



Calder NOW

Lannoo

KUNST
LAH

ROTTERDAM



Hedendaagse gedachten bij Calders vage wereld

– DIETER BUCHHART

Calder suggereert niets: hij pakt echte, levende bewegingen en geeft er vorm aan. Zijn mobiles betekenen niets, ze verwijzen alleen naar zichzelf. Ze zijn, zonder meer. Ze zijn absoluut.

– JEAN-PAUL SARTRE, 1946¹

Niets van dat alles staat vast.

– ALEXANDER CALDER, 1932²

Zoals kwantumcomputers ons dagelijks leven grondig zullen veranderen, zo luidden Niels Bohrs complementariteitsbeginsel³ en Werner Heisenbergs onbepaaldheidsrelatie⁴ begin twintigste eeuw een radicale verandering in onze manier van denken in.⁵ Bovendien werden met beide begrippen de grondslagen van de kwantummechanica gelegd. Volgens de onbepaaldheidsrelatie kunnen de plaats en de beweging van een deeltje niet gelijktijdig nauwkeurig gemeten worden. Als dat waar is, is er in elk systeem fundamenteel onbepaaldheid aanwezig en wordt in het wetenschappelijke systeem, dat op objectivering uit is, vaagheid geïntroduceerd. In de hedendaagse kunst zijn vaagheid en onbepaaldheid symbolen van het postmodernisme geworden. In het huidige tijdperk van trans- of posthumanisme,⁶ van sociale media en virtuele en verruimde realiteit, is de dichotomie van objectiveringsdrang en onbepaaldheid zowel in de natuurkunde als in de kunst duidelijk voelbaar.

In de eerste helft van de twintigste eeuw wordt de relatie tussen kunst en natuurwetenschappen gekenmerkt door zowel het gebruik van nieuwe materialen – staal, glas, kunststof, synthetische verven – en werkwijzen – projectie, constructie, abstractie – als door een tamelijk wijdverbreide belangstelling voor nieuwe wetenschappelijke theorieën. Van Piet Mondriaan, Theo van Doesburg en Kazimir Malevitsj is bekend dat ze vertrouwd waren met Max Plancks ontdekkingen op het gebied van elementaire fysica en Einsteins relativiteitstheorie, en dat ze filosofeerden en speculeerden over ruimte en tijd en niet-euclidische meetkunde.⁷ In instellingen zoals het Bauhaus kwamen kunst, techniek en natuurwetenschap samen.⁸ Verbanden met natuurwetenschap en techniek zijn er met name in het werk van Marcel Duchamp.⁹ In 1915 schreef deze dat sentiment in de kunst moest wijken voor wetenschap. In *Het grote glas*, waaraan hij werkte van 1915 tot 1923, nemen de genoemde verbanden de vorm aan van verbindingen tussen beeldelementen en recente illustraties van wetenschappelijke theorieën en technieken.¹⁰ Naum Gabo's *Kinetic Construction (Standing Wave)*¹¹ uit 1920 [► afb. 1] is een

◀ Alexander Calder met *White Panel* (1936) en *Devil Fish* (1937, voor de voltooiing) in zijn atelier in een winkel in New York City, 1936.



[afb. 8] Olafur Eliasson, *Room for one colour* (1997). Monofrequentie-lampen. Installatiefoto: Moderna Museet, Stockholm, 2015.

vanzelfsprekend onderdeel van hun kunstbeoefening zijn. Signers geknakte orgelpijp daarentegen [► pp. 152–153] visualiseert een beschadigd massief klanklichaam dat beroofd werd van zijn fundamentele functie, namelijk samen met andere pijpen bespeeld te worden. Klank wordt hier letterlijk geruisloos gepresenteerd als een monument van mislukking.

Lichtweerkaatsingen

De lichtweerkaatsingen op het gepolijste metaal van Signers orgelpijp verwijzen behalve naar het klankthema ook naar de reflecterende oppervlakken en lichtweerkaatsingen in werken van Calder zoals *Untitled* (ca. 1942) [► pp. 74–75]. Veranderingen in het daglicht en de inval van een externe lichtbron doen de beweging van de elementen van het werk en zijn reflecties voortdurend veranderen. De brandende kaarsen in *Birthday Cake* (1956) [► p. 93] en *Untitled* (ca. 1947) [► p. 79] genereren zowel beweging (door de warmte van de vlammen) als lichtweerkaatsingen. Door het flakkeren van de vlammen en het opbranden van de kaarsen zijn deze laatste nooit gelijk. Eliasson verkent de waarneming niet alleen via reflecterende oppervlakken (bijvoorbeeld die van het spiegelkristal in *Hydro mobile*) maar ook via lampen en projecties. *Black and yellow double polyhedron lamp* (2011) [► pp. 116–117] genereert door middel van een innerlijke lichtbron, die met deze kaarsen kan worden vergeleken, een ruimte van gekleurd licht dat varieert naargelang de bewegingen die erin plaatsvinden. De spectaculaire caleidoscoopachtige beelden die de monumentale polyedervormige lampen op de muren projecteren, introduceren Calders spel met lichtweerkaatsingen in de eenentwintigste eeuw doordat Eliasson gebruikmaakt van ledverlichting om de lichtfrequenties heel precies te bepalen. Zo is het geel in *Room for one colour* (1997) [► afb. 8] van dien aard dat het de eigen kleuren van de toeschouwers wegtovert en hen allemaal egaal grijs maakt. Door de onbepaaldheid van de beweging van zijn elementen introduceerde Calder op zeer radicale wijze ook de vaagheid van lichtweerkaatsingen – lees: de wisselende, niet vooraf bepaalde lichtinvals- en -uitvalshoeken van stralenreflectie.

Een ander teken van Calders moderniteit is het feit dat de ruimte rond en binnen zijn mobiles en stabiles, zoals Hans Arp stationaire abstracte sculpturen zoals *Sphere Pierced by Cylinders* (1939) [► p. 67] noemde,⁴⁰ als negatieve ruimte deel uitmaakt van deze sculpturen. Toen Calder in 1933 terugkeerde naar de VS, 'begon hij een gevoel voor grootschaligheid te ontwikkelen'.⁴¹ *Steel Fish*, een van zijn eerste monumentale sculpturen voor de buitenruimte, dateert uit 1934 [► afb. 9].⁴² Daarna ontwierp hij steeds monumentalere werken voor de buitenruimte. In de jaren 1960 kon hij een groot deel daarvan realiseren. Calders stabiles zijn zo groot dat James Jones de niet-ruimte bedreigend vond: 'Ik was bang dat ik in het niet zou verdwijnen als ik onder een van de grotere door liep; dat ik mijn hand kwijt zou raken als ik ze tussen de elementen of in een gat van de kleinere stak. Voor geen geld ter wereld zou ik met een auto onder de stabile in Spoleto rijden: ik was niet zeker of ik er aan de andere kant weer uit zou komen!'⁴³ In die zin brengen de stabiles een bij de sculptuur behorende negatieve ruimte voort die ondanks de immaterialiteit ervan een extra dimensie creëert, zoals een krachtenveld. 'Wat Calder als beeldhouwer uniek maakt, is zijn gevoel voor kosmische mathematica. Hij gelooft net zo goed in niet-ruimte als in ruimte. Daarom kunnen zijn stabiles (en ook zijn mobiles) een bestaande ruimte vullen zonder ze in beslag te nemen.'⁴⁴ Het is dit op elkaar inspelen van ruimte en niet-ruimte dat Kempinas in *Double O* opneemt en door middel van ventilatoren en hun luchtstromen voorstelt als een krachtenveld. Ook Ernesto Neto creëert in zijn zaalgrote installaties – bijvoorbeeld in *It Happens When the Body is Anatomy of Time* (2000) [► pp. 128–133] – een negatieve ruimte. Deze wordt de eigenlijke ervaringsruimte van de toeschouwers, want die haalt hen uit hun gewone perceptie en dompelt hen onder in een geurige kunst-ruimte. Zowel de werken van Neto als die van Calder spreken verschillende zintuigen aan: die van Calder vooral de tastzin en het gehoor, die van Neto de tast- en de reukzin. Toch moeten we ook even stilstaan bij het feit dat de zintuigen bij onze onderdompeling in de



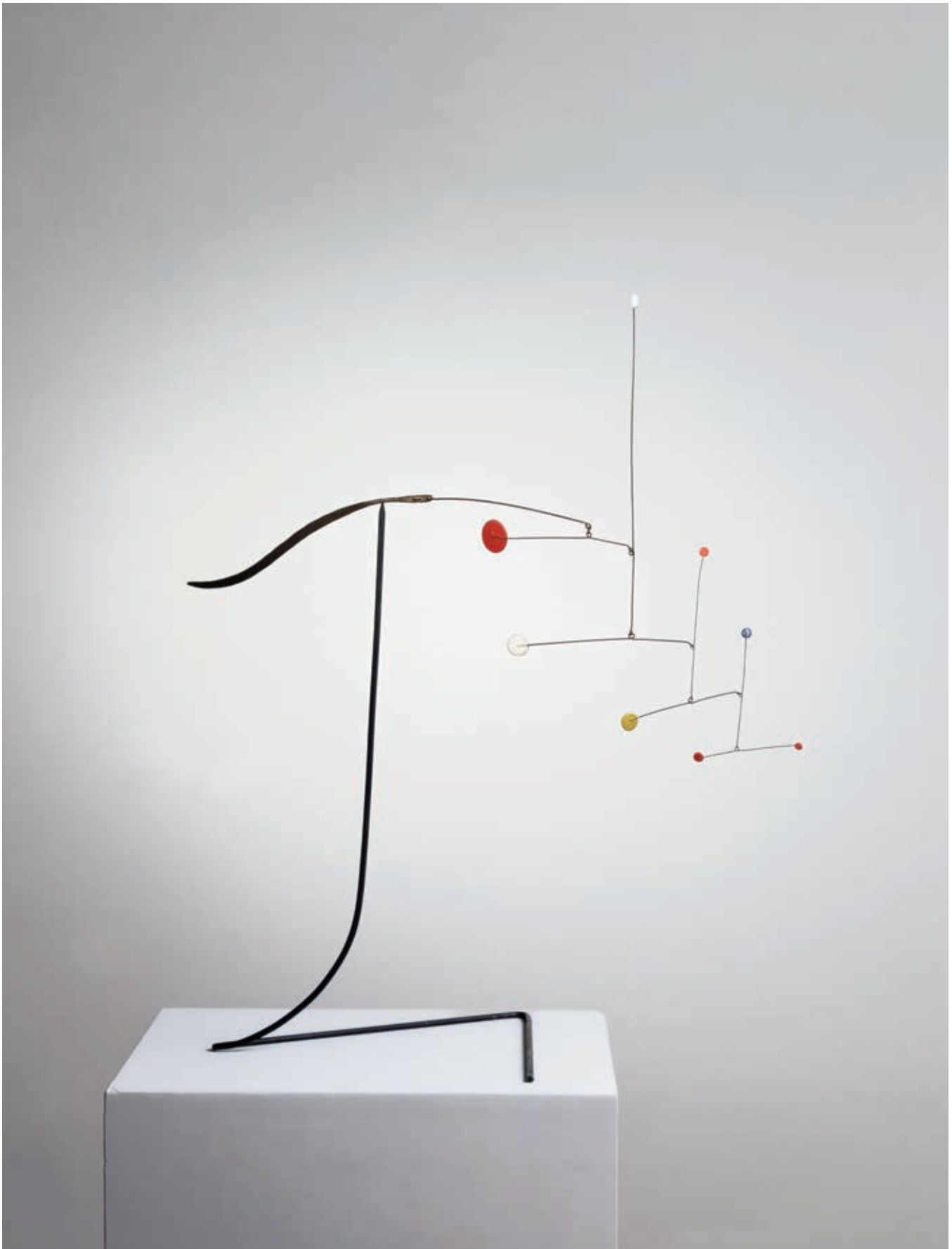
[afb. 9] Alexander Calder, *Steel Fish* (1934). Metaalplaat, stang, metaaldraad en verf, 292,1 × 347,9 × 304,8 cm, Calder Foundation, New York.

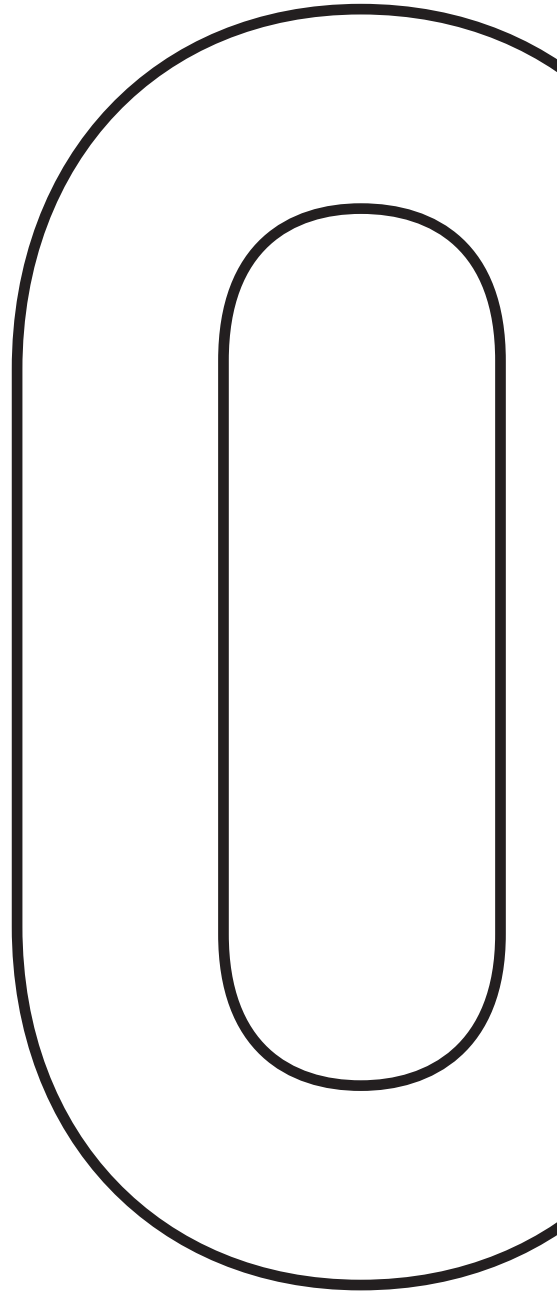
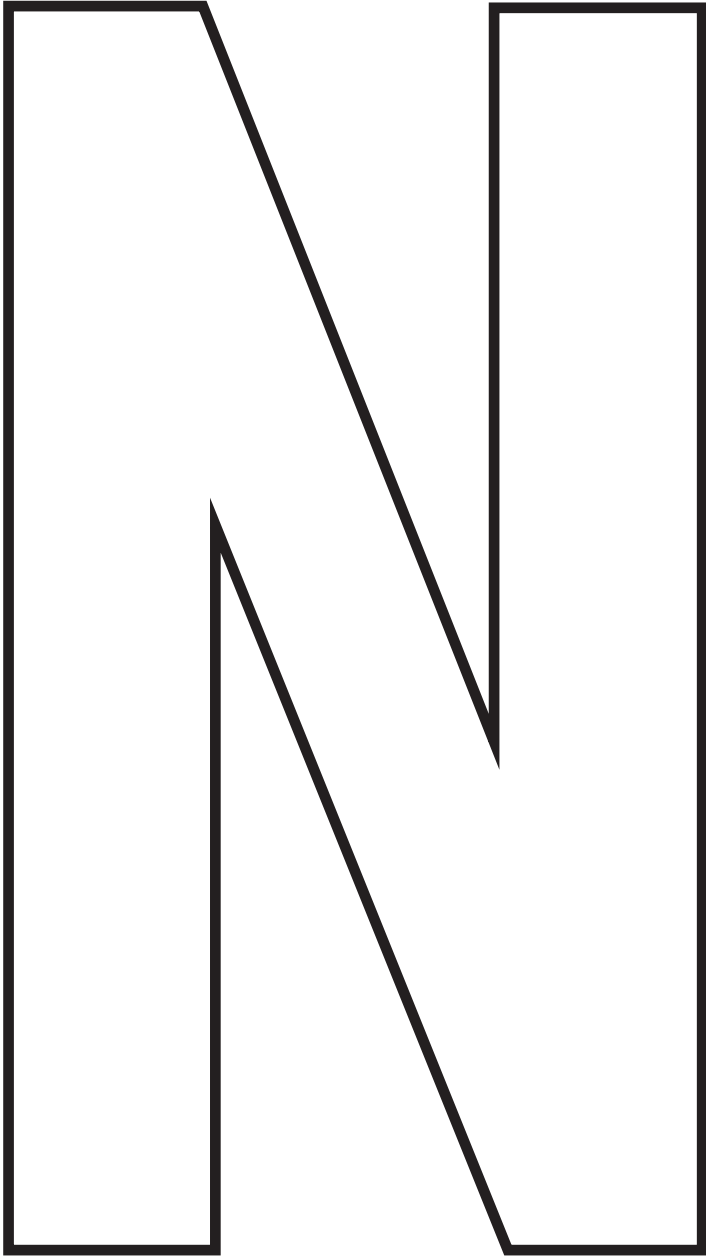
Call

der













Unlearning Space – Spacing Unlearning¹

Ruimte afleren – afleren in de ruimte spreiden

It is necessary to unlearn space in order to embody space.

Het is noodzakelijk om ruimte af te leren om ruimte te belichamen.

It is necessary to unlearn how we see in order to see with our bodies.

Het is noodzakelijk om af te leren hoe we zien om met onze lichamen te kunnen zien.

It is necessary to unlearn knowledge of our body in three dimensions in order to recover the real dimensionality of our body.

Het is noodzakelijk om kennis van ons lichaam in drie dimensies af te leren om de echte dimensionaliteit van ons lichaam te herstellen.

Let's dance space.

Laten we de ruimte dansen.

Let's respace our bodies.

Laten we onze lichamen opnieuw ruimte geven.

Let's celebrate the felt feeling of presence.

Laten we het gevoelde gevoel van tegenwoordigheid vieren.



Monika Sosnowska (POLEN, 1972)



Atelier Calder, Saché (Frankrijk), 2014.