

ALEXANDER CALDER

TRÄUMER
EINER
MECHANISIERTEN
ZEIT

AUFNAHMEN VON ULRICH MACK
TEXT VON WILLY ROTZLER

Die Jahre unmittelbar vor und nach der Jahrhundertwende scheinen der Plastik günstig gewesen zu sein: Im Jahre 1898 sind Alexander Calder und Henry Moore geboren, im selben Jahre 1901 Marino Marini und Alberto Giacometti, 1903 Barbara Hepworth, 1904 Germaine Richier. Betrachtet man diese Persönlichkeiten als Generation, so scheinen zunächst die Verschiedenheiten zu überwiegen: etwa im positiven oder negativen Verhältnis zur menschlichen Figur als Gegenstand der Plastik oder im unterschiedlichen Verhältnis zum plastischen Körper als solchem. Gemeinsam aber ist dieser Generation das Interesse für Volumenbeziehungen und für Beziehungen von Volumen und Raum. So sehr sich Calder von seinen engsten Zeitgenossen unterscheidet – darin ist er mit ihnen verwandt. Mit der Einschränkung freilich, dass er am Volumen überhaupt nicht, am Raum hingegen um so brennender interessiert ist, genauer: an der Bewegung im Raum.

Weder der Begriff des «Bildhauers», der ohnehin für die meisten heutigen Skulptoren nicht mehr zutrifft, noch der neutralere Begriff des «Plastikers» wollen zum Schaffen Calders passen. Mit dem Plastiker verbinden sich in unserer Vorstellung doch die Formung und Verwandlung von Materie, das Bearbeiten von Körpern, die als greifbare Realitäten in den Raum gestellt, den Wirkungen des Raumes ausgesetzt sind und ihrerseits den Raum beeinflussen. Nichts davon bei Calder. Wohl bedient auch er sich greifbarer Materialien, vorzugsweise des Eisens, gewalzt zu Blechen, gezogen zu Drähten oder Stäben; aber das Material hat bei ihm eine sehr spezielle Funktion: Es ist nicht Gegenstand des bildhauerischen Bemühens, sondern bloss ein Medium, weil das, was Calder geben will, ohne Medium nicht gegeben werden kann und nur in einem Werkstoff sich überhaupt materialisieren lässt. Sein Anliegen ist nicht das körperhafte Gebilde, sondern der Raum und, in einem Hauptteil seines Werkes, die Bewegung im Raum.

Calder ist damit der erste unter den Skulptoren des 20. Jahrhunderts, die konkrete Lösungen für ein Problem gefunden haben, das in einem vom Motorischen bestimmten Zeitalter rasch an Bedeutung gewonnen hat: das Dynamische oder besser: das Kinetische. Kein Zufall, dass es ein Amerikaner ist, der als erster diese Aufgabe anpackt; kein Zufall auch, dass es ein gelernter Maschinen-Ingenieur ist, der mit schöpferischen Gestaltungen der Bewegung im Raum zum Künstler wird und damit den seither gewaltig gewachsenen Beitrag Amerikas zur modernen Kunst einleitet.

Die grossartige Erfindung Calders ist die Herstellung von Raumgebilden – man scheut sich, sie Skulpturen zu nennen –, die sich in einem labilen Gleichgewichtszustand, in einer Vielzahl aufeinander bezogener Gleich-

gewichtszustände befinden. Die geringste Störung eines dieser Gleichgewichte – durch die Berührung mit der Hand, durch den Atem, durch den Wind – bringt das Gebilde in Bewegung, die Bewegung überträgt sich von einem Teil auf die anderen, die geringfügigste Ursache löst in einer Kettenreaktion die unerwartetsten Wirkungen aus. Die Bewegung kann leise oder heftig sein, je nach der Menge kinetischer Energie, die auf eine Stelle eingewirkt hat. Diese sensibel reagierenden Gebilde tragen den Namen «Mobile». Die Anwendung des Wortes auf Werke Calders geht auf Marcel Duchamp, den grossen Anreger, zurück, während die statischen Raumgebilde Calders, der andere Hauptteil seines Werkes, von Hans Arp als «Stabile» bezeichnet wurden. Was Calder 1932 erstmals in der Pariser Galerie Vignon zeigte, «Gestaltungen eher der Bewegung als der Materie», ist längst zu einem Gattungsbegriff geworden, ja über den Bereich der kreativen Kunst hinausgedrungen – bis in die Spielwaren-Geschäfte und den Kindergarten.

Bei Calders Mobiles handelt es sich jedoch keineswegs um eine einmalige Erfindung, um ein Kolumbus-Ei, das, einmal vordemonstriert, unbegrenzt sich abwandeln lässt. Auch die einseitige Festlegung Calders auf diese grazilen Drahtgestelle, Drahtgehänge und Drahtwaagen, an deren Enden Kugeln, Scheiben, Blätter schweben, ist irrig. Das hat kürzlich auf grossartige Weise die umfassende Ausstellung von Calders Gesamtwerk im Pariser Musée d'Art Moderne gezeigt: Es beginnt mit dem zum Sport-Illustrator, Tierzeichner und Maler gewordenen Maschinen-Ingenieur, der um 1925/26 erstmals statt mit der Feder mit Draht zeichnet – etwa die Tänzerin Joséphine Baker – und mit diesen Drahtfiguren den genialen Wurf einer dreidimensionalen Zeichnung, einer «Raumzeichnung», tut, dann dem skurrilen Amerikaner, der nicht nur im «Salon des Humoristes» groteske Bewegungsspielzeuge ausstellt, sondern auf dem Montparnasse vor einer prominenten Zuschauerschaft – Cocteau, Tzara, Man Ray, Arp, Ivan Goll, Léger, Le Corbusier, Mondrian – seinen «Cirque» in Gang setzt. «Man sass ganz oben auf erhöhten, sehr abschüssigen Holzbänken und knackte Erdnüsse, während Calder unten in der einzigen freigelassenen Ecke mit gespreizten Beinen, seine Vorstellung abrollen liess», berichtet Michel Seuphor. «Am meisten überraschte mich, wie dieser schwere Mann kleine Figuren – aus Draht, Blech, Holz, Pappe, Stoffresten –, die unendlich zart schienen, handhaben konnte, ohne sie zu zerbrechen. Nicht nur dass er sie sich drehen, tanzen und von einem Trapez zum andern springen liess, er hatte sie auch mit seinen findigen, unbefangenen Fingern selbst hergestellt.»

Angefangen bei diesem «Cirque» und den figürlichen Drahtplastiken der späten Zwanzigerjahre liess die Pari-

ser Ausstellung die reiche, ja märchenhafte Welt von Calders Kunst lebendig werden. Anekdotisch-Karikaturistisches trat darin bald zurück hinter «unkomfortablen Figuren» und surrealistischen Konstruktionen. Wie bei den gleichzeitigen ähnlichen Experimenten Giacomettis spürt man in Calders «Constructions animées» von 1930 nicht nur die Auseinandersetzung mit dem Gedankengut des Surrealismus, sondern auch mit der Mechanik: Die Holz- und Metallkonstruktionen werden mit Handkurbeln oder kleinen Motoren in Bewegung gesetzt. Transmissionen und Übersetzungen bewirken, dass die einzelnen Elemente in unterschiedlichem Tempo rotieren oder sich bewegen. In jener Zeit entstehen auch Bilder in der Nähe Légers und Mondrians. «Je voudrais faire des Mondrian qui bougent», sagte Calder damals zu Marcel Duchamp.

Von 1930 an übernehmen Skulpturen aus Stahl Draht die Führung, manchmal in Kombination mit Holz oder anderen Materialien, mit deren Wahl Calder die «Abfallkunst» unserer Zeit vorwegnimmt. Es sind entweder strenge Konstruktionen oder poetische, freie Raumgebilde, hauchzart, in Ruhe verharrend oder die Elastizität des gespannten oder zu Spiralen gelegten Materials für vibrierende Bewegung nutzend. Bald verschwindet der mechanische Antrieb vollständig. Der Zufall soll nun die «constructions animées» aus der Ruhe bringen, sie in geheimnisvolle leise Bewegung versetzen, die ihnen allerdings vorbestimmt, von Calder eingegeben ist. Aus diesen beweglichen Konstruktionen werden um 1932/35 die Mobiles. Zu den ingenios, mit ebenso viel Geschmack wie Präzision ineinander verhakten Drahtkonstruktionen treten als «Gewichte» runde, viereckige oder blattförmige Blechelemente oder Kugeln, Glasstücke und dergleichen. Auch die Farbe tritt nun stärker ins Spiel: zum Schwarz der konstruktiven Elemente und zum Weiss kommen intensives Rot, Blau, Gelb – Primärfarben also, denen Calder bis in seine jüngsten Werke, auch die malerischen, treu bleibt.

Die Grundprinzipien dieser Mobiles, seien sie spannungsgross oder raumfüllend, sind einfach: Es gibt stets einen Angel- oder Aufhängepunkt, von dem aus das ganze Gebilde sich in den Raum ausdehnt; es herrscht das Prinzip des labilen Gleichgewichts, das Prinzip der pantographenartigen Übersetzung, das heisst der Vergrößerung oder Verkleinerung der Bewegung bei ihrer Übertragung auf ein anderes Element im selben Komplex. Und doch ist jedes dieser Mobiles eine Persönlichkeit von unverwechselbarem Charakter. Die Aberdutzende von Mobiles, die das Entzücken der Besucher in der Pariser Ausstellung ausmachten, waren frei von jeder Wiederholung; immer wieder war eine andere Leitidee zu erkennen, ein anderer, einmal mehr formaler, einmal mehr anekdotischer Einfall. Was Calder dabei, über alle Lust am Bewegungsspiel hinaus, fasziniert, ist dies: Er will den Raum durch alle möglichen Bewegungsformen kennenlernen, ausloten, sichtbar machen. Deshalb beschränkt er sich keineswegs darauf, seine Mobiles von der Decke herunterhängen, den aufschauenden Betrachter also von unten den Bewegungsraum erleben zu lassen. Applikenartig von der Wand auskragende oder auf Stützen stehende Mobiles geben dem horizontalen Blick nicht Untersichten, sondern Ansichten des Bewegungsraumes. In einzelnen Fällen vollziehen sich die Bewegungen sozusagen zu Füssen des Betrachters, der dann das Kreisen, Schwingen und Schweben von oben in Aufsicht erlebt. Da wird das Umfassende von

Calders Beschäftigung mit dem Raum sichtbar, und man erinnert sich, dass er einmal den Wunsch geäussert hat, ganze Planetensysteme mit den Prinzipien des Mobile zu gestalten. Als heitere Kosmogonien sind seine grazil schwebenden Gebilde ohnehin von vielen empfunden worden.

Das Berückende der Mobiles liegt in der absoluten Stille, in der sie ihre Bewegungsevolutionen vollziehen. Davon gibt es Ausnahmen: Einzelne sind so konstruiert, dass in ihren Bewegungsablauf Situationen eingeplant sind, die zur tönenden Berührung, ja zum eigentlichen Gongschlag führen – Aeolsharfen einer technischen Zeit. Wenn Calder die Möglichkeiten der akustischen Raumausdeutung auch nur angedeutet, nicht aber systematisch erforscht hat, so ist hier doch faszinierendes Neuland erschlossen. Das den Mobiles innewohnende Leben, das nur gelegentlich an pflanzliches Leben, etwa bewegtes Blattwerk, oder an tierisches Leben, etwa elegant vorbeischnellende Fischleiber oder tastende Käferfüher, erinnert, meist aber ein rein kinetisches Leben ist, kann durch das Akustische noch eine Steigerung erfahren.

Die Gestelle und Ständer für Mobiles sind der Ausgangspunkt für den andern Teil von Calders plastischem Werk: die Stabiles, die etwa um 1945 einsetzen; aus Eisenlamellen von organischer Form zusammengebaute, irrationale Wesen, die meist nur mit einigen Spitzen am Boden sich abstützen, nach mehreren Seiten wie Klängen den Raum zerteilen, wohl auch Raum umfassen oder von Raum durchspült werden. Diese schwarz bemalten Stabiles nehmen oft gewaltige Dimensionen an, werden zu Monumentalplastiken, wie sie in der zeitgenössischen Kunst nicht häufig sind. Eher für Freiräume gedacht als für Hallen, erinnern manche von ihnen an riesige, urtümliche Tiere, wie die «Spinne» im Basler Kunstmuseum. Andere lassen an jene Signale denken, die als Semaphore der Navigation dienen. Dass Calder versucht hat, die beiden Zweige seiner Kunst zu verschmelzen, ist nur natürlich: Das im jüngsten Schaffen immer häufigere «Stabile-Mobile» bietet ungeahnte Möglichkeiten gleichzeitig statischer und dynamischer Raumplastik.

Ein Schaffen von gleichbleibender Dichte über Jahrzehnte, ein Werk von einzigartigem Beharrungsvermögen, über das die spielerische Heiterkeit und Gelöstheit hinwegtäuschen, Geschenke des «Träumers einer mechanisierten Zeit», wie Seuphor den langjährigen Freund einmal genannt hat – unter diesen Ausstellungseindrücken fuhr ich zu Calder in die Touraine. Hier lebt er seit 1953 in einem zur Ortschaft Saché gehörenden Weiler jeweils für einen Teil des Jahres, die übrigen Monate in seinem Heim in Roxbury, Connecticut, bringend. Die kleine Siedlung, in der Calder im Lauf der Jahre einzelne alte Gebäulichkeiten erworben und für seine Zwecke hergerichtet hat, liegt etwa fünf- bis zwanzig Kilometer südwestlich von Tours an der Indre; ein terrassenförmig abfallender, stark kupierter Landstrich, in dem Rebberge, Äcker und Weidland sich die Waage halten.

In Khakihose und leuchtendrotem Hemd – noch schwerer, noch mächtiger, noch bärenhafter als bei früheren Begegnungen in Paris – steht Sandy Calder zur Begrüssung unter der Tür des an den Fels gelehnten alten Riegel- und Ziegelbaues, der ihm als Wohnhaus dient. Beim Eintreten durch eine schmale Pforte hatte ich ein aus Ziegenschellen ingenios zusammengebautes

Alexander Calder:
Gouache 1965
eigens für «du-atlantis»
ausgeführt



Alarm-Mobile in Bewegung gesetzt. Weitere Überraschungen bietet das Innere des Hauses, ein weiter, mit schweren Balken gedeckter, weiss getünchter Raum, der sowohl als Wohn- und Lesezimmer wie als Essraum und Küche dient. Während Calders Gattin – Nichte der Schriftsteller Henry und William James und selbst hochbegabte Textilkünstlerin – unter dem in den Fels gehauenen Küchengewölbe das Mahl richtet und Calder im Felsenkeller kühlen Wein holt, habe ich Musse, mich umzusehen. Calders Spielfreude und geschickte Hand haben den kargen Raum, der sich auf der einen Seite zu einer Trotte ausweitet, in ein schier unbeschreibliches Zauberreich verwandelt. Backformen verschiedenster Art und Grösse aus Blech, wie man sie in jeder Quinquaille findet, sind mit einem Drahtgespinst zu einer Art Kronleuchter-Mobile gefügt, Pfannen und Küchengeräte aus leuchtend blau emailliertem Blech schweben an federndem Draht über Herd und Küchentisch, in ständiger stummer Konversation mit «richtigen» Mobiles begriffen. An den Wänden hängen seltsam geformte Brote zwischen rot-schwarzen Gouachen Calders und bunten exotischen Stoffen; auf Tischen und Gestellen stehen und liegen Funde aller Art zwischen Büchern, Zeitschriften und kleinen Mobiles; den Boden bedecken Knüpfteppiche von Louisa Calder mit rot-schwarzen Zeichen auf weissem Grund, sichtlich nach Entwürfen Calders, der sich wiederholt mit der Tapiserie beschäftigt hat. Ein Reich der Phantasie von fast orientalischem Charakter umfängt mich, eine überaus persönlich geprägte Welt, fern jeder serienfabrizierten komfortablen Konvention; ein Klima des Schöpferischen, in dem bei einfachem Mahl lebhaft, undoktrinär, ohne Hochmut, offen auch für das noch Ungesicherte, über Dinge der Kunst und Literatur gesprochen wird. Dabei versteht es Calder immer wieder, das Thema listig wie mit feinen Drähten zu umstellen, um im unerwarteten Moment mit einem treffsicheren Wort und einem gewaltigen Lachen das Gesprächsgebilde zu erschüttern.

Dem Wohnhaus gegenüber die eigentliche Werkstatt. Obwohl vieles auf der Ausstellung in Paris ist, macht das einer Spenglerei oder Schlosserei gleichende Atelier nicht den Eindruck der Leere. Neben angefangenen Arbeiten, meist Mobiles, deren blanke Aluminiumblätter noch auf die Farbe warten, aus dünnen Blechen geschnittene Entwürfe für Stabiles in grosser Zahl, sodann eine Fülle von sich durchdringenden, sich überlagernden und ins Gehege kommenden Werken aller Schaffensphasen. Während der Besucher sich bemüht, das eine oder andere Stück mit dem Blick zu isolieren, versichert Calder, er liebe die Isolierung seiner Geschöpfe nicht, ihm sei solches Durcheinanderwirken des Verschiedenartigen eben recht.

Ich bekomme das Modell eines für das Institute of Technology in Chicago bestimmten gewaltigen Stabile zu sehen. Auf dem geschwärzten Blech sind mit gelber Kreide Unterteilungen und Masse aufgezeichnet. Das beziehe sich auf die einzelnen Stahlplatten, aus denen die Lamellen des Stabile zusammengesetzt werden. Wie die Platten denn zur Fläche gefügt werden sollen, möchte ich wissen. «Like ships» – wie die übereinandergeschobenen, genieteten und geschweissten Platten der Schiffswände. Die kleinen Stabiles und alle Mobiles fertigt Calder stets selbst in seiner Werkstatt, in der Regel ohne zeichnerische Entwürfe, direkt und ohne Gehilfen mit Werkzeug und Werkstoff hantierend. Dabei verwandelt sich die nicht sehr sicher anmutende Hand zum präzisen

Instrument von höchster Entschlossenheit, etwa wenn es gilt, mit der Blechschere eine summarisch skizzierte Form aus der Metallplatte herauszuschneiden. Lediglich die grossen Stabiles werden nach Calders Modellen in einer mechanischen Werkstatt in Tours ausgeführt.

Auf dem gekiesten Hof vor der Werkstatt steht auf einem Dreibein ein grosses, weit auskragendes, grau-gezeichnetes Mobile mit weissen und roten, im Augenblick unbewegten Blättern. Calder betrachtet es lange, wie um seine Position und seine Möglichkeiten zu prüfen, dann setzt er es mit einem zugleich weichen und bestimmten Griff in Bewegung, verharrt wieder in vollkommener Ruhe, verfolgt die bedächtigen und schnellen, kreisenden und steigenden Bewegungen, wendet sich dann unerwartet ab.

Später besuchen wir die Tochter Calders, die sich als Autorin und Illustratorin von Kinderbüchern einen Namen gemacht hat und mit ihrem Mann und ihren Kindern im Nachbarhaus, einem in die Indre hinausgebauten alten Mühlenkomplex, wohnt. Einige der zauberhaftesten Werke Calders dienen hier dem Schauvergnügen der Erwachsenen und dem ungestümen Spieltrieb der Kinder. Zu diesem romantischen Wohnsitz zwischen rauschendem Wasser und glitzernden Weiden gehört ein Mühlenhaus, das etwas halsbrecherisch zwischen zwei Kanälen steht. Hier spielt Calder täglich mit seinem Schwiegersohn Billard, und beide stellen den Besucher vor knifflige Aufgaben: in einem Spiel, das – wäre es nicht schon längst erfunden – eine Erfindung Calders sein könnte. So bewundernswert übrigens am Billardtisch Calders berechnende Fertigkeit ist, so spitzbübisch freut er sich über den Eifer seines Schwiegersohns, wenigstens hier stets der Meister zu sein. An einem hoch über dem Tisch schwebenden, von Calder kunstvoll gefertigten Zählrahmen werden die bunten Korken mit den Stöcken geschoben.

Dann noch ein Besuch in Calders Malatelier, einem einstöckigen einstigen Wohnhäuschen, in dem er stehend an einem mit rotem Wachstuch bezogenen Küchentisch seine Gouachen malt. Ich schaue ihm lange bei der Arbeit zu: Ähnlich wie vor dem Mobile im Hof und beim Billardspiel zuerst ein langes, konzentriertes Warten, dann setzt der Pinsel ohne Hast, aber absolut sicher das Vorbedachte ausführend, die Form aufs Papier, während die Linke den Farbtopf hält. Darauf sorgsames Weglegen oder Auswaschen des Pinsels. Die nächste Ausstellung bei Maeght in Paris soll ausschliesslich diesen grossen elementaren Kompositionen gewidmet sein.

Zum Abschluss fahren wir hinauf zu Calders neuem, grossem Atelier, von dem aus der Blick die ganze Weite der Indre-Landschaft umfasst. Langgestreckt wie eine alte Ferme oder ein Kloster liegt parallel zum Hang der schiefergedeckte Bau, den Calder mit Handwerkern der Gegend in den Materialien und Techniken der Region gebaut hat: eine riesige Werkhalle, vorzüglich beleuchtet und imstande, gleich eine Reihe auch der grössten Stabiles aufzunehmen, doch im Augenblick vollkommen leer. Davor, wie eine ins Land hinausragende Schanze, ein gepflasterter Platz, auf dem Calder die Stabiles auf ihre Wirkung im freien Landschaftsraum prüft.

Während der milde Herbsttag verdämmt und alle Farben der Landschaft in monotones Grau zusammenfallen, fahre ich zurück. Wie das Signal eines Leuchturms verstrahlt Calders rotes Hemd freundliche Abschiedszeichen.



Alexander Calder in einem seiner Ateliers in Saché



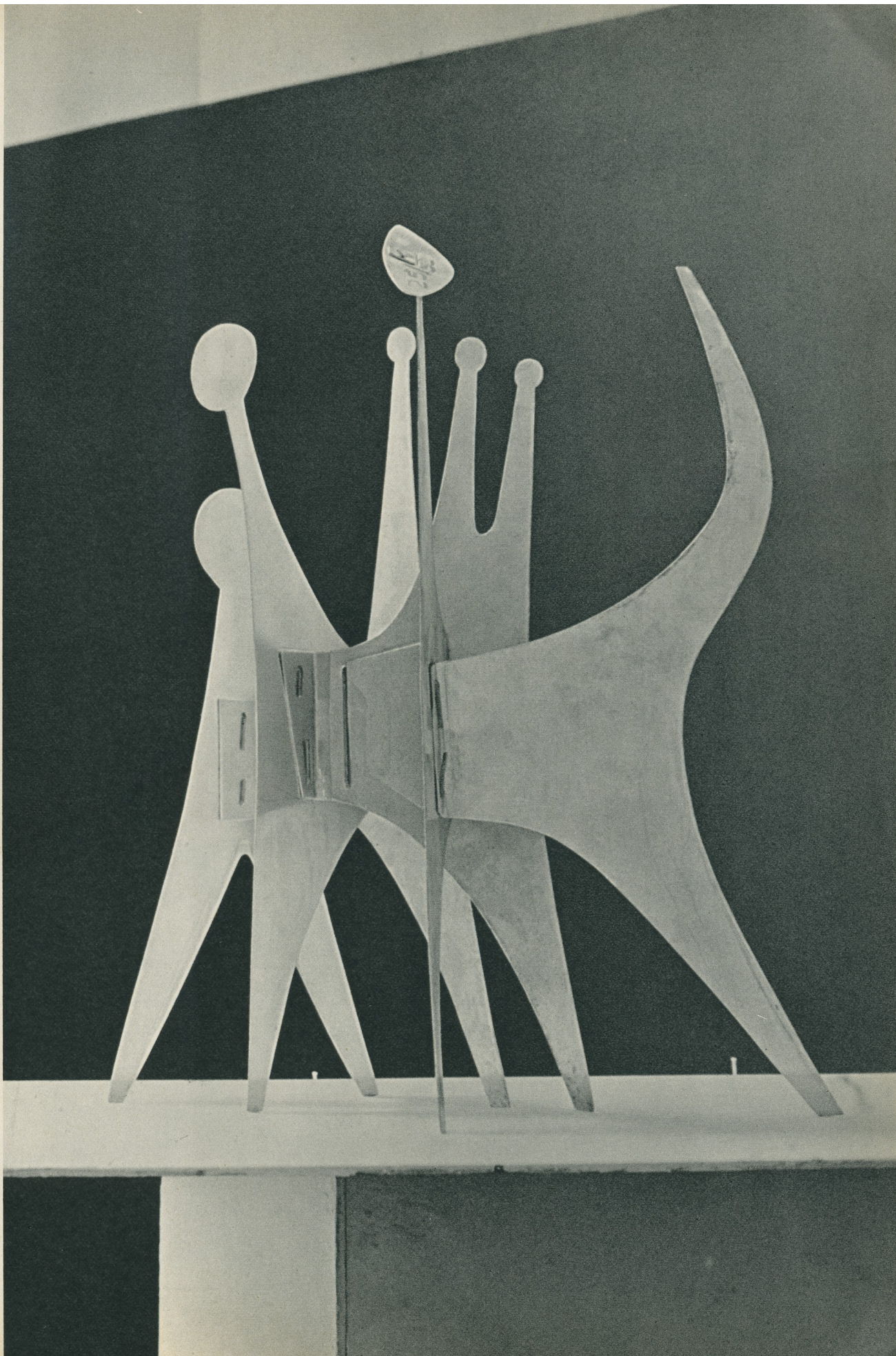




Nächste Doppelseite: Atelierecke in Saché, 1965

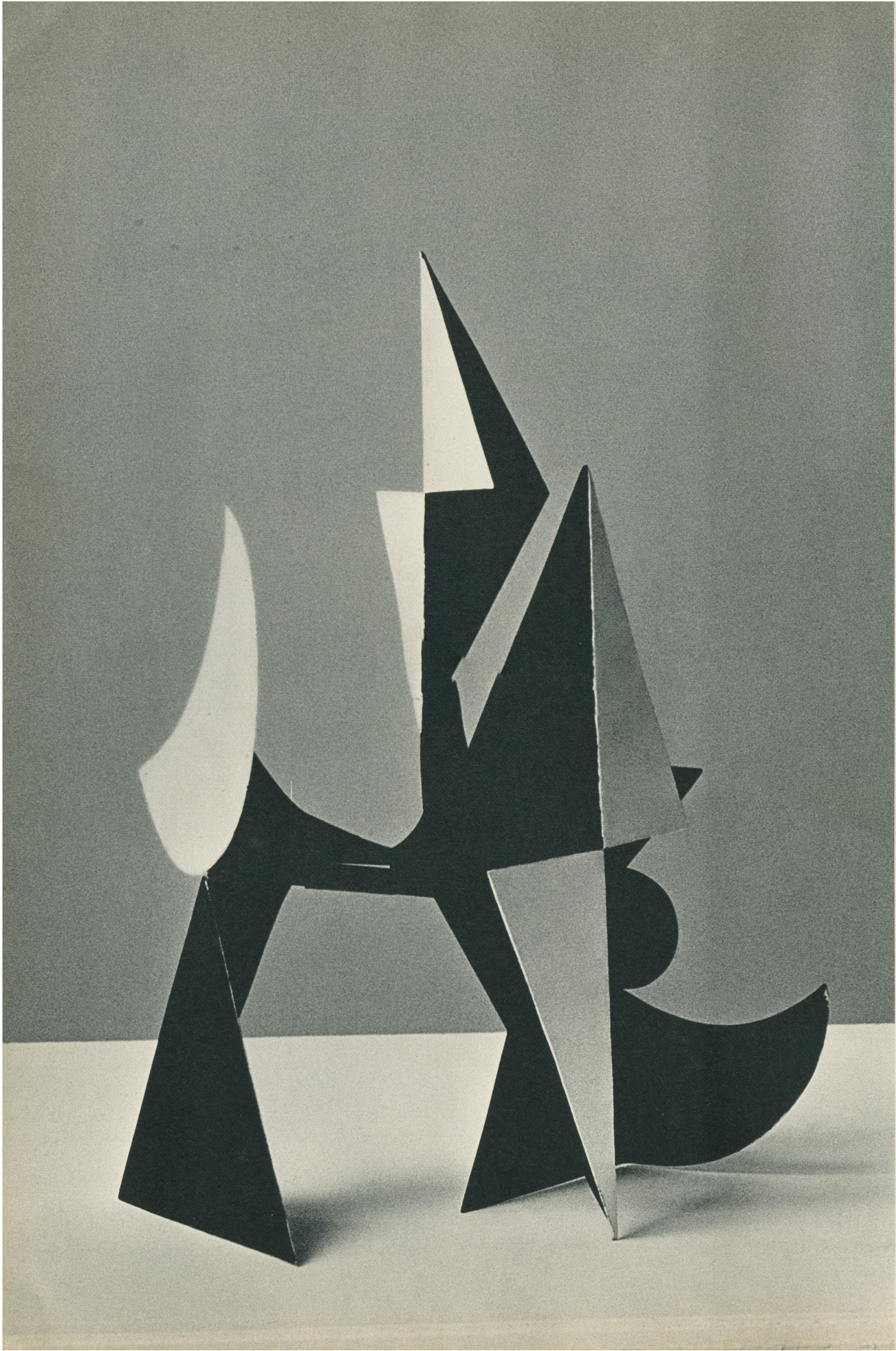
▲ Stabile-Mobile, Eisenblech und Stahldraht, schwarz und farbig, 1956, 130 x 173 cm

▼ Modell für ein monumentales Stabile, 1964/65



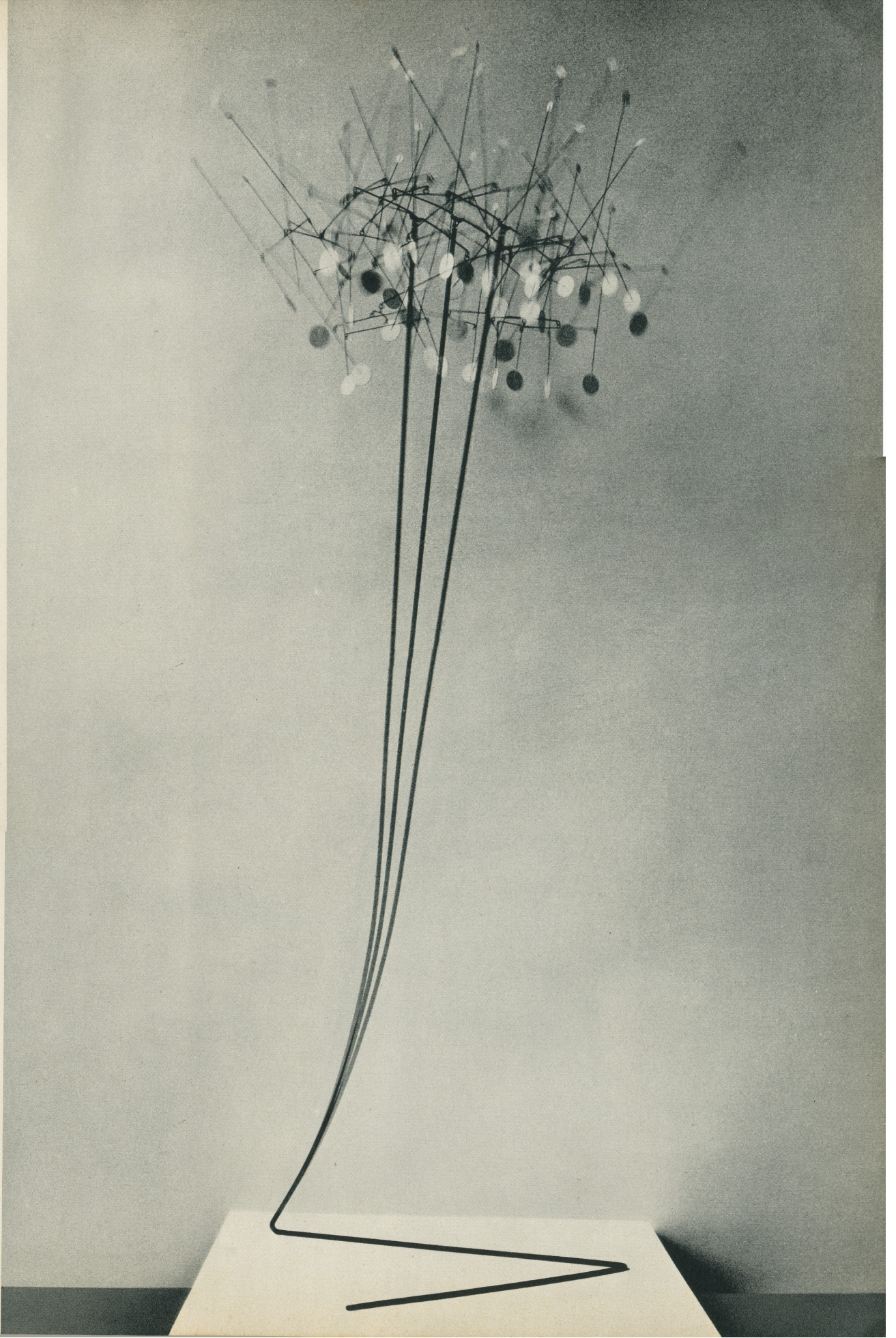






«Semaphore», Stabile in Eisenblech, schwarz und farbig, 1956, Höhe 260 cm

Bewegungsaufnahme des Stabile-Mobile «Die Dusche», 1951, Höhe 228 cm





▼ Im Malatelier von Saché entstehen grossformatige Gouachen, Herbst 1965

«Gibraltar», Holz und Draht, 1936, Höhe 132 cm ▲



BIOGRAPHISCHE NOTIZ ZU ALEXANDER CALDER

- 1898 Am 22. Juli in Philadelphia als Sohn eines Bildhauers und einer Malerin geboren.
- 1919 Diplom als Maschineningenieur.
- 1922 Nimmt Kunstunterricht in New York. Verschiedene Berufe: Matrose, Techniker, Bauführer, Buchhalter.
- 1924 Zeichner für die «National Police Gazette».
- 1926 Veröffentlicht ein Buch über Tierzeichnen. Erste Gemäldeausstellung, erste Skulpturen. Geht nach Paris. Herstellung von Bewegungsspielzeug. Erste Drahtfigur. Bau des «Zirkus».
- 1927 Vorführungen des «Zirkus». Teilnahme am «Salon des Humoristes». Bewegungstiere aus Holz und Draht.
- 1928 Stellt in New York erste Drahtplastiken aus. Rückkehr nach Paris. Freundschaft mit Pascin und Miró.
- 1929 Bewegbare Konstruktionen mit Kurbel- und Motorantrieb.
- 1930 Erfolg des «Zirkus». Abstrakte Bilder. Fortan regelmässig Ausstellungen in Paris und New York.
- 1931 Heiratet Louisa James. Freundschaft mit Mondrian und Arp.
- 1932 Ausstellung in der Galerie Vignon: «Constructions animées et sonores», von Marcel Duchamp «Mobiles» getauft. Kauf einer Farm in Roxbury, Connecticut.
- 1937 Paris. Quecksilber-Fontäne für den Spanischen Pavillon der Weltausstellung. Erste Stabiles.
- 1938 Bau des grossen Ateliers in Roxbury. Projekt eines Wasserballetts für die Weltausstellung New York.
- 1943 Gesamtausstellung im Museum of Modern Art, New York; dazu Publikation von James Johnson Sweeney.
- 1946 Rückkehr nach Paris. Ausstellung bei Louis Carré, mit Katalog-Vorwort von Jean-Paul Sartre.
- 1947 Ausstellung zusammen mit Léger in der Kunsthalle Bern und im Stedelijk Museum Amsterdam.
- 1948 In Roxbury Arbeit an dem Film «Works of Calder» durch den Schweizer Herbert Matter.
- 1950 Erste Ausstellung in der Galerie Maeght in Paris.
- 1952 Bühnenbilder für «Nuclea» von Henri Pichette (TNP). Grosser Preis für Skulptur der Biennale von Venedig.
- 1953 Kauf des ersten Hauses in Saché. Lebt fortan wechselweise in Roxbury und Saché.
- 1954 Orientreise. Zahlreiche Aufträge für grosse Mobiles und Stabiles. Teilnahme an Ausstellungen kinetischer Kunst in Zürich, Amsterdam, Stockholm, Kopenhagen.
- 1961 Gesamtausstellung Tate Gallery, London.
- 1964 Stabiles für die Maison de la Culture, Bourges, und die Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence. Gesamtausstellung im Guggenheim Museum, New York.
- 1965 Bühnenbilder für das Ballett «Pierre Noire» von Francis Miroglio, Oper von Marseille. Gesamtausstellung im Musée National d'Art Moderne, Paris.