XX. Pero no sólo eso; pues la secuencia, el traslado, el ritmo que crece y se atenúa, la simetría con movimiento rotatorio y traslatorio, el cambio, que vuelve distinta cada situación de reposo son otros tantos indicadores del tiempo como función alternativa o simultánea del "signo en el espacio". Tales signos sin objeto, articulados por una sintaxis de formas, se vuelven significativos por el *título*. Así, obras como *El corcovado* (1951), *Victoria regia* (1947), *Trampa para langostas y colas de peces* (1939), muestran una suerte de doble articulación: una atribución connotativa que se encabalga al mobile por medio del stabile; lo cual a la vez da forma al movimiento y significado al ensamble. La palabra *ensamble* no tiene aquí el mismo significado que el sustantivo francés (= 'conjunto') sino que se acerca más al verbo 'ensamblar' que nosotros empleamos



ALEXANDER CALDER - Mobile (1936) y diagrama de movimiento a distintas velocidades.



ALEXANDER CALDER - Mobile de siete elementos (1958) - Diagrama.

con el sentido de 'armar ordenadamente'; lo que veremos de inmediato en las reflexiones que siguen.

Las realizaciones

Calder, que pertenece de lleno a la era del funcionalismo, comienza por utilizar materiales subordinados a la función. La escultura abandona, con él, las categorías que la definen en el pasado: la inercia y la materia durable -bronce fundido, mármol, madera-. Recortes de chapa metálica, alambres y hasta pequeños "objects trouvés" son ensamblados con perfecto equilibrio oculto, con invención exclusiva que no tolera suma ni resta. En efecto, en el delicado juego de balanzas, el equilibrio podría ser perturbado por una alteración mínima. Lo sabe bien quien haya intentado armar un mobile. La conclusión, aunque apresurada, surge inevitable: si la obra de arte se caracteriza por una *fragilidad*, que la vieja estética siempre le ha reconocido, las esculturas de Calder la poseen, sin duda, en el más alto grado.
Examinemos su *Mobile con siete elementos* (1958). En el diagrama -que puede ser su modelo o matriz formativa- vemos un caso típico de asimetría, cuya estructura se cierra después de un circuito amplificatorio de relación 1:4. Introducir o quitar tan sólo una balanza en el sistema implicaría la destrucción de la obra.

¿Y qué pasa con el color? Calder usa recortes de chapa pintada. La balanza b) = distributiva, emplea el par complementario BR en los extremos de c) = terminal. En la otra punta sostiene a d) que se bifurca en R y el enganche de e) = distributiva entre Y y enganche de d) = terminal RY. En c) un complemento aproximado en relación con b); pero también una cadencia de tonos vecinos en el esquema RY. La serie produce un recorrido RBY - RYR. Es decir que la parte 1 de la razón 1:4 contiene las formas mayores y de fuerte contraste; la parte 4, las formas menores y de contraste atenuado, pero al mismo tiempo más numerosas (2:5) y más pequeñas. Todo esto, naturalmente, en una situación teórica de *reposo*. Si una

corriente de aire cualquiera perturba el delicado, libre equilibrio, las partes de mayor diámetro, más alejadas del centro de suspensión (stabile) son afectadas por una fuerza centrífuga que se equipara, aproximadamente, a la de los más grandes y próximos. La presencia del espectador le hace partícipe, ya en la forma externa de la acción, ya en la más íntima de la contemplación; lo cual restituye una vivencia que el arte contemporáneo había perdido desde el cubismo: el interés del público, cuya atención es atraída.

Las formas de cada pieza suspendida no son casuales: tienen un aire de familia que favorece su percepción en secuencia. Forma y color son como metáforas de un fraseo musical: su entropía introduce una variedad considerable en el discurso de los signos. No es giro de volante hipnotizado a velocidad elevada que agrisa los sectores: en Calder las partes defienden su figura en el contexto. Y el ritmo tampoco es uniforme: se acelera o se amortigua, en cuyo caso los vectores de gravitancia y fuerza centrífuga modulan los recorridos del tren articulado, cuyo equilibrio es siempre variable y, diríamos, irrepetible.
¡Qué respuesta al concepto de arquitectura dinámica que soñó el futurismo! Apenas algunos cuadros de Xul Solar, v. gr. *Vuel Villa* podrían equiparársele, en el reino peregrino de la utopía.

Un retorno al diagrama demuestra que existe una verdadera *matriz* que rige el plan de la obra y condiciona su funcionamiento en el sentido de una *probabilidad*, pese a los cambios energéticos (impulsos de aire) que recibe. Por supuesto, la máxima probabilidad se relaciona con el mínimo desorden, situación que se alcanza en el momento de reposo -digamos una instantánea; tipo de observación aberrante, pues desnaturaliza la esencia misma del mobile.

En el caso de recibir un impulso no sólo cada parte recorre distancias diversas. También puede el sistema, en sus avatares, insinuar un tiempo parcialmente *reversible*. De todos modos el tiempo del mobile

(exceptuando el uso de motores -que Calder abandona pronto) no es un tiempo unidireccional sino *errático*. Esto diferencia al mobile de la máquina, le confiere un cierto cariz hemos dicho aleatorio, lúdico, equivalente a la ambigüedad espacial de fondo y figura que Matisse explotó exitosamente como un valor estético. Ejemplo su *Forma decorativa sobre fondo ornamental* de 1927.

La liviandad de los elementos que parecen flotar espontáneamente, anula la sensación de trabajo, de angustia, como en el árbol estremecido por el huracán, la afanosa concentración de la araña en el aire, suspendida del hilo con que urdirá sus trampas (¿recordamos el título de un mobile: *Trampa para langostas*...- una máquina inútil?), del chirriante molino de viento. El mobile se mece como una flor acariciada por la brisa, como si no fuera un artefacto, sino un reposo para el trajín del hombre moderno. La filosofía que respalda estas creaciones es como el reverso del pragmatismo americano. El caminante que se dispone a visitar el Museo de la Universidad de Yale entra en climax al advertir un mobile de pequeñas medallas de metal plateado que gira y se contonea con elegancia cada vez que alguien se encamina a la entrada. ¿Algo del "calmante cerebral" de Matisse? En todo caso una lectura hedonista de la obra se nos impone. Los caracteres de *autonomía* de la escultura (es irrelevante si está colgada del cielorraso o sostenida por un stabile) y su condición de *obra pública* quedan confirmados; pese a ser una obra escultórica que, abandonando lo corpóreo, transforma la mera señal en signo. La existencia estética se percibe en el goce.

Con semejante incorporeidad, la disolución de la masa ha llegado al extremo: la idea de *flotar* -como diría Calder, "libre de la tierra no como un barco anclado"- se sustituye a la de *gravitar* que, desde Michelangelo hasta Brancusi caracteriza el ser más permanente, algo que, durante siglos, esencializaba *lo* escultórico. Una transparente constelación proclive al vuelo recorta formas espaciales en una componente de inercia y energía que se inscribe en ámbitos de amplitud siempre variable.

"Constelación... sistema del universo". ****** Volvemos a las palabras del artista. En la era técnica un invento sagaz, la fotografía estroboscópica, da la razón de ser de estas galaxias a las que Max Bense ha aplicado la teoría de Kiesler (1952) sobre la existencia de un mundo *co-real*, coexistente con otro del cual no calca los detalles, sino que recrea la estructura.

NOTAS

* Cf. Max Bense, *Estética* (citas varias). Cf. también Jan Zach, "Imagery, Ligth and Motion in my Sculpture" (En: LEONARDO, III, 3, July, 1970; p. 288).

** Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre.*

*** Cit. por Max Bense, "Mobile y Stabile" (En: *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957; p. 123).

**** Heidegger, Martín, *Introducción a la metafísica.*

***** La cita de Mouloud corresponde a su libro *La peinture et l'espace*. P.U.F., París, 1964; pp. 129-130.

****** El título de "constelación" aparece en obras como *Constellation with red object* (1943) para definir "una nueva forma de arte consistente en pedacitos de madera dura tallados y algunas veces pintados, entre los cuales una relación fija era mantenida fijándolos a los extremos de alambres de acero". V. *Autobiografía* del artista.

BIBLIOGRAFIA

Trier, E., *Form and Space*, Thames & Hudson, London, 1961.

Rose Bernice, *Catálogo* de la Exposición Calder, Museo Nacional, Buenos Aires, s/f.

Colección de la revista LEONARDO, años I-IV, Pergamon Press, London, 1968-1973.

Read, Herbert, *A concise History of Modern Sculpture*, Thames & Hudson, London, 1964.

Balas, Edith, "Object-Sculpture" (En: ART JOURNAL, Fall 1978, XXXVIII/1; publicación del College Art Association of America, New York; p. 36-46).

Angel Osvaldo Nessi

ANGEL OSVALDO NESSI - Doctor en Letras, graduado en la Universidad Nacional de La Plata. Profesor Titular de Historia del Arte en las facultades de Humanidades y de Bellas Artes. Director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Miembro de la AICA, de su filial argentina y Active Member del College Art Association of America.