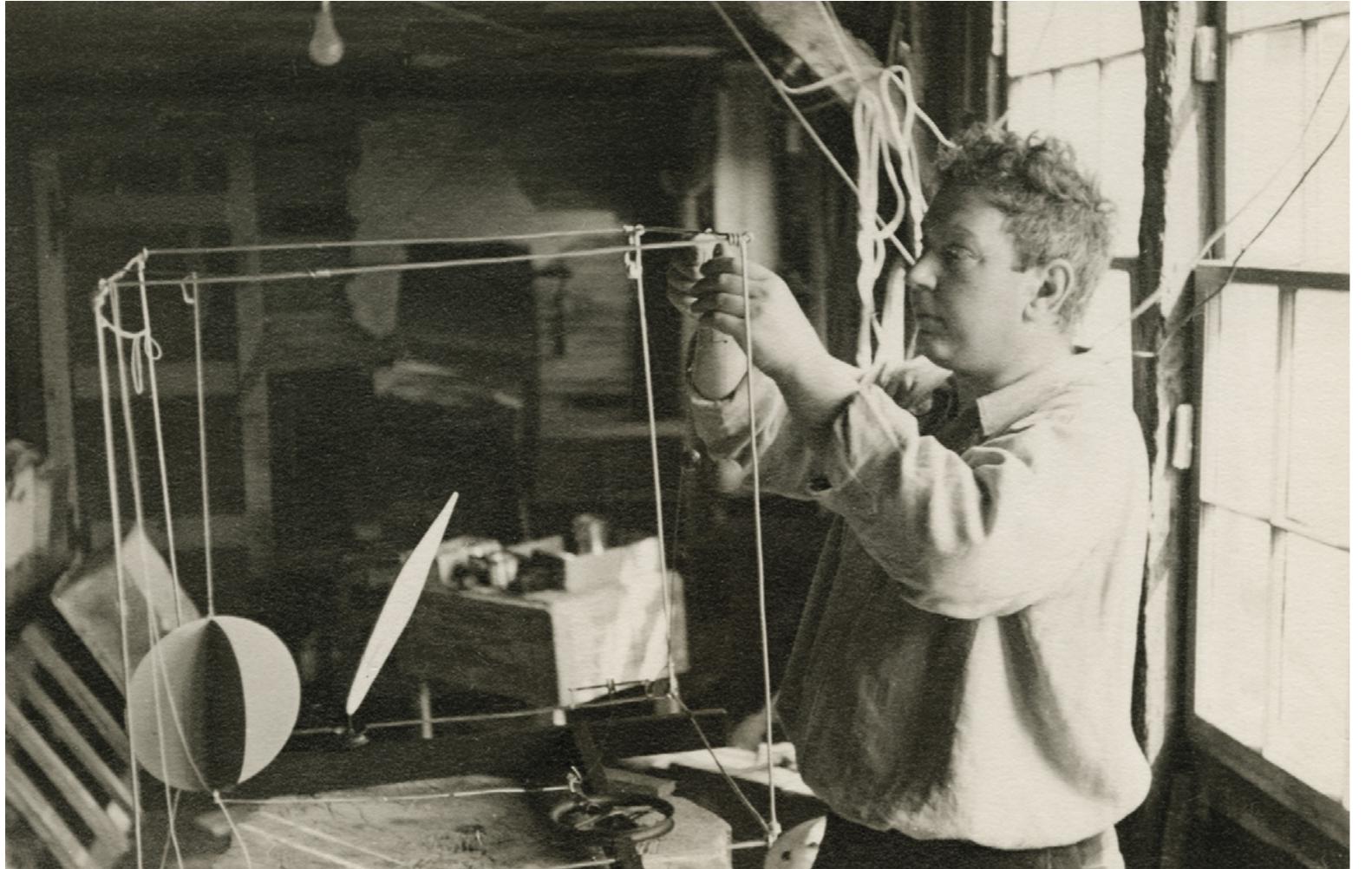


PROPUESTAS PARA BALLET

Alexander S.C. Rower

Al principio mis objetos eran estáticos (stabiles); buscaban transmitir sensación de relación cósmica. Luego sentí que esas relaciones no serían, seguramente, lo más importante, e introduce flexibilidad para dar un carácter más general a las relaciones. De ahí me pasé al uso del movimiento por el valor de contrapunto que aporta, como en la buena coreografía.¹

ALEXANDER CALDER



Calder trabajando en/Calder at work on *Objects Oscillating Within a Cube* (maqueta/maquette) para Harrison Kerr en su estudio de Roxbury/for Harrison Kerr in his Roxbury icehouse studio, 1934

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION, NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

En la década de los años treinta Calder trabajó en una serie de propuestas para decorados cinéticos que iban, desde «objetos-ballet» de dimensiones relativamente modestas a proyectos que esperaba ampliar después en el arco del proscenio de un escenario teatral. Los esquemas y anotaciones que efectuó para esas representaciones revelan una compleja coreografía de formas no objetivas, con la que aspiraba a eliminar las fronteras entre los géneros tradicionales de la música, la danza, el teatro, la pintura y la escultura. Esos conceptos escénicos arrancan en 1933 con un plan para el Ballet Russe de Montecarlo, una colaboración con Léonide Massine que no llegó a fructificar.² El encargo de unas interpretaciones de los dibujos para su presentación en el Centro Botín permitirá a los espectadores acceder a demostraciones animadas de lo que mi abuelo tenía en mente, concebidas espacialmente, pero también en el tiempo.

Ballet in Four Parts es una serie de dibujos realizados por Calder en Roxbury, Connecticut, en torno a 1934. Forma parte de un proyecto de colaboración con el compositor Harrison Kerr, a quien conoció a través de su gran amigo el también compositor Edgard Varèse. Mi abuelo construyó también una maqueta para Kerr, titulada *Objects Oscillating Within a Cube*, consistente en un volumen cúbico sobre el que se apoyaban unas formas abstractas activadas mediante cuerdas y poleas. Calder ahondaría más tarde en esa idea con un grupo de maquetas motorizadas, con las que quiso superar el marco del proscenio, y que esperaba materializar a escala monumental en un espacio exterior de la Exposición Universal de Nueva York de 1939. Sin embargo, no consiguió interesar a nadie con aquel proyecto.

Grandeur—Immense es un grabado incluido en 23 *Gravures de Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernández, Giacometti, Ghika, González, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Seligmann, Taeuber-Arp, Torres-García, Vulliamy, Zadkine*, una carpeta reunida en 1935 por el crítico Anatole Jakovsky.³ Mientras sus coetáneos entregaron piezas importantes en sus

At first [my] objects were static ("stabiles"), seeking to give a sense of cosmic relationship. Then I felt that these relations were possibly not the most important and I introduced flexibility, so that the relationships would be more general. From that I went to the use of motion for its contrapuntal value, as in good choreography.¹

ALEXANDER CALDER

In the 1930s, Calder worked on a number of proposals for kinetic décor. They ranged from relatively small-scale "ballet-objects" to projects that he hoped would be realized within the proscenium arch of the theatrical stage. His diagrammatic notations for these performances reveal a complex choreography of nonobjective forms that was meant to erase boundaries between traditional genres of music, dance, theatre, painting and sculpture. These performative concepts began in 1933 with a plan for the Ballet Russe de Monte Carlo—a collaboration with Léonide Massine that never came to be.² Through the commission of curated interpretations of these drawings for the presentation at Centro Botín, viewers are given animated demonstrations of what my grandfather had in his mind, conceived not only in space but also in time.

Ballet in Four Parts is a series of drawings from about 1934 that Calder made in Roxbury, Connecticut, as part of a collaborative project with composer Harrison Kerr, whom he had met through his close friend the composer Edgard Varèse. My grandfather also prepared for his collaboration with Kerr a maquette entitled *Objects Oscillating Within a Cube*; this consisted of a cubic volume supporting nonobjective forms that were activated by ropes and pulleys. Calder later expanded on this idea with a group of motorized maquettes that broke with the framing proscenium. He hoped to see these maquettes realized in the open air on a monumental scale for the 1939 New York World's Fair, but at the time was unable to interest anybody in the project.

Grandeur—Immense is an etching that was included in 23 *Gravures de Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernández, Giacometti, Ghika, González, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Seligmann, Taeuber-Arp, Torres-García, Vulliamy, Zadkine*, a portfolio organized by the critic Anatole Jakovsky³ in 1935. While his contemporaries produced handsome works in their

¹ Alexander Calder, 17 *Mobiles* by Alexander Calder (Andover, Mass.: Addison Gallery of American Art, 1943), 6.

² «Me interesa mucho desarrollar un tipo de ballet propio», escribió Calder en 1934 a James Johnson Sweeney. «Tenía esto en la primavera de 1933 en París, y se lo mostré a Massine junto a otras muchas cosas. Es lo que quería hacer para los Ballets Russes». Calder a Sweeney, 19 de julio de 1934, archivos de la Calder Foundation. Transcripción completa e ilustración de la carta en páginas 33–35 de este volumen, tal como se reproducen en «Calder's Speculative-Unrealized Projects» de Sandra Antelo-Suarez.

³ Anatole Jakovsky, 23 *Gravures de Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernández, Giacometti, Ghika, González, Hélion, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Magnelli, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Seligmann, Taeuber-Arp, Torres-García, Vulliamy, Zadkine* (París: Editions G. Orobzitz et Cie, 1935). La carpeta se realizó para financiar la obra, finalmente inédita, 24 *Essais de Jakovsky sobre los mismos artistas más Marcel Duchamp*, cuya aportación a la carpeta fue misteriosamente sustraída durante el proceso de producción.

¹ Alexander Calder, 17 *Mobiles* by Alexander Calder (Andover, Mass.: Addison Gallery of American Art, 1943), 6.

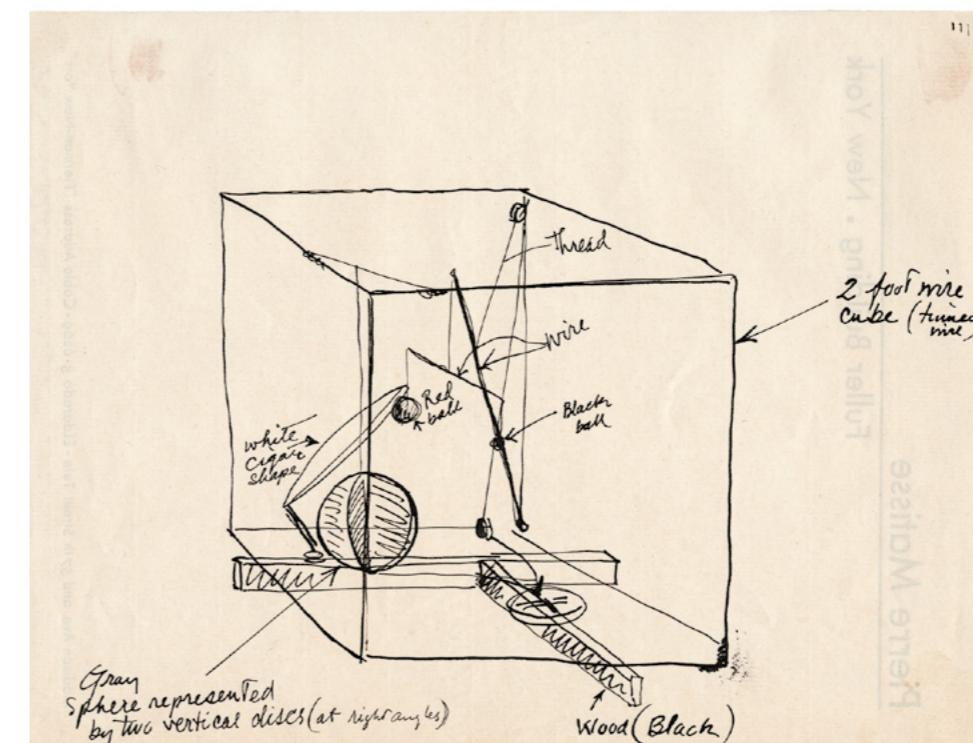
² "I am very much interested in developing a sort of ballet of mine," Calder wrote to James Johnson Sweeney in 1934. "I had this in Paris the spring of 1933 and showed it to Massine—along with many other things, and it's what I wanted to do for the Ballets Russes." Calder to Sweeney, 19 July 1934, Calder Foundation archives. For a full transcript and illustration of the letter, see pages 33–35 in this volume, as reproduced in Sandra Antelo-Suarez's "Calder's Speculative-Unrealized Projects."

lenguajes característicos, Calder envió el boceto de una futura representación escénica, un planteamiento, de por sí, radical. En el grabado Calder incluyó instrucciones en francés, indicando el color de los distintos elementos y del fondo, así como la velocidad relativa de las acciones. En la parte inferior izquierda escribió «grandeur–Immense», traducible por «tamaño–Inmenso» que sugiere también la sensibilidad envolvente de su arte: su compromiso con unas fuerzas invisibles que desafían a nuestra percepción —inherentemente limitada— de las dimensiones en expansión. Mi abuelo quería que experimentáramos la inmensidad y la grandeza de *todo* lo que nuestro mundo contiene, incluyendo lo más insignificante.

Calder contribuyó con *Score for Ballet 0–100* —obra que guarda relación con *Grandeur-Immense*— a una carpeta creada para recaudar fondos destinados al lanzamiento de VVV, una revista surrealista publicada en Nueva York a comienzos de la década de los cuarenta. Las otras aportaciones vinieron de André Breton, Leonora Carrington, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, André Masson, Matta, Robert Motherwell, Kurt Seligmann e Yves Tanguy. En *Score for Ballet 0–100*, Calder aboceta el movimiento de los elementos en intervalos espaciotemporales de fracciones 0–100, sugiriendo con ello que la acción variará en función de la duración total de la música. Durante toda la década de los cuarenta mi abuelo continuaría explorando esas anotaciones en diversas situaciones, como podemos comprobar en los dibujos sin título que realizó entre 1942 y 1948.

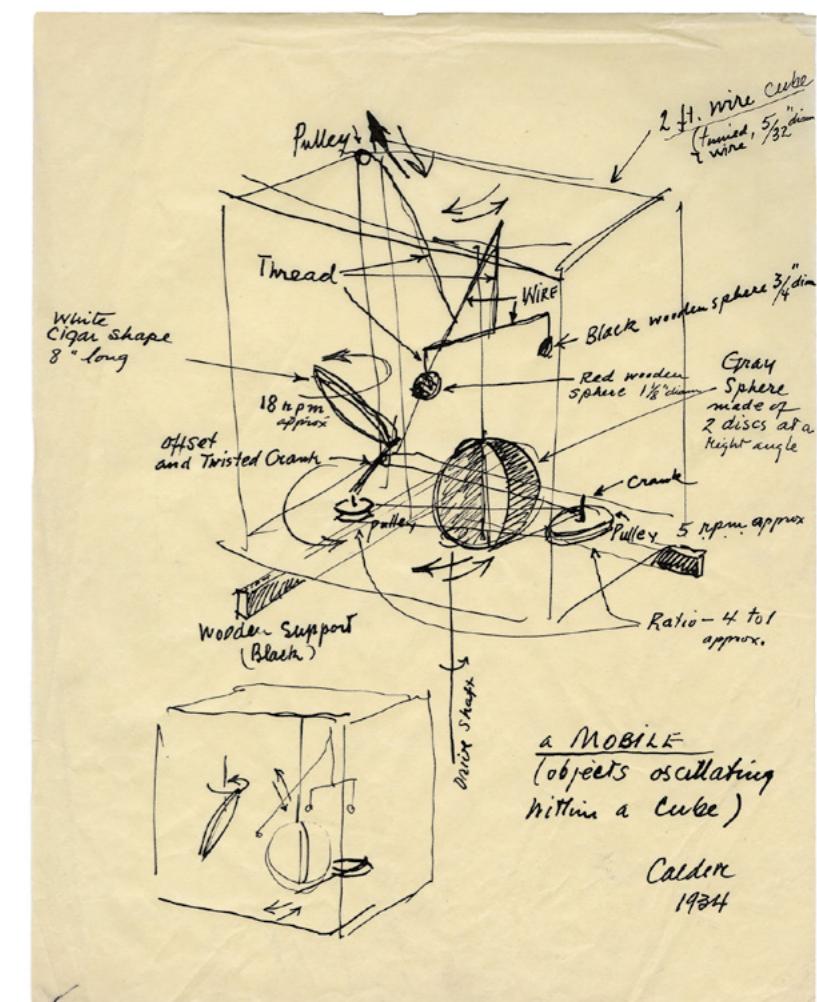
signature styles, Calder instead contributed a diagrammatic proposal for a future theoretical performance—a radical suggestion in itself. In the etching, Calder includes directives in French, indicating the colour of both the elements and background as well as the relative speed of the actions. In the bottom left recto, he writes “grandeur–Immense,” which not only translates to “size–Huge” but also points to an encompassing sensibility in Calder’s art: his engagement with the unseen forces that challenge our inherently limited perception of expanding dimensions. My grandfather wanted us to experience the immensity and grandeur of *everything*—even the smaller things—in our world.

For a portfolio designed to benefit the Surrealist magazine *VVV*, which was published in New York in the early 1940s, Calder created an etching, *Score for Ballet 0–100*, which relates to *Grandeur-Immense*. The other contributors to the portfolio were André Breton, Leonora Carrington, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, André Masson, Matta, Robert Motherwell, Kurt Seligmann, and Yves Tanguy. In his *Score for Ballet 0–100*, Calder diagrams the movements of elements in time-space intervals as fractions of 0–100, suggesting that the performance speed was fungible according to the musical duration. My grandfather continued to explore these notations in various scenarios throughout the 1940s, as seen in some untitled drawings from 1942 and 1948.



Study for a Mobile (Objects Oscillating Within a Cube), 1934
Tinta sobre papel de Pierre Matisse Gallery/Ink on Pierre Matisse Gallery stationery
21,59 x 27,94 cm./ 8 1/2" x 11"

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK



Study for a Mobile (Objects Oscillating Within a Cube), 1934
Tinta sobre papel amarillo/Ink on yellow trace paper
26,67 x 21,59 cm./ 10 1/2" x 8 1/2"

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

³ Anatole Jakovsky, 23 Gravures de Arp, Calder, Chirico, Erni, Ernst, Fernández, Giacometti, Ghika, González, Hélio, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Maguel, Miró, Nicholson, Ozenfant, Picasso, Seligmann, Taeuber-Arp, Torres-García, Vulliamy, Zadkine (Paris: Editions G. Orobizzi et Cie, 1935). The portfolio was made to finance Jakovsky's ultimately unrealized 24 Essais, on the same artists plus Marcel Duchamp, whose contribution to the portfolio was mysteriously stolen in the production process.

PANELES Y MARCOS

Alexander S.C. Rower



Calder con el marco para/*with the frame for Snake and the Cross* (1936) en el escaparate de su estudio en Nueva York/*in his New York City storefront studio, invierno/winter* 1936

FOTOGRAFÍA CORTEZA DE / PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS / PHOTOGRAPHY CREDIT
HERBERT MATTER © 2019 CALDER FOUNDATION, NEW YORK

Mondrian vivía en el 26 de la rue de Départ (con el tiempo el edificio se demolió para dar espacio a la Gare Montparnasse). Era una estancia apasionante. La luz penetraba por la izquierda y la derecha, y en el sólido muro entre los ventanales se veían unos artefactos experimentales que llevaban adheridos a ellos unos coloreados rectángulos de cartón. Hasta el gramófono, que tenía un color parduzco, había sido pintado de rojo. Sugerí a Mondrian que podría ser divertido que esos rectángulos oscilaran. Con semblante muy serio, respondió: "No, no hace falta. Mi pintura ya es de por sí muy veloz". Esa única visita generó en mí una sacudida que fue inicio de muchas cosas. Aunque había oído antes la palabra «moderno», ni era consciente, ni sentía, el sentido de la palabra «abstracto». De pronto, a mis treinta y dos años, quería pintar y trabajar en lo abstracto, y durante un par de semanas pinte abstracciones muy modestas. Al final, regresé a mi trabajo plástico, que también era abstracto.¹

ALEXANDER CALDER

Lo que impresionó a Calder en su visita al estudio de Piet Mondrian en octubre de 1930 no fueron las pinturas geométricas del holandés, sino cómo conseguía activar el espacio creando lo que, para mi abuelo, era una instalación ambiental omnicomprensiva. La pared de fondo, con sus rectángulos de cartón de colores que Mondrian iba moviendo mientras experimentaba con las diversas posibilidades compositivas, animaron a mi padre a entregarse a la abstracción total. En 1931 Calder comenzó a explorar la formalidad frontal de la pintura llevándola a las tres dimensiones, pero dotándola de movimiento real, concibiendo sus obras como composiciones *recomponibles*. En *Snake and the Cross* (1936), unos elementos multicolores oscilan delante del área delimitada por un marco de madera. Los elementos móviles se mueven por el capricho del aire o se recomponen por la acción deliberada del espectador. En *Square* (ca. 1934) una única forma redondeada, movida por la acción de un motor oculto, va cambiando de blanco a negro delante de un ondulante panel de color amarillo ácido. Vistas de frente podríamos tomar estas exóticas esculturas por pinturas cuyas composiciones van cambiando de forma y color, difuminando con ello la frontera entre la inmovilidad y la transformación y activando una coreografía de imaginería no objetiva.

Mondrian lived at 26 rue de Départ. (That building has been demolished since, to make more room for the Gare Montparnasse.) It was a very exciting room. Light came in from the left and from the right, and on the solid wall between the windows there were experimental stunts with coloured rectangles of cardboard tacked on. Even the Victrola, which had been some muddy colour, was painted red. I suggested to Mondrian that perhaps it would be fun to make these rectangles oscillate. And he, with a very serious countenance, said: "No, it is not necessary, my painting is already very fast..." This one visit gave me a shock that started things. Though I had heard the word "modern" before, I did not consciously know or feel the term "abstract." So now, at thirty-two, I wanted to paint and work in the abstract. And for two weeks or so, I painted very modest abstractions. At the end of this, I reverted to plastic work which was still abstract.'

ALEXANDER CALDER

It was not Piet Mondrian's geometric paintings that astonished Calder during his visit to the Dutchman's studio in October 1930, but rather the way Mondrian activated the space, creating what my grandfather saw as an all-encompassing environmental installation. The back wall of coloured cardboard rectangles, which Mondrian moved around as he experimented with compositional possibilities, inspired my grandfather's embrace of total abstraction. In 1931, Calder began to explore the frontal formality of painting rendered in three dimensions yet with actual motion, conceiving them as recomposable compositions. In *Snake and the Cross* (1936), multi-coloured elements oscillate in front of a defined area bounded by a wooden frame. The mobile elements are moved by the caprices of the air or can be recomposed intentionally by the viewer. In *Square* (c. 1934), a single rounded form, propelled by a hidden mechanism, oscillates from white to black in front of an acid yellow wavy panel. Viewed head-on, these exotic sculptures become paintings whose compositions mutate form and colour, blurring the lines between fixedness and transformation and activating a choreography of nonobjective imagery.

¹ Alexander Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures*, ed. Jean Davidson (Nueva York: Pantheon Books, 1966), 113.

¹ Alexander Calder, *Calder: An Autobiography with Pictures*, ed. Jean Davidson (New York: Pantheon Books, 1966), 113.

BRONX ZOO PROJECT

In 1939, Wallace K. Harrison's architectural firm was planning a new African habitat for the Bronx Zoo in New York City. The project was spearheaded by the young architect Oscar Nitzchke, and Calder was asked to create a series of sculptures, a sort of imaginary flora that would become the setting for the actual fauna. "The main idea was to put the tough guys (lions, etc.) behind a moat. We even had the visitors walking through an armoured tube. My objects, I felt, could replace trees, being iron they would be immune to the animals' claws."¹ Calder's objects are not representations of the natural world but abstractions of the forces that shape the natural world. Marcel Duchamp said, "The art of Calder is the sublimation of a tree in the wind."² Calder wanted his objects to operate within the intricate fabric of the surrounding habitat.

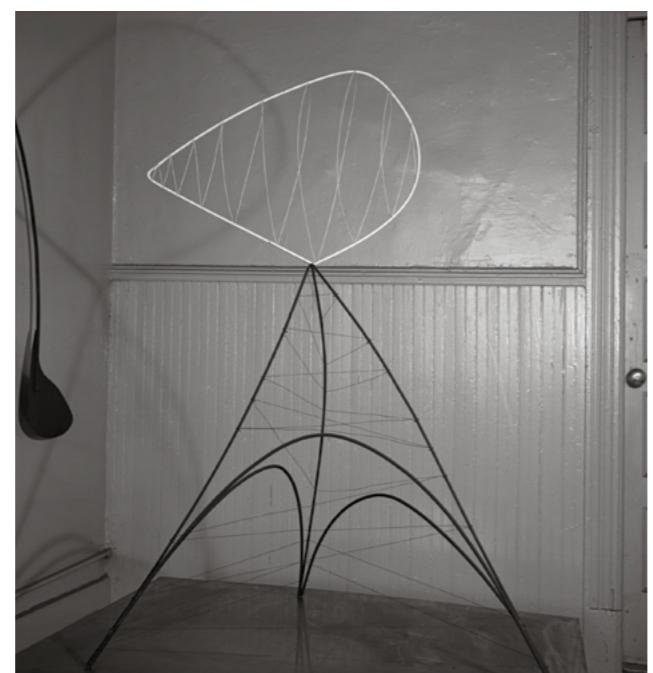
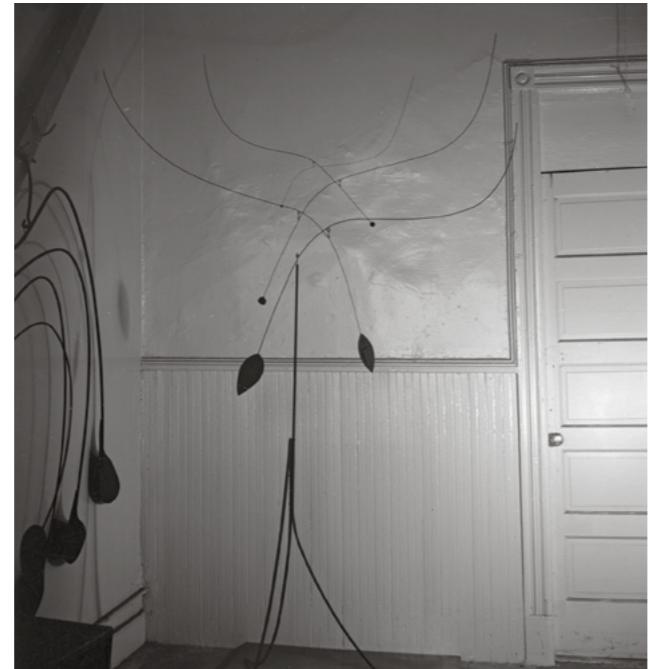
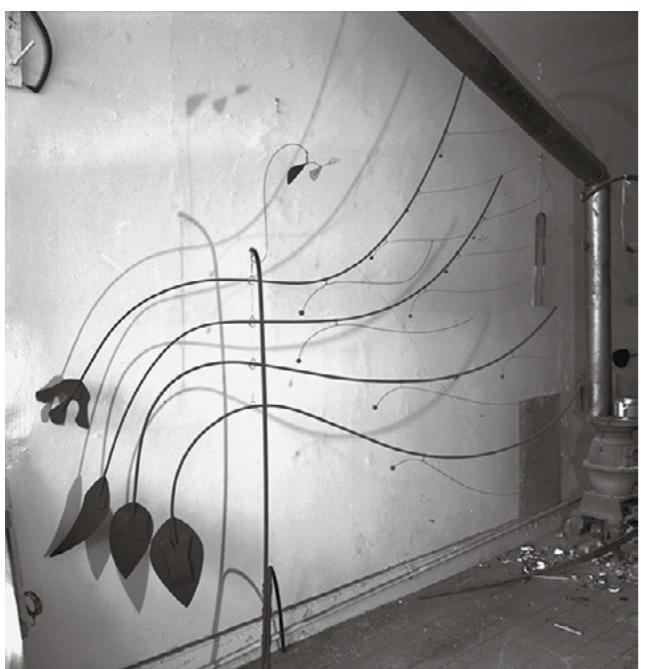
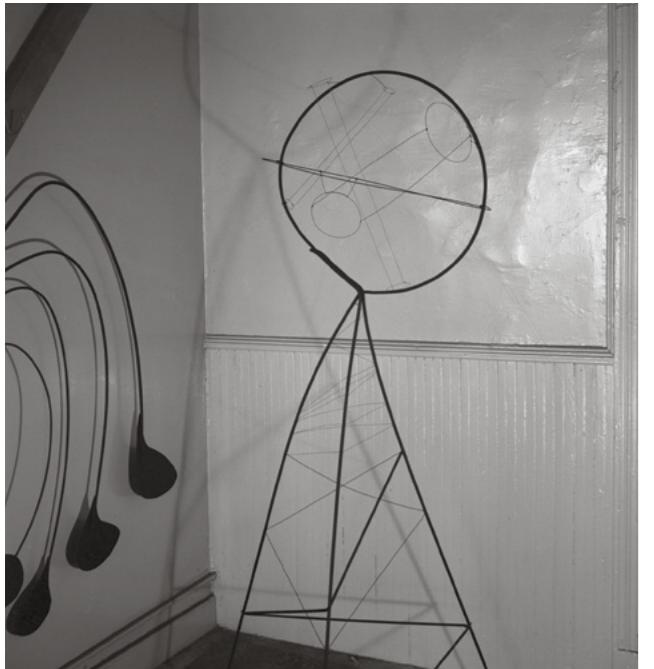
Although the Bronx Zoo project was never realized, Calder created five models: *Sphere Pierced by Cylinders*, *Four Leaves and Three Petals*, *Leaves and Tripod*, *The Hairpins*, and *Hollow Egg*. In 1970, Calder rediscovered some of these objects at his studio in Roxbury, Connecticut, in a loft overhanging the garage. When they were exhibited at his New York gallery that fall, the critic John Canaday declared, "They are among the least discardable Calders imaginable."³ Ironically, it was sometimes "discardable" materials—leftover bits of wire and sheet metal, and broken pieces of glass—that my grandfather transformed into his finest compositions.

PROYECTO PARA EL ZOO DE EL BRONX

Alexander S.C. Rower

En 1939, el estudio de arquitectos de Wallace K. Harrison planeó un nuevo hábitat africano para el zoo de El Bronx, Nueva York. El proyecto lo lideraba el joven arquitecto Oscar Nitzchke. Calder recibió el encargo de crear una serie de esculturas, una suerte de flora imaginaria que funcionaría de escenario de la fauna real. «La idea básica era poner a los "tipos duros" (leones, etc.) al otro lado de un foso. Llegamos incluso a plantearnos dar al visitante la posibilidad de atravesar el espacio por el interior de un tubo blindado. Yo sentía que mis objetos podían sustituir a los árboles. Además, al ser de hierro, serían inmunes a las zarpas de los animales»¹. Los objetos de Calder no son representaciones de la naturaleza, sino abstracciones de las fuerzas que conforman el mundo natural. Marcel Duchamp señaló en una ocasión que «El arte de Calder es la sublimación de un árbol en el viento»². Calder quería que sus objetos operaran dentro del complejo tejido del hábitat circundante.

Aunque el proyecto del zoo de El Bronx no llegó a materializarse, Calder creó cinco maquetas: *Sphere Pierced by Cylinders*, *Four Leaves and Three Petals*, *Leaves and Tripod*, *The Hairpins*, y *Hollow Egg*. En 1970 Calder redescubrió algunos de esos objetos en un desván situado sobre el garaje de su estudio de Roxbury, Connecticut. Cuando en el otoño de aquel año se expusieron por vez primera en su galería de Nueva York, el crítico de arte John Canaday afirmó: «Son algunos de los calders menos descartables que imaginarse pueda»³. Por irónico que parezca, a menudo los materiales supuestamente más «descartables» —como los restos de alambre, de láminas de metal o fragmentos de cristal roto— fueron los que, a lo largo de su carrera, mi abuelo acabaría convirtiendo en exquisitas composiciones.



Desde arriba, izquierda a derecha
From top, left to right:

Sphere Pierced by Cylinders (1939)
Leaves and Tripod (1939)
The Hairpins (1939)
Hollow Egg (1939)
Four Leaves and Three Petals (1939)

en la "pequeña tienda" del escaparate
del estudio de Calder en New York/in Calder's "small shop"
New York City storefront studio, 1940

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS/PHOTOGRAPHY CREDIT HERBERT MATTER
© 2019 CALDER FOUNDATION, NEW YORK

¹ Alexander Calder, citado en Alexander Calder: Recent Gouaches—Early Mobiles, exh. cat. (New York: Perls Galleries, 1970).

² Marcel Duchamp, «Alexander Calder», Collection of the Société Anonyme (New Haven: Yale, 1950).

³ John Canaday, «Art: Calder Provides a Lift as Always», New York Times, 24 de octubre de 1970.



Water Ballet, General Motors Complex, Michigan, 1956

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE / PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

BALLET ACUÁTICO

Alexander S.C. Rower

Wally Harrison iba a instalar un ballet acuático creado por mí delante del edificio Edison de Nueva York, pero el tipo que tenía el contacto con el fabricante de las bombas no respondió... Al final, la cosa quedó en nada. Mucho después realicé ese trabajo para [Eero] Saarinen, que hizo el edificio de General Motors.¹

ALEXANDER CALDER

Wallace K. Harrison y André Fouilhoux, arquitectos del pabellón de Consolidated Edison en la Exposición Universal de Nueva York de 1939, encargaron a Calder la construcción de una extraordinaria fuente en el estanque situado delante del edificio. *Water Ballet*, el ballet acuático de mi abuelo, constaría de un programa de cinco minutos —con intervalos de un mínimo de quince minutos entre representaciones— que incluiría una coreografía compuesta de «unos chorros de agua que saldrían de catorce boquillas, diseñados para dispararse, oscilar y rotar en formas y momentos determinados con el mismo cuidado que se pone en los movimientos de bailarines reales». Esos movimientos irían intercalados con el ruido generado por unos bombazos producidos por «una gran masa suelta de agua que ocasiona un gran estruendo al caer sobre la superficie del estanque».² Los chorros se instalaron en el pabellón, pero el ballet nunca llegó a funcionar.

Más tarde, James Johnson Sweeney, crítico, comisario y amigo de Calder, comentaría: «Por desgracia, no obtuvo de los ingenieros de Nueva York el mismo nivel de amistosa cooperación mostrada por los ingenieros que le atendieron en París», aludiendo a la imponente *Mercury Fountain* (1937) que mi abuelo creó para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París. «Si bien se instaló el equipo necesario, un fallo en el seguimiento de los tiempos fijados arruinó las posibilidades de variación rítmica, destruyendo el efecto del ballet».³ Los dibujos expuestos en el Centro Botín contienen las indicaciones más claras que han llegado a nosotros de las intenciones de mi abuelo.

En 1956 Calder creó otro ballet acuático para el centro técnico de la General Motors de Warren, Michigan, diseñado por Eero Saarinen. Aunque en su composición el proyecto es totalmente independiente del *Water Ballet* de 1939, confirma la fascinación que mi abuelo sentía por la gestualidad grandiosa y a la vez efímera.

WATER BALLET

Wally Harrison was going to put up a water ballet of mine in front of the New York Edison building, but the guy who controlled the manufacturer of the pumps never did come through... finally nothing happening. So much later, I did that for [Eero] Saarinen who did General Motors.¹

ALEXANDER CALDER

For the 1939 New York World's Fair, Calder received a commission from Wallace K. Harrison and André Fouilhoux, architects of the Consolidated Edison pavilion, to produce an extraordinary fountain for the pool in front of their building. My grandfather's *Water Ballet* was to consist of a program lasting five minutes—with fifteen minutes or more between performances—that would include a choreography of “jets of water from 14 nozzles ... designed to spurt, oscillate or rotate in fixed manners and at times as carefully predetermined as the movements of living dancers.” These movements were to be interspersed with water bombs, each a “large detached mass of water which gives off a considerable report when it falls back onto the surface of the lagoon.”² Although the water jets were installed at the pavilion, the ballet was never executed.

Calder's friend, the critic and curator James Johnson Sweeney, later commented that, “Unfortunately, he did not receive the same sympathetic cooperation from the New York engineers in charge that he had in Paris,” writing in reference to my grandfather's fearsome *Mercury Fountain* (1937), made for the Spanish Pavilion at the Paris World's Fair. “Although the necessary equipment was installed, a failure to follow the stipulated timing destroyed the possibilities of rhythmic variation and defeated the ballet effect.”³ The drawings on view at Centro Botín are the clearest indications we have today of my grandfather's intentions.

In 1956, Calder completed a different *Water Ballet* for Eero Saarinen's General Motors Technical Center in Warren, Michigan. While the composition of the project is entirely separate from his 1939 *Water Ballet*, it reveals my grandfather's fascination with gestures at once grand and ephemeral.

¹ Interview of Alexander Calder conducted by Paul Cummings for the Archives of American Art, 26 de octubre de 1971, archivos de Calder Foundation.

² Alexander Calder, «A Water Ballet», *Theatre Arts Monthly* 23, n.º 8 (Agosto 1939), 578–79.

³ James Johnson Sweeney, Alexander Calder (Nueva York: Museum of Modern Art, 1951), 51–52.

A WATER BALLET

UN BALLET ACUÁTICO

Alexander Calder

Alexander Calder, «A Water Ballet».
Theatre Arts Monthly 23, nº. 8
(agosto/ august 1939), pp. 578-79

La fachada del Consolidated Edison Building en la Exposición Universal es un cuadrante cóncavo. Frente a él hay un estanque de unos sesenta metros de longitud por un ancho máximo de quince metros. El borde se expande por la izquierda, reduciéndose en su lado derecho hasta convertirse en una estrecha línea de agua sobre la que un puente da acceso al edificio. A todo lo largo de la fachada se han instalado, cada metro y medio, unos chorros que disparan directamente hacia arriba una columna fina y derecha de agua, hasta casi alcanzar los doce metros de altura del edificio. La fachada-fuente forma parte del diseño de los arquitectos del edificio, Harrison y Fouilhoux. El centro del estanque sirve además de escenario a un ballet acuático interpretado por unos chorros de agua salidos de catorce boquillas, diseñados para dispararse, oscilar y rotar en formas y momentos determinados con el mismo cuidado que se pone en los movimientos de bailarines reales. El ballet está programado para durar cinco minutos reproduciendo siempre el mismo patrón, y con intervalos de quince minutos entre cada representación.

Ocupa un espacio de aproximadamente treinta metros de ancho, con una profundidad de nueve metros. A cada extremo hay una boquilla que oscila en un plano vertical entre dos posiciones, una casi erguida del todo, y otra en posición más o menos horizontal, apuntando al interior, hacia el centro. Ambos chorros se utilizan en el movimiento que da inicio al ballet.

Para el segundo movimiento se han instalado cuatro boquillas. Cada boquilla lanza al aire una especie de bombazo, una gran masa suelta de agua que ocasiona un gran estruendo al caer sobre la superficie del estanque.

Las salvas de esos «bombazos» van seguidas de la aparición de siete finos chorros que se proyectan casi verticalmente hacia arriba y van rotando lentamente, generando con su movimiento unos conos invertidos, largos y esbeltos, que crecen gradualmente hasta casi alcanzar la altura del edificio, girando con suavidad todo el tiempo, unos en una dirección, otros en la dirección opuesta. Despues de proyectarse durante medio minuto a su máxima altura, van poco a poco decreciendo, señalando su caída con un único «bombazo».

Después de ese diseño entra en escena la última boquilla, que comienza gradualmente. Se eleva a su máxima altura y empieza a decrecer. Se trata de un chorro atomizado en forma de abanico. Se concibió para rotar, pero tras su instalación se comprobó que resultaba más efectivo si se mantenía fijo en un plano paralelo al edificio, lo que le confería unas dimensiones mayores y una visibilidad más constante.

El desvanecimiento del abanico va seguido de la reaparición de los siete chorros, que se elevan hasta su máxima altura, manteniéndose ahí mientras los dos de los extremos comienzan a moverse. La apoteosis se alcanza con los chorros de los extremos danzando acompañados de cañonazos.

The facade of the Consolidated Edison Building at the World's Fair is a concave quadrant, in front of which is a basin about 200 feet long and, at its greatest width, 50 feet wide. The rim of the basin bellies out at the left and recedes at the right until there is only a narrow strip of water, over which a bridge gives entry to the building. Along the facade of the building there are jets of water 5 feet apart which shoot directly upward, straight and slender, almost to the full height of the 40-foot building. This fountain facade is a part of the design by the architects of the building, Harrison and Fouilhoux. The centre of the water basin itself serves as the stage for a water ballet whose acting elements are jets of water from 14 nozzles which are designed to spurt, oscillate or rotate in fixed manners and at times as carefully predetermined as the movements of living dancers. The ballet is schemed to last 5 minutes, each time following the same fixed pattern, with 15 minutes or more between performances.

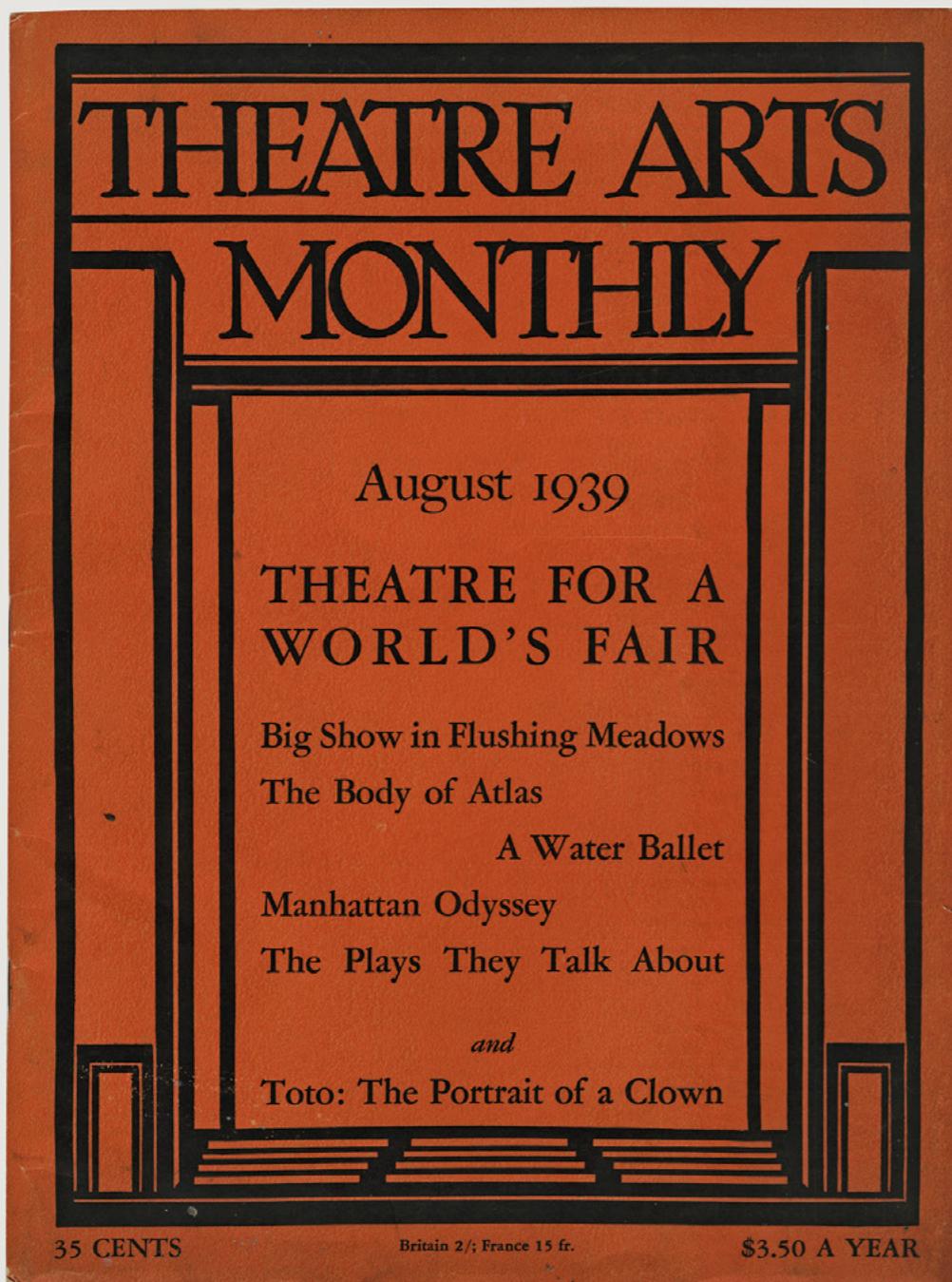
It occupies a space about 100 feet wide and 30 feet deep. At each end there is a nozzle which swings in a vertical plane between two positions, one almost vertical, the other more or less horizontal, pointing inward toward the centre. These two jets are used for the opening movement of the ballet.

For the second movement there are 4 nozzles, each of which projects into the air a sort of bomb, a large detached mass of water which gives off a considerable report when it falls back onto the surface of the lagoon.

Following a cannonade of these 'bombs', 7 slender jets appear, shooting upward almost vertically and rotating slowly, generating long, slender inverted cones. They grow gradually in height until they are almost as high as the building and rotate gently all the while, some in one direction, some in the opposite. After a half minute of full height, they diminish slowly, and their fall is punctuated by a single 'bomb'.

After this pattern the last nozzle comes into play, beginning gradually, lifting to its full height and then diminishing. It is a fan-shaped spray, originally designed to rotate, but since its installation it has been found more effective if left stationary in a plane parallel to the building, permitting it a larger size and more continuous visibility.

When the fan disappears, the 7 jets reappear, rise up to full height and stay at that point while the 2 end jets begin to play. The finale is reached with the end jets playing and cannonade.



Portada de/Cover of *Theatre Arts Monthly*, vol. 23, no. 8, Agosto/August 1939

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

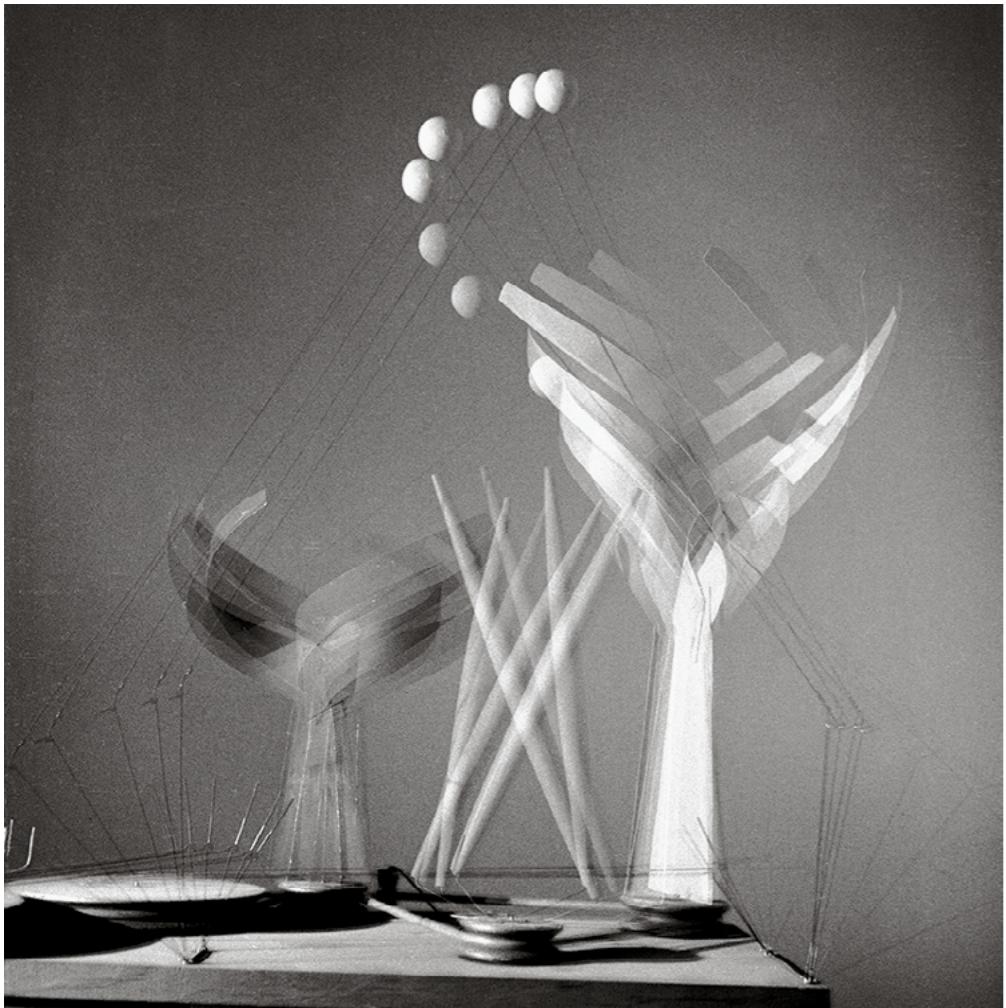
THE FOUR ELEMENTS

Concurrent with his *Water Ballet* commission for the Consolidated Edison building at the 1939 New York World's Fair, Calder worked on three maquettes that he hoped would be adapted for a large-scale kinetic sculptural environment. My grandfather postulated that the visitors at the World's Fair could have a transformative experience in and around his dynamic installation. In each of the three maquettes, Calder organized four multi-coloured abstract forms on a shared stage, with each object's movement activated in idiosyncratic ways. While none of them were realized in 1939, one of the maquettes was used in 1961 as the model for *The Four Elements*, commissioned and enlarged by Pontus Hulten, director of the Moderna Museet in Stockholm, as a permanent outdoor installation some nine metres high for their exhibition *Rörelse i konsten (Movement in Art)*. This was one of the many examples throughout my grandfather's career when a maquette or small-scale sculpture from decades earlier was reimagined for a new project.

LOS CUATRO ELEMENTOS

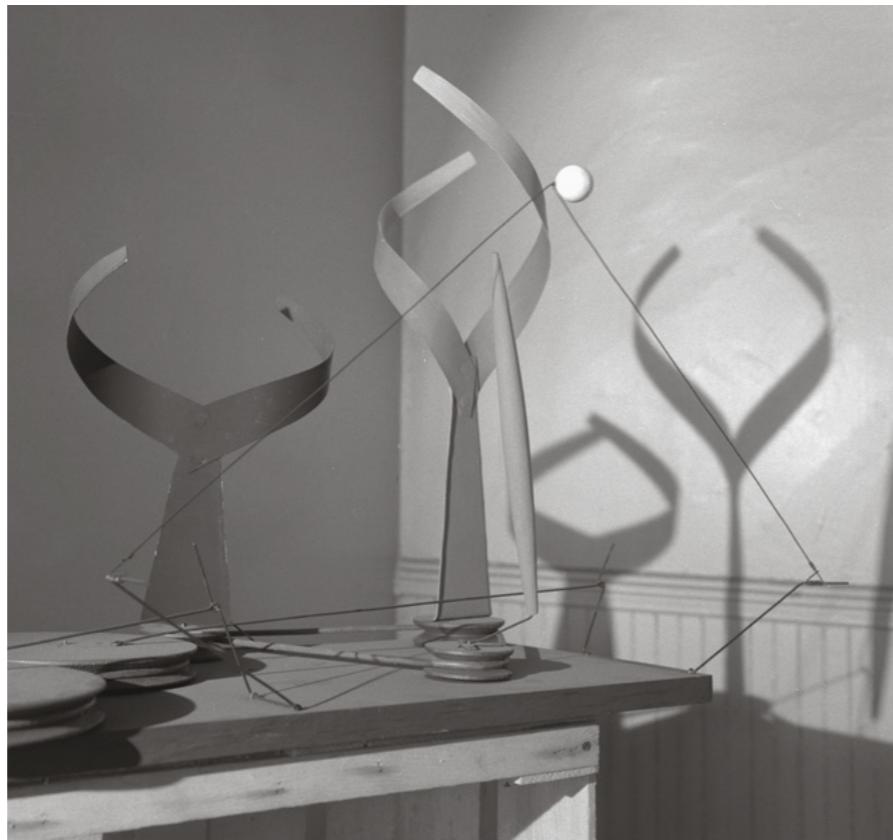
Alexander S.C. Rower

Mientras trabajaba en el encargo de *Water Ballet* para el pabellón de Consolidated Edison en la Exposición Universal de Nueva York de 1939, Calder realizó una serie de maquetas con la intención de adaptarlas después a un entorno cinético de grandes dimensiones. Mi abuelo defendía que había que ofrecer a los visitantes de la Exposición la oportunidad de disfrutar de una experiencia transformadora, dentro y entorno a esta instalación dinámica. En cada una de las tres maquetas, Calder organiza, sobre un escenario compartido, cuatro coloridas formas abstractas, que se mueven cada una a su manera. Ninguna de las maquetas llegó a materializarse en 1939. En 1961, una de ellas sirvió de modelo de *The Four Elements*, una pieza encargada por Pontus Hulten, director del Moderna Museet de Estocolmo, para ser instalada permanentemente, en su versión ampliada de unos nueve metros, en el exterior del museo con ocasión de la exposición *Rörelse i konsten (El movimiento en el arte)*. Se trata de uno de los muchos ejemplos en la trayectoria de mi abuelo en los que una de sus maquetas o pequeñas esculturas acaba siendo décadas después recreada en un nuevo proyecto.



Dancers and Sphere (maqueta para/maquette for 1939 New York World's Fair) puesto en movimiento en la "pequeña tienda" del escaparate del estudio de Calder en New York/set in motion in Calder's "small shop" New York City storefront studio, 1938

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION, NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS/PHOTOGRAPHY CREDIT HERBERT MATTER
© 2019 CALDER FOUNDATION, NEW YORK



Dancers and Sphere (maqueta para/maquette for 1939 New York World's Fair) en la "pequeña tienda" del escaparate del estudio de Calder en New York/in Calder's "small shop" New York City storefront studio, 1938

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION, NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS/PHOTOGRAPHY CREDIT HERBERT MATTER
© 2019 CALDER FOUNDATION, NEW YORK

THE SMITHSONIAN GALLERY OF ART WASHINGTON, D.C.

Alexander S.C. Rower

Calder realizaba obras de pequeñas dimensiones por varias razones. En algunos casos eran propuestas a arquitectos y a sus clientes. Estos seis móviles de suelo de 1939, realizados en madera, alambre y láminas de metal, formaron parte del proyecto presentado a concurso por el arquitecto Percival Goodman para la construcción de la nueva Smithsonian Gallery of Art de Washington D.C. Finalmente, el estudio de Goodman no se hizo con el encargo. Tampoco el diseño ganador —de Eliel Saarinen y su hijo Eero, que eran también amigos de mi abuelo— llegó a construirse, seguramente debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Aunque concebida en origen, en los años treinta, como museo dedicado a los grandes maestros del arte clásico, la National Gallery of Art de Washington acabó convertida en gran depósito de arte del siglo XX y en la actualidad alberga la mayor exposición permanente dedicada a Calder en todo el mundo. Hoy solo cabe imaginar qué aspecto final habrían tenido estas maquetas si hubieran sido construidas en su escala real, con móviles situados sobre sus grandes pedestales de granito, como un conjunto de energías cinéticas potenciales y hechas realidad.

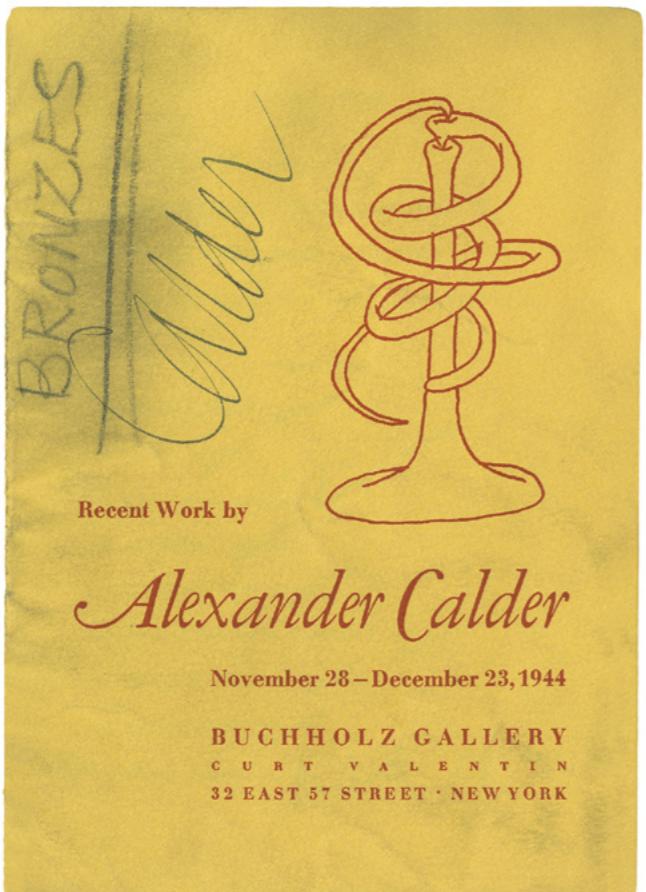
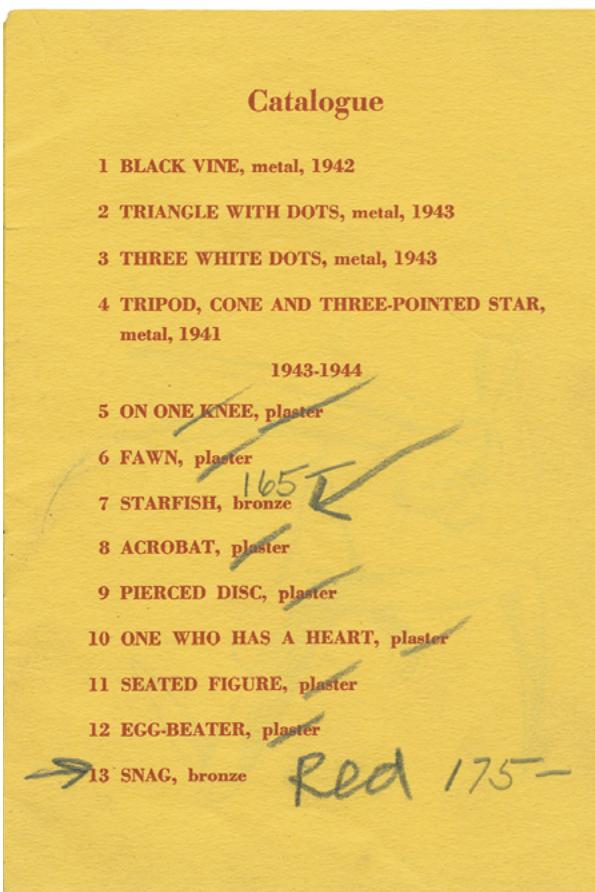
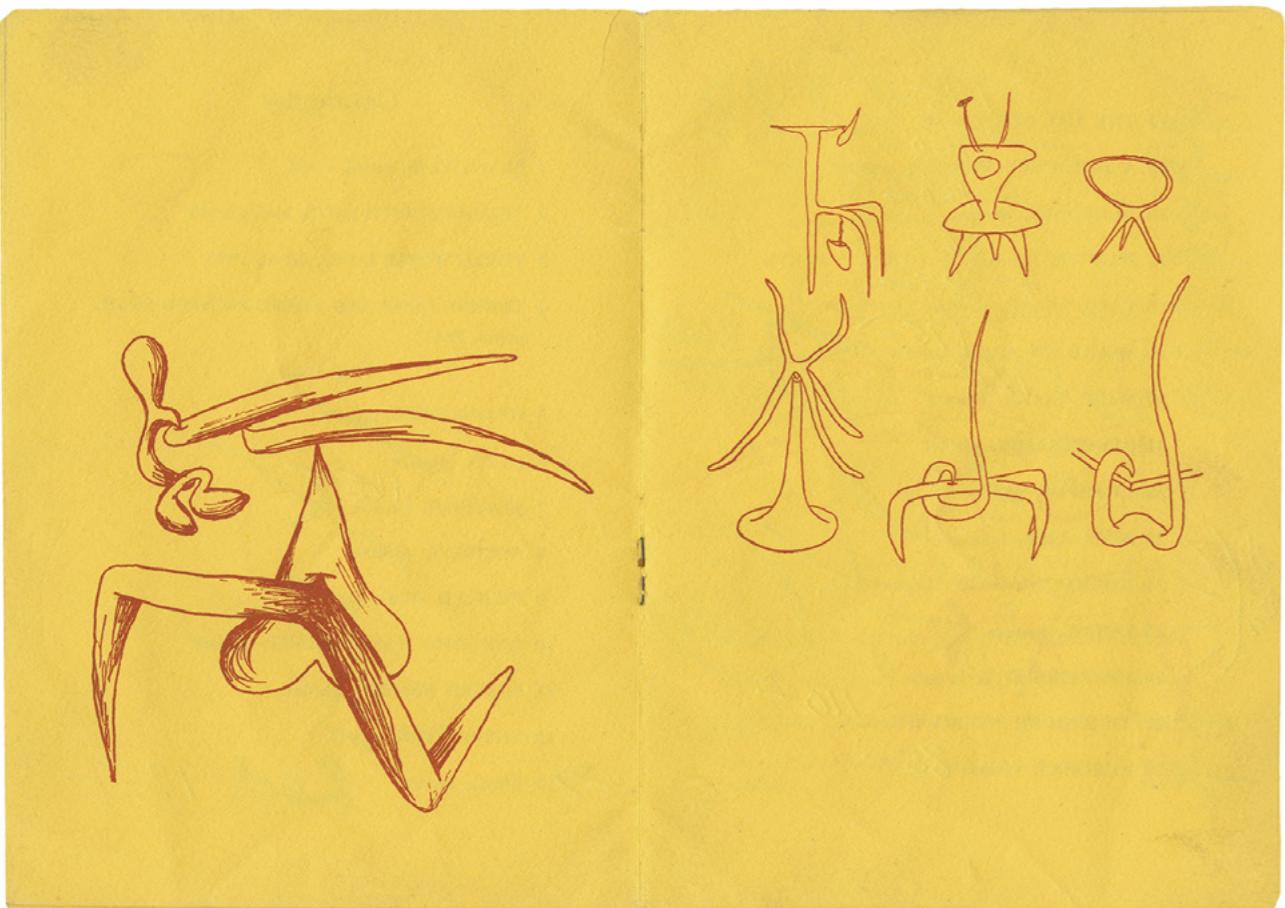
THE SMITHSONIAN GALLERY OF ART, WASHINGTON, D.C.

Calder made small-scale works for many reasons, sometimes as proposals to be presented to architects and their clients. These six standing mobiles from 1939, made of wood, wire, and sheet metal, were produced for the architect Percival Goodman, as part of Goodman's submission to a competition for a new Smithsonian Gallery of Art in Washington, D.C. Goodman did not win the competition. The winning design—by the father and son team Eliel and Eero Saarinen, who were also friends with my grandfather—was never realized. The project was likely postponed due to World War II. Washington's National Gallery of Art, although initially conceived in the 1930s as a museum dedicated to the old masters, has in more recent times become a major repository of twentieth-century art, and now boasts the largest permanent gallery devoted to Calder in the world. We can only imagine these maquettes in a full scale, with mobiles perched atop imposing granite plinths, together representing potential and actualized kinetic energies.



Untitled (maquette), 1939

CONCRETE MONUMENTS



Copia del catálogo con notas de Calder para/Calder's annotated copy of the catalogue for *Recent Work by Alexander Calder*, Buchholz Gallery/Curt Valentin, New York, 28 November—23 December 1944

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION, NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

MONUMENTOS DE CEMENTO

Alexander S. C. Rower

Extracto de Alexander S. C. Rower, «Foreword»,
Alexander Calder: The Complete Bronzes, catálogo de exposición.
(Nueva York: L&M Gallery, 2013), pp. 9–11.

En la primavera de 1944, el arquitecto Wallace K. Harrison planteó a Calder la posibilidad de esculpir grandes piezas de cemento para su ubicación al aire libre, en el marco de un proyecto arquitectónico de estilo racionalista. El propio Calder lo recuerda en su autobiografía: «Wally Harrison me sugirió crear unos grandes objetos para exteriores que debían ejecutarse en cemento. Aparentemente, él olvidó su sugerencia, pero yo no, y empecé a trabajar con yeso. Finalmente hice unos objetos móviles que fundí en bronce: acróbatas, animales, serpientes, bailarines, una estrella de mar y unos equilibristas».¹ En noviembre de aquel año, la Buchholz Gallery/Curt Valentin de Nueva York dedicó su primera exposición de Calder a aquellas formas modeladas en yeso y bronce. Las ilustraciones realizadas por el artista de aquellas esculturas se reproducen —con precios y notas escritos a mano— en el catálogo anotado de los archivos de la Calder Foundation.

Conviene recordar que aquellos bellos bronces de 1944 no habían sido planeados para un entorno doméstico ni concebidos pensando en una escala humana. Por el contrario, se planteaban como monumentos gigantescos que alcanzarían una altura de 9 o 12 metros. Imaginemos lo imponente que *On One Knee* podría haber resultado en cemento moderno, con sus seis secciones diferentes en equilibrio plasmadas en enormes y pesadas formas gesticulando desde lo alto. Sus dimensiones, y que fuera ejecutada también en aluminio, nos hace pensar que *On One Knee* fue probablemente la obra que Calder presentó a Harrison para su aprobación. Unos dibujos con humanos y animales jugando sobre los bronces permiten adivinar la escala que Calder imaginó para estas obras.

En 1943 Calder reflexionaba: «El conocimiento de las cualidades de los materiales empleados y la afinidad con ellos son esenciales para tratarlos de la forma más adecuada... El bronce, el fundido, funciona bien con formas delgadas y elongadas. Incluso cuando es muy fino es resistente».² Un año después Calder pondría a prueba los límites del soporte. En *Egg-Beater*, Calder ideó una manera de permeabilizar el bronce con unas formas rebajadas a base de cordel, alambre y capas de yeso, que luego los técnicos tenían que averiguar cómo fundir. En obras cinéticas como *The Helices*, la tremenda extensión de las líneas sin la estructura adicional permite que dos hélices se equilibren en un punto y roten acompasada o desacompasadamente. Una fotografía de 1948 descubierta recientemente confirma el amplio espectro de experimentación en yeso realizado en aquella época. Sobre el piano del atestado estudio de Roxbury descansa un bosque de yesos, una enmarañada masa de elongadas extremidades.³

In the spring of 1944, the architect Wallace K. Harrison suggested that Calder sculpt large outdoor works in concrete for an International Style architectural project. As Calder recalled in his autobiography, "Wally Harrison had suggested I make some large outdoor objects which could be done in cement. He apparently forgot about his suggestion immediately, but I did not and I started to work in plaster. I finally made things which were mobile objects and had them cast in bronze—acrobats, animals, snakes, dancers, a starfish, and tightrope performers."¹ In November of that year, Buchholz Gallery/Curt Valentin in New York devoted its first Calder exhibition to these modeled forms in plaster and bronze. The artist's illustrations of the sculptures—along with handwritten prices and notes—can be seen in the annotated catalogue from the Calder Foundation's archives.

It is critical to remember that these handsome bronzes of 1944 were not intended for a domestic setting, nor were they conceived on a human scale. Instead, they were envisioned as giant monuments to exist some 30 or 40 feet tall. Try to imagine how imposing *On One Knee* would have been in modern concrete with its six separate and balanced sections as huge lumbering forms, gesticulating high above. Considering its size and the fact that it was contemporaneously cast in aluminum, *On One Knee* was likely the work that Calder chose for Harrison's approval. A sense of the scale Calder envisioned for the works can be divined from drawings in which humans and animals frolic on his bronzes.

In 1943, Calder ruminated, "A knowledge of, and sympathy with, the qualities of the materials used are essential to proper treatment... Bronze, cast, serves well for slender, attenuated shapes. It is strong even when very slender."² A year later, Calder stretched the medium to its limits. In *Egg-Beater*, Calder devised a way to make bronze permeable with undercut forms of string, wire, and coatings of plaster that technicians then had to somehow figure out how to cast. In kinetic works such as *The Helices*, the tremendous extension of the lines without additional structure allows two helices to balance on point such that they can rotate in syncopation or opposition. A recently discovered photograph from around 1948 attests to the sheer range of experimentation in plaster that took place during this time. Atop the piano in his jam-packed Roxbury studio rests a forest of plasters, a tangled mass of elongated extremities.³

While Calder's experimentation in bronze began [in 1930] with convenience—the Fonderie Valsuani, located at 74 rue des Plantes, was only 120 meters from his studio at 7 Villa Brune in Paris—it ended with an irrepressible exploration of stretching, pulling, and layering the medium.

¹ Calder: An Autobiography with Pictures, ed. Jean Davidson (New York: Pantheon Books, 1966), 195.

² Calder, «A Propos of Measuring a Mobile», manuscrito, archivos de Calder Foundation, 1943.



Colección de esculturas de yeso en el estudio de Calder en Roxbury
A collection of plaster sculptures in Calder's Roxbury studio, c. 1948

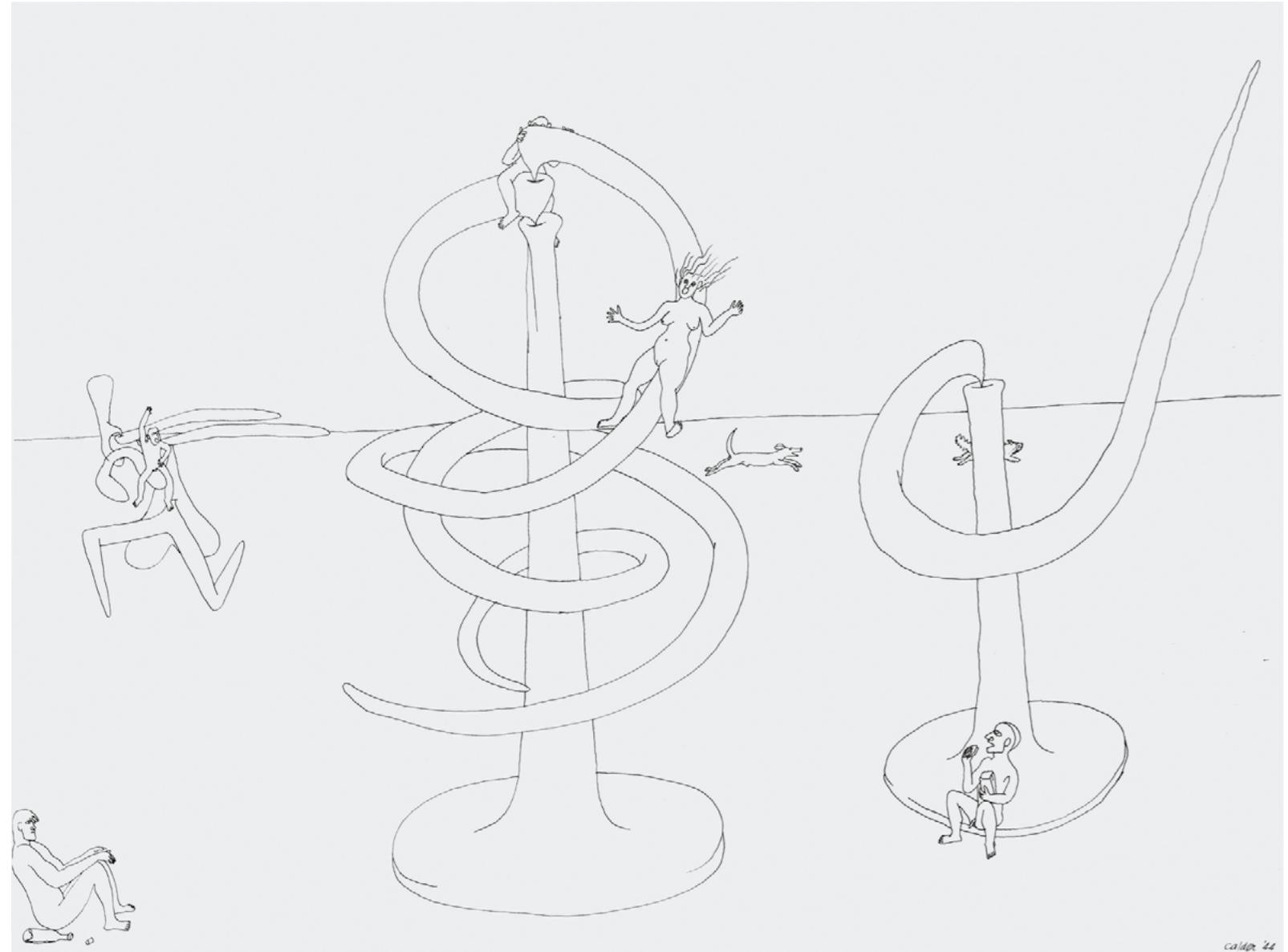
FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE / PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS / PHOTOGRAPHY CREDIT
© 2019 CALDER FOUNDATION, NEW YORK

MONUMENTOS DE CEMENTO/CONCRETE MONUMENTS

Y si la experimentación de Calder con el bronce se inició [en 1930] por pura conveniencia —la Fonderie Valsuani, ubicada en el número 74 de la rue des Plantes se encontraba a escasos 120 metros de su estudio parisino en el 7 de Villa Brune—, concluyó con una exploración irrefrenable practicada a base de estirar, tensionar y añadir capas al medio. Recordando sus bronces de 1944, Calder señaló: «Aquel fue un empeño bastante caro y de venta más bien difícil, por lo que acabé abandonándolo para regresar a mi técnica anterior. Tampoco era agradable tener que supervisar las manipulaciones de otros, de las personas que trabajaban con los objetos en la fundición. No obstante, de tanto en tanto me planteaba la idea de regresar a este soporte».⁴

Recalling his 1944 bronzes, Calder remarked, “This was rather an expensive venture and did not sell very well, so I abandoned it for my previous technique. It was also disagreeable to have to check the manipulations of some other person working on the objects at the foundry. However, I play with the idea, from time to time, of going back to this medium.”⁴



Helix Slide, 1944
Tinta sobre papel/Ink on paper
57,15 x 78,74 cm./ 22 1/2" x 31"

FOTOGRAFÍA CORTEZA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

³ By closely studying this photograph, the Calder Foundation has documented nine previously unknown works.

⁴ Calder, *Autobiography*, 196. While Calder did not sculpt again in bronze, works from both 1930 and 1944 were rediscovered and cast in editions during his lifetime, in 1964, 1966, and 1969.

⁴ Calder, *Autobiography*, 196. Si bien Calder no volvería a esculpir en bronce, se redescubrieron piezas de 1930 y 1944 que fueron fundidas en ediciones realizadas aún en vida del artista, en 1964, 1966 y 1969.

AEROLÍNEAS MIDDLE EAST

Alexander S.C. Rower



Calder con su móvil para/Calder with his mobile for Middle East Airlines, Beirut, Lebanon, January 1954

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION, NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

Mi abuelo recibió innumerables encargos internacionales durante toda la década de los cincuenta. En enero de 1954, viajó a Beirut para realizar un móvil suspendido de grandes dimensiones para la agencia central de Middle East Airlines. La compañía le proporcionó un pequeño espacio en su sede, por entonces en construcción, para que lo usara como estudio improvisado. Calder ejecutó el móvil encargado, así como *Escutcheon* una escultura que regaló a sus amigos Henri y Miette Seyrig, que alojaron a mis abuelos, mi madre y mi tía en su casa de Beirut. Calder creó también un móvil policromado para el hogar de Assem Salaam, responsable del encargo de Middle East Airlines.

MIDDLE EAST AIRLINES

My grandfather received many international commissions in the 1950s. In January 1954, he travelled to Beirut to make a large-scale hanging mobile for Middle East Airlines' central office. The airline provided him with a small room in their building, at the time under construction, to use as a makeshift studio. Calder made the commissioned mobile as well as *Escutcheon*. *Escutcheon* was given to Henri and Miette Seyrig, the friends with whom my grandparents, my mother, and my aunt were staying in Beirut. Calder also made a polychrome mobile for the home of the commissioner, Assem Salaam.



Untitled, 1954
Plancha metálica, alambre y pintura/Sheet metal, wire, and paint
111,76 x 208,28 x 52,07 cm./ 44" x 82" x 20 1/2"

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION, NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

INVITACIÓN DE SARABHAI A INDIA

Alexander S.C. Rower

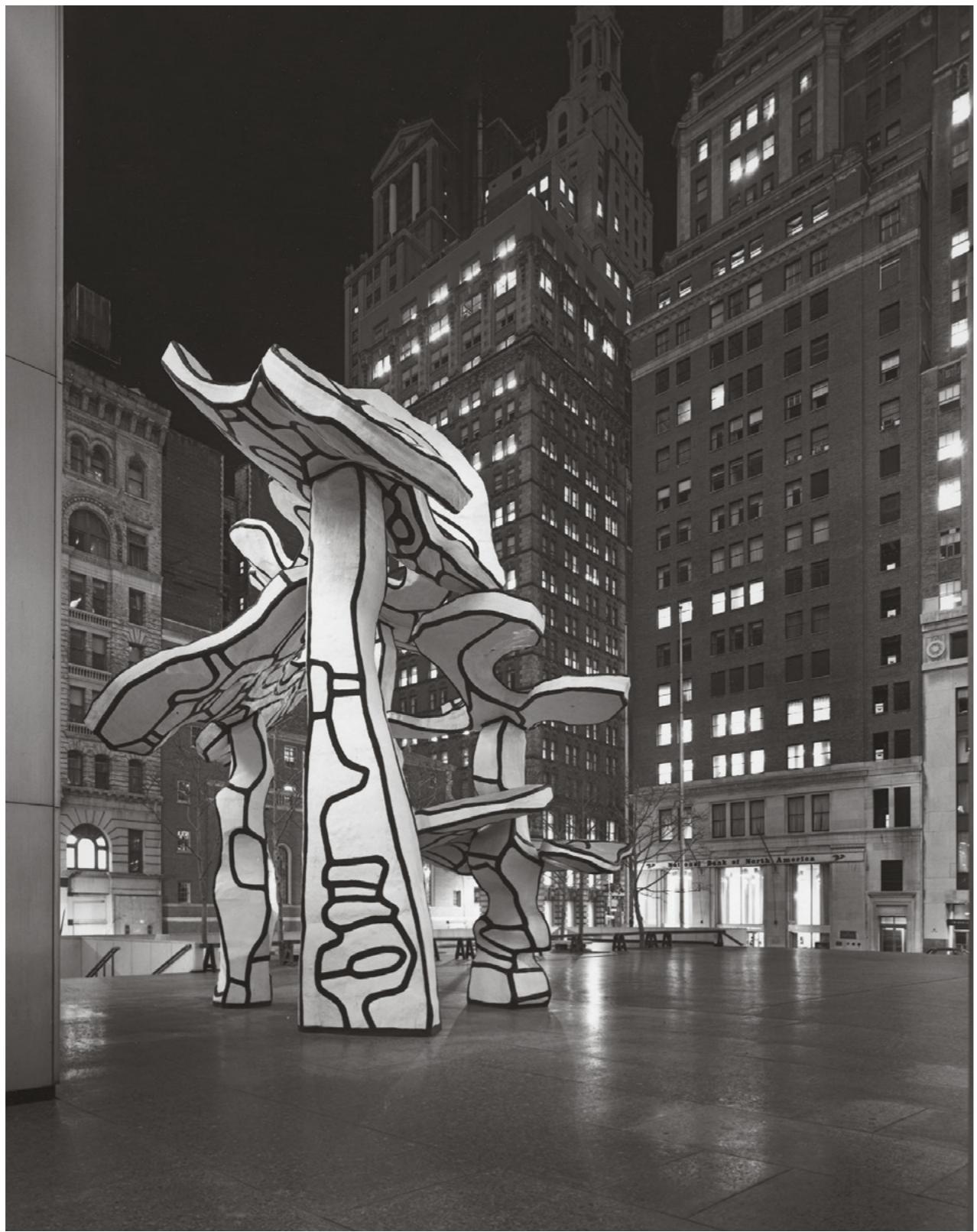
Al año siguiente, en enero de 1955, mis abuelos viajaron a India por invitación de Gira Sarabhai, que les había ofrecido un gran viaje por el país a cambio de obras de arte. Antes de emprender el tour, los Calder pasaron unas semanas en la casa de la familia Sarabhai en Ahmedabad, donde Alexander creó un gran número de esculturas, entre las que se encuentran *Guava*, *Franji Pani* y *Red Stalk*. Con una longitud superior a los 3,5 metros e instalada sobre una piscina, *Guava* resultó ser la escultura de mayor longitud horizontal. En todos sus viajes de trabajo por Líbano, India o Venezuela (este último en agosto de 1955). Mi abuelo apenas contó con tres semanas para completar sobre el terreno sus encargos, realizados por lo general en estudios que no podían calificarse de ideales.



Guava (1955), en la casa de Gira Sarabhai's home, India, c. 1955

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

A year after the Middle East Airlines commission, in January 1955, my grandparents travelled to India at the invitation of Gira Sarabhai, who had offered an expansive tour of the country in exchange for a few works of art. Before embarking on their expedition, they spent a few weeks at the Sarabhais' home in Ahmedabad, where Calder made many sculptures, including *Guava*, *Franji Pani*, and *Red Stalk*. With a span of over three and a half metres, *Guava* was the largest of the works and was installed over a swimming pool. In all his working trips, from Lebanon to India to Venezuela, which followed in August 1955, my grandfather had little more than three weeks to fulfil his onsite commissions, generally working in less than ideal studios.



Jean Dubuffet, *Group of Four Trees*, 1972, en el/at the Chase Manhattan Bank,
One Chase Manhattan Plaza, New York

FOTOGRAFÍA CORTEZIA DE / PHOTO COURTESY OF
FONDATION DUBUFFET, PARIS
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS / PHOTOGRAPHY CREDIT
© BALTHAZAR KORAB

PLAZA ONE CHASE MANHATTAN

Alexander S.C. Rower

En 1956, el Chase Manhattan Bank propuso a Calder un encargo destinado al One Chase Manhattan Plaza, un complejo de oficinas diseñado por Gordon Bunshaft, arquitecto líder de la firma Skidmore, Owings & Merrill. Con financiación del Chase Art Committee, en 1959 Calder creó una serie de maquetas tituladas *Three Legged Beastie*, y presentó al comité una recreación en soldadura de bronce, de aproximadamente metro y medio de altura, un tamaño intermedio entre la maqueta y el modelo final. En marzo de 1961 el comité del banco rechazó la propuesta, pero invitó a Calder a presentar otra. A mediados de la década de los sesenta ningún artista había sido elegido todavía para el proyecto y Calder presentó dos nuevas maquetas: *The Long Plate* (ca. 1964) y *Archway in Two Sections* (1965). Ambas fueron rechazadas por el comité en enero de 1966. El encargo acabó asignándose a Jean Dubuffet en 1968 por su *Group of Four Trees* (1969–72).

En 1967, tras presentar sus dos últimas propuestas al Chase Art Committee, Calder creó *Four Planes Escarpé* y *Six Planes Escarpé*, consistentes en unas planchas de acero que seccionan dramáticamente el espacio, creando unos vacíos que se elevan desde el suelo. Aunque la maqueta de *Four Planes Escarpé* solo muestra tres planos, una línea trazada a lápiz por Calder en el elemento más alto de la maqueta indica que su idea era crear un cuarto plano en la versión monumental. Las maquetas de Calder, bocetos directos de sus ideas, ofrecen una visión extraordinaria, tanto de la inspiración inicial de cada obra como de las intuiciones que van evolucionando a partir de ella.

ONE CHASE MANHATTAN PLAZA

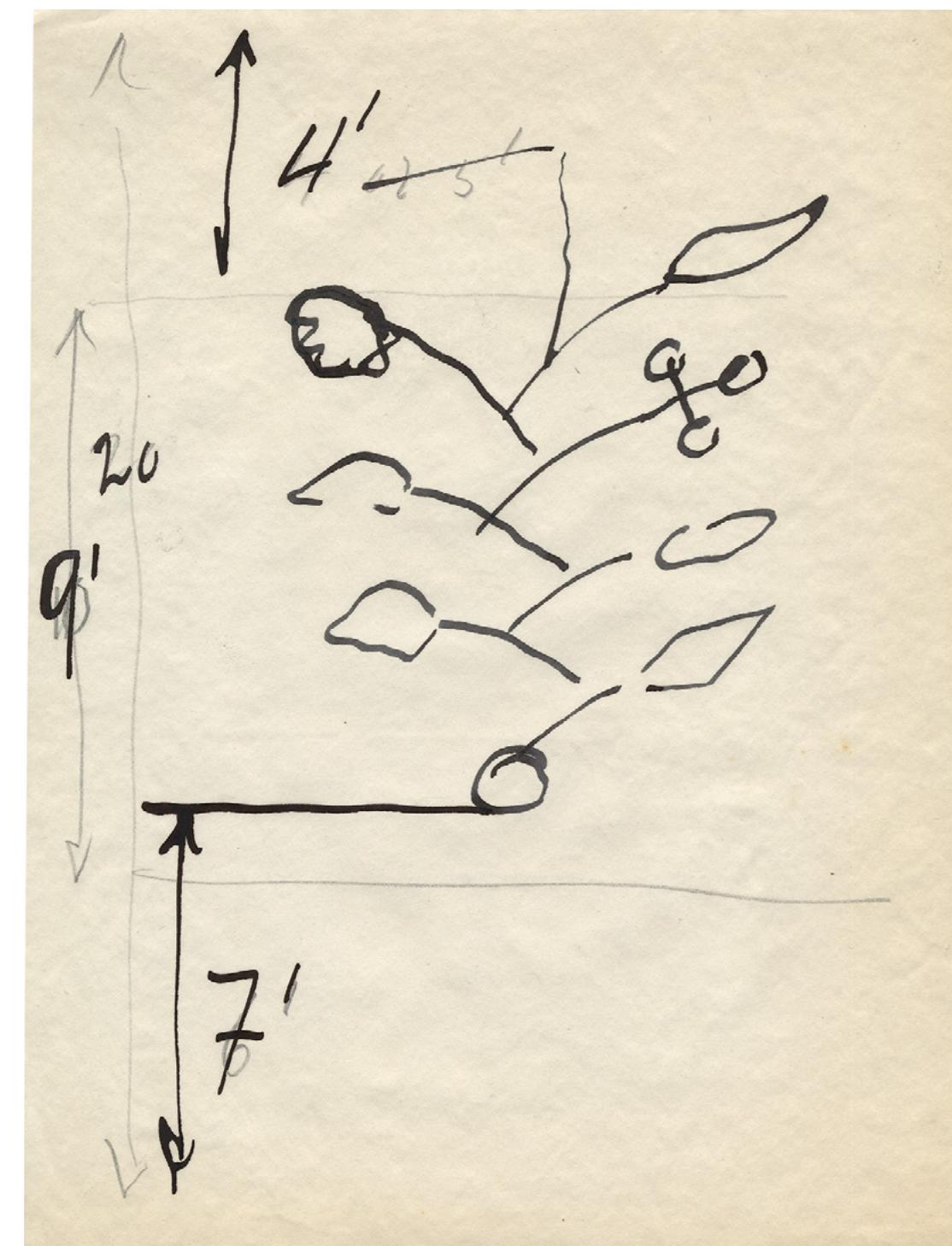
In 1956, Chase Manhattan Bank approached Calder with a commission for One Chase Manhattan Plaza, an office complex conceived by Gordon Bunshaft, the lead architect in the firm of Skidmore, Owings & Merrill. With funding from the Chase Art Committee, Calder created a series of *Three Legged Beastie* maquettes in 1959; a nearly one-and-a-half metre tall brazed bronze intermediate-sized model was submitted for consideration. Eventually, in March 1961, the committee rejected Calder's proposal, but they invited him to make a second submission. An artist had yet to be secured for the project by the mid-1960s, when Calder submitted two new maquettes, *The Long Plate* (c. 1964) and *Archway in Two Sections* (1965). These were also rejected by the committee, in January 1966. The commission was ultimately awarded to Jean Dubuffet in 1968 for *Group of Four Trees* (1969–72).

In 1967, following his final two proposals to the Chase Art Committee, Calder created *Four Planes Escarpé* and *Six Planes Escarpé*. Here the steel plates slice dramatically through space, creating voids that push up from the ground. There are only three planes in the maquette for *Four Planes Escarpé*. But a pencil line by Calder, on the model's tallest element, indicates the plan for the fourth plane in the monumental version. Calder's maquettes, direct sketches of ideas, provide extraordinary insight into both his initial inspirations and his evolving intuitions.



The Long Plate (maquette), c. 1964
Plancha metálica y pintura / Sheet metal and paint
59,64 x 83,82 x 54,61 cm / 23 ½" x 33" x 21 ½"
Calder Foundation, New York

FOTOGRAFÍA CORTEZIA DE / PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS / PHOTOGRAPHY CREDIT
TOM POWEL IMAGING © 2019 CALDER FOUNDATION, NEW YORK



Untitled, c. 1959
Tinta sobre papel/Ink on paper
27,94 x 21,59 cm./11" x 8 1/2"

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

PARA LA ESCALERA

Alexander S.C. Rower

Los encargos me brindaron la oportunidad de abordar piezas de grandes dimensiones. No tengo problemas en planear trabajos para espacios concretos. Creo que las piezas que realizo para lugares específicos me salen mejor. Este pequeño objeto que aquí vemos sobre la mesa fue creado para un punto concreto de la misma.¹

ALEXANDER CALDER

En 1959 el marchante de arte Rudolph Hoffman encargó a Calder un móvil para un hueco de escalera de más de ocho metros. Calder concibió una audaz y rotunda composición de 2,7 metros, definida por unos movimientos diagonales de gran dramatismo. Hoffman no quedó del todo satisfecho con el proyecto y pidió a mi abuelo que lo revisara. Calder añadió en lo alto del móvil un grupo horizontal de elementos, que atrapaban al espectador cuando lo observaba directamente desde abajo. No obstante, Hoffman siguió pensando que la pieza era demasiado grande. Calder mantuvo el interés en aquella idea y acabó creando una composición muy parecida, aunque de menores dimensiones: *For the Staircase*.

Mi abuelo conservó para sí el móvil grande, que expuso en la gran retrospectiva que la Tate Gallery de Londres organizó con el título *All Black with One Red*. En 1963, Calder volvió a replantearse la obra, aumentando su tamaño incluso más y completándola con la incorporación de una tercera constelación de seis elementos verticales. Su nuevo título, *Rouge Triomphant*, describe tanto la fuerza de su elemento rojo como el triunfo que supuso su composición final.

FOR THE STAIRCASE

[Commissions] give me a chance to undertake something of considerable size. I don't mind planning a work for a given place. I find that everything I do, if it is made for a particular spot, is more successful. A little thing, like this one on the table, is made for a spot on a table.¹

ALEXANDER CALDER

In 1959, the art dealer Rudolph Hoffman commissioned Calder to make a mobile for stairwell measuring over eight metres. Calder conceived a bold and muscular composition standing at 2.7 metres defined by dramatically diagonal movements. Hoffman, who wasn't entirely happy with the work, asked my grandfather to revise it. Calder added a high horizontal group of elements, so that the mobile engaged a viewer when seen from directly below. But ultimately Hoffman felt it was just too big. Calder, however, was still very interested in the idea and proceeded to make a new, similar composition, but smaller: *For the Staircase*.

My grandfather kept the big mobile for himself. He presented it in his large retrospective at the Tate Gallery in London and called it *All Black with One Red*. By 1963, he had reconsidered the mobile again, enlarging it further and bringing it to its completed state by adding a third constellation of six vertical elements. His new title, *Rouge Triomphant*, describes not only the thrusting red element but also the triumph of its ultimate composition.

¹ Alexander Calder, citado en Katharine Kuh, "Alexander Calder," *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (Nueva York y Evanston, Illinois: Harper & Row, 1962), 42.

¹ Alexander Calder, quoted in Katharine Kuh, "Alexander Calder," *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (New York and Evanston, Illinois: Harper & Row, 1962), 42.

BMW ART CAR*Alexander S.C. Rower*

En 1975, animado por el enorme éxito del proyecto encargado a Calder por Braniff International Airlines para que pintara un jet DC-8, el marchante y piloto de carreras Hervé Poulain confió al artista el trabajo de pintar un BMW 3.0 CSL. El 14 y 15 de junio de aquel año, Calder asistió al debut del coche, pilotado por Poulain, Jean Guichet y Sam Posey, en las 24 Horas de Le Mans. Un fallo mecánico impidió que el bólido completara la carrera. Aquel encargo de Calder dio lugar al actual programa Art Car de BMW, que ha contado con la participación de artistas como Frank Stella, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, David Hockney, Jenny Holzer, Olafur Eliasson y Jeff Koons.



Calder delante de/Calder in front of *Art Car—B.M.W. 3.0 CSL*, con with Hervé Poulain, Jean-Marie Curien, Jean-Louis Maesen, and Jochen Neerpasch en/in Saché, 1975

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION, NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS/PHOTOGRAPHY CREDIT JEAN-MARIE BOTTEQUIN



Flying Colors, 1973
Pintura aeroespacial especialmente formulada para
Specially formulated aerospace paint on DC 8-62 airplane
398,78 cm./ 157" long

FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE/PHOTO COURTESY OF CALDER FOUNDATION,
NEW YORK / ART RESOURCE, NEW YORK

In 1975, prompted by Calder's wildly successful project with Braniff International Airways to paint a DC-8 jet, French auctioneer and racecar driver Hervé Poulain commissioned Calder to paint a BMW 3.0 CSL. On 14 and 15 June of that year, Calder attended the unveiling of the car at the Le Mans 24-Hour race, where Poulain, Jean Guichet, and Sam Posey drove it; due to a mechanical failure, the car did not complete the race. Calder's commission spurred an entire Art Car program at BMW. The artists who have participated include Frank Stella, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, David Hockney, Jenny Holzer, Olafur Eliasson, and Jeff Koons.

In 1973, J. Carter Brown, director of the National Gallery of Art in Washington, D.C., commissioned Calder to make a monumental sculpture for the museum's new East Building, which was being designed by I.M. Pei. My grandfather proposed three different standing mobiles but eventually acceded to Pei and Brown, who had their hearts set on a large hanging mobile that would fill the atrium; Calder had wanted to do something less obvious, to be set in a visual dialogue with Pei's dramatic design. My grandfather began to enlarge the approved maquette in his usual fashion, by making an intermediate-sized scale model to review and work out the kinks. When Pei and Brown saw this intermediate maquette, which did not suggest to them the lightness of the small model, they took the fabrication of the full-scale mobile away from Calder and his foundry and commissioned artist and engineer Paul Matisse to execute the precisely enlarged version. The monumental mobile that now hangs in the central court of the National Gallery's East Building was completed and installed in 1977, after Calder's death.

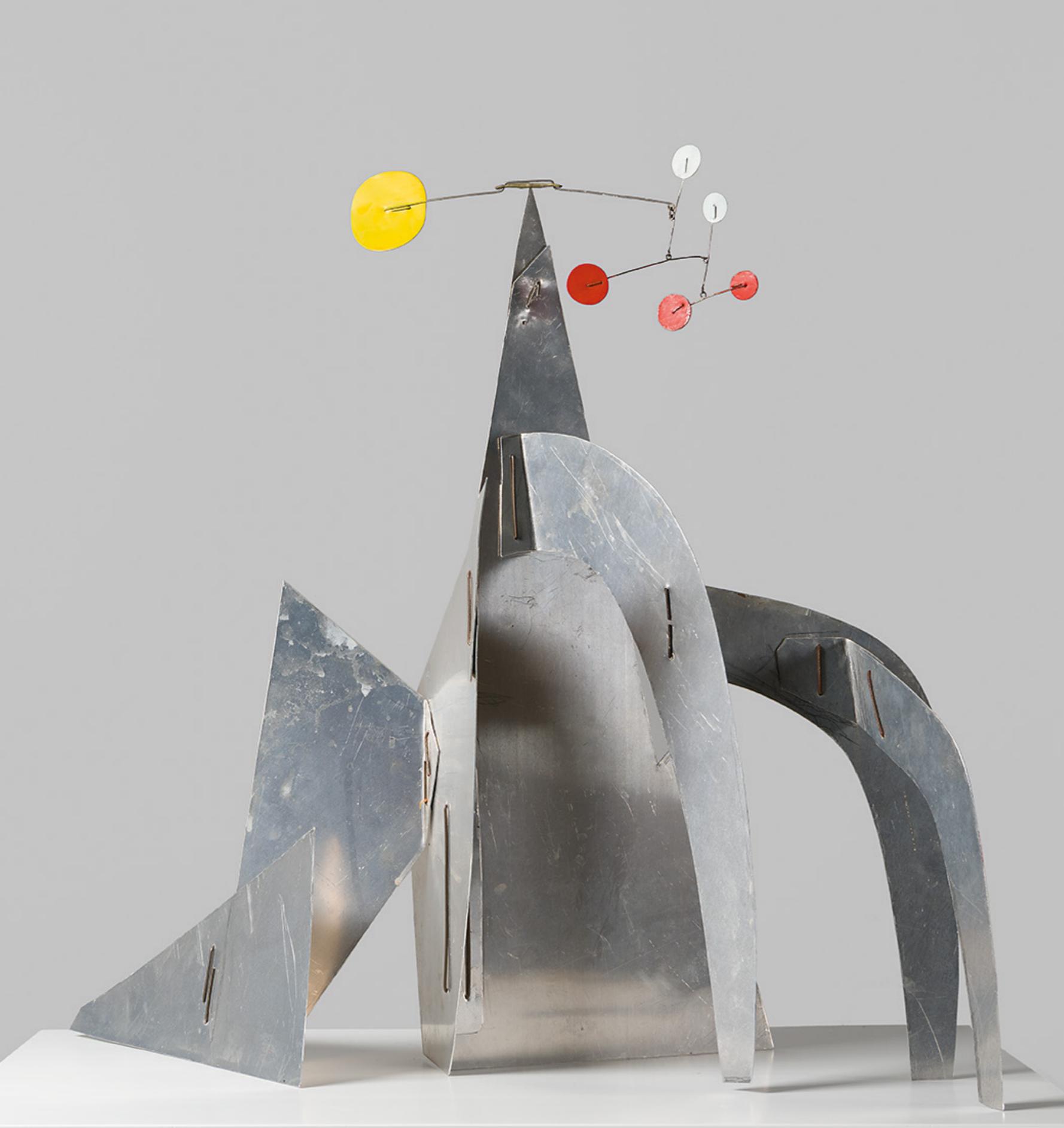
NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, D.C.

Alexander S. C. Rower

En 1973, J. Carter Brown, director de la National Gallery of Art de Washington D.C., encargó a Calder la creación de una escultura monumental para su nuevo edificio, el East Building, diseñado por I.M. Pei. Mi abuelo propuso tres móviles de suelo diferentes, pero acabó cediendo a la insistencia de Pei y de Brown, que querían un gran móvil suspendido que llenara el atrio del edificio. Calder habría preferido algo menos obvio, más en sintonía con el avanzado diseño concebido por Pei. Siguiendo su método de trabajo habitual, mi abuelo comenzó a aumentar la maqueta aprobada y creó una versión de tamaño intermedio para ir después puliendo aristas. Cuando Pei y Brown la vieron, pensaron que no transmitía la ligereza de la primera y en lugar de encargar a Calder y a su fundición la ejecución del trabajo final, se la asignaron al artista e ingeniero Paul Matisse. El monumental móvil que hoy cuelga en el patio central del East Building de la National Gallery se completó e instaló en 1977, tras la muerte de Calder.



National Gallery
(intermediate maquette), 1973



Untitled (maquette), 1976

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, OTTERLO

Alexander S. C. Rower

En la década de los treinta, Calder empezó a adquirir fama y prestigio en Holanda. Y aunque es bien conocido el apoyo prestado por el Stedelijk Museum de Ámsterdam a la obra de mi abuelo a través de exposiciones individuales y colectivas, fue el Kröller-Müller Museum de Otterlo el que quiso albergar de manera permanente una monumental pieza de Calder que, por desgracia, nunca llegó a ejecutarse. En mayo de 1976, el museo propuso al artista la creación de una escultura para su jardín, e invitó a mis abuelos a visitar Otterlo e inspeccionar el emplazamiento elegido. Mi abuelo falleció al poco de realizar la maqueta de aquel encargo y enviarla al museo. Rudi Oxenaar, director del museo, escribió a Louisa Calder: «Debo decir que la maqueta de Sandy llegó la víspera de enterarnos de su fallecimiento. Tenerla con nosotros nos llena a un tiempo de felicidad y de tristeza. Se la he mostrado a nuestros patronos y la conservo en mi oficina. La veo cada día y sueño cosas que, seguramente, ya nunca podrán ser».¹

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM,
OTTERLO

Beginning in the 1930s, Calder received considerable acclaim in The Netherlands. While the Stedelijk Museum in Amsterdam has long been recognized for their steadfast support of my grandfather's work through both solo and group exhibitions, it was the Kröller-Müller Museum in Otterlo that sought to make a permanent home for a monumental commission—one that was unfortunately never realized. In May of 1976, the museum proposed a sculpture for their garden; they invited my grandparents to Otterlo so that Calder could consider the site. My grandfather died not long after he had made a maquette and sent it to the museum. Rudi Oxenaar, the museum's director, wrote to Louisa Calder, "I should tell you that Sandy's model arrived here the day before we heard about his death. We are very happy and very sad to have it. I showed it to my trustees and I keep it in my office, see it every day and dream of things that probably cannot be anymore."¹

¹ Rudi Oxenaar a Louisa Calder, 12 de diciembre de 1976, archivos de Calder Foundation.