

À propos d'Alexander Calder Raisons d'une éclipse partielle

Patrice Loubier

Number 31, Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

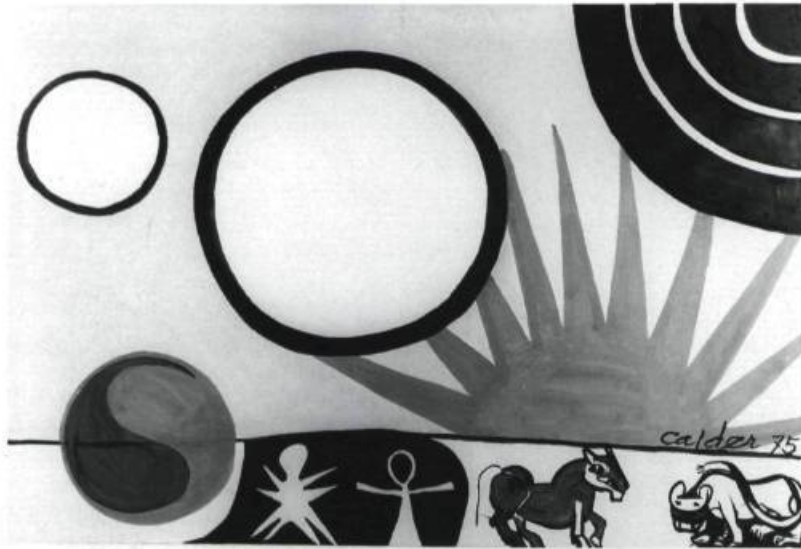
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubier, P. (1995). À propos d'Alexander Calder : raisons d'une éclipse partielle. *Espace Sculpture*, (31), 15–18.



Alexander Calder,
Ménagerie, 1975.
Gouache, 74,3 x 106,7
cm. Collection Whitney
Museum of American
Art, New York.
Courtoisie du Musée
du Québec.

À propos d'ALEXANDER CALDER

r a i s o n s d ' u n e é c l i p s e p a r t i e l l e

Patrice Loubier

Disons-le d'entrée de jeu : une exposition d'œuvres de Calder est toujours un événement. Ne serait-ce que pour permettre la réévaluation critique d'un travail qui subit aujourd'hui quelque chose comme une éclipse, *L'imaginaire et l'équilibre*, que le Musée du Québec accueillait l'automne dernier, valait bien le détour. Car le sculpteur américain compte sans nul doute parmi les figures emblématiques du siècle qui s'achève. Introduisant par ses "mobiles" le mouvement réel dans un art s'ingéniant jusque-là à le suggérer par l'objet statique, Calder poursuit le cycle de ruptures et d'innovations qui ponctuent l'histoire du modernisme. Aux artifices de la représentation, il substitue la transparence, la franchise et la naïveté d'un travail de bricoleur; dans la foulée de l'abstraction, il restreint son vocabulaire formel à quelques principes simples. Il retient par exemple de Mondrian l'usage exclusif des couleurs primaires et des "non-couleurs" (le blanc et le noir); et, dans la plus pure tradition constructiviste, ses sculptures sont le plus souvent constituées de plans métalliques qui aménagent un volume par leur entrecroisement — et, dans le cas du mobile, par leur déplacement dans l'espace.

Tout cela était bien montré dans l'exposition itinérante *Calder: L'imaginaire et l'équilibre*. Provenant du Whitney

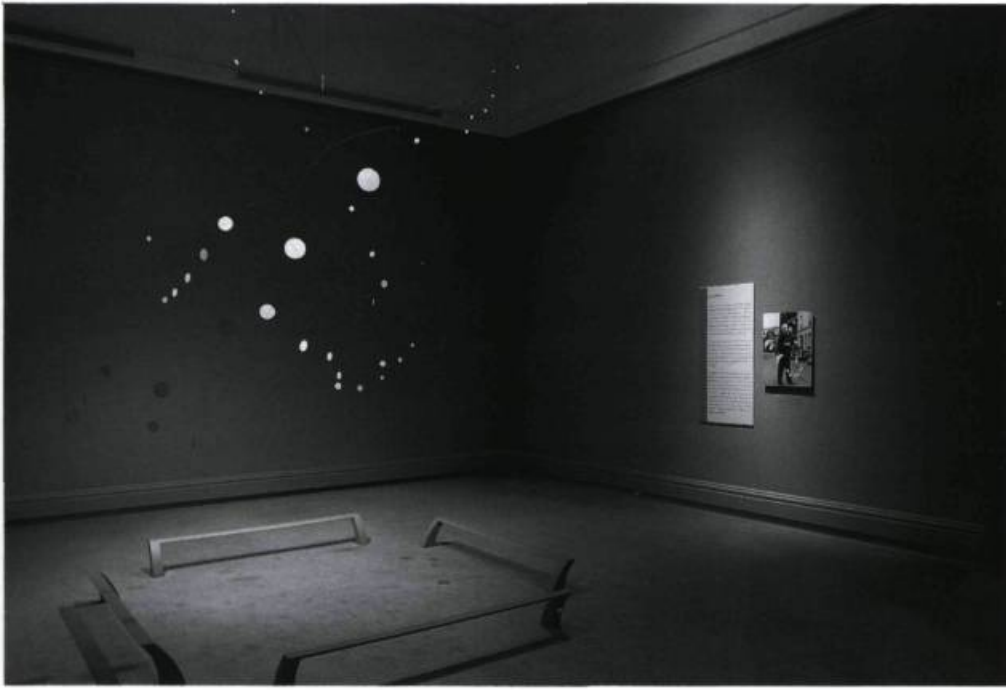
Museum of American Art et montée à partir de sa collection, l'exposition brossait un tableau somme toute assez complet du cheminement de l'artiste et permettait d'apprécier toutes les facettes de son activité créatrice. Et au-delà des généralités d'usage, ce panorama révélait quelques phénomènes intéressants.

D'abord, on constate une progression dans l'échelle des œuvres, depuis les petits personnages du *Cirque* miniature construit au cours des années vingt (dont on pouvait voir une représentation donnée par l'artiste dans un court métrage de 1961) jusqu'aux gigantesques stables¹ du dernier Calder, présents dans l'exposition sous forme de maquette ou de photographies. Cette trajectoire qui mène du bricolage de fortune à la production monumentale traduit bien sûr l'accession progressive de l'artiste à un statut prestigieux. Quand il arrive pour la première fois à Paris en 1926, Calder est un touche-à-tout qui a fait mille métiers; la première figure que les annales de l'art moderne retiennent de lui, c'est un peu celle de l'amuseur : il se fait connaître des milieux d'avant-garde par les représentations de son petit *Cirque*. Mais la reconnaissance viendra bien vite, et il terminera sa carrière comme un artiste prestigieux recevant des commandes pour décorer des places publiques dans le monde entier (en témoignait une exposition annexe, réalisée par le

conservateur invité Daniel Drouin, consacrée à *L'homme*, grand stable que Calder réalisa pour l'Exposition universelle de Montréal de 1967).

Ce qui se manifeste aussi à travers la diversité des pièces rassemblées dans l'exposition — pas seulement des sculptures mais de la tapisserie, des gouaches, des dessins, des bijoux — c'est bien la remarquable unité de l'œuvre. Toutes les formes d'art auxquelles Calder s'est adonné révèlent en effet son sens aigu de la ligne et du trait. Le sculpteur semble d'abord être un dessinateur, ce que confirment les formes étonnamment souples et gracieuses découpées dans le métal rigide de ses sculptures. En ce sens, il y a bien une "ligne calderienne", vive et élancée, qui est partout présente dans son œuvre, jusque et y compris dans la structure des mobiles où elle se ramifie parfois en une arborescence féerique, comme dans l'arachnéenne *Rafale à Roxbury*.

Le climat mental de fête et d'improvisation² qu'on peut ressentir à la vue de beaucoup de ces œuvres indique un autre facteur d'unité : l'ambiance foraine qui se dégage de la production de l'artiste, à la fois dans le type de fabrication qu'il privilégie, dans ce bricolage qui donne parfois un air presque clownesque à ses sculptures, et dans le choix de ses sujets. L'expérience que Calder fit très tôt du cirque — en croquant les numéros du



Alexander Calder, *Rafale à Roxbury*, 1948. Collection Whitney Museum of American Art, New York. Courtoisie du Musée du Québec. Photo : Jean-Guy Kérouac.

cirque Barnum pour le compte d'un quotidien américain, au début des années vingt—semble avoir pesé pour beaucoup dans la forme qu'allait prendre son art. On a pu voir ainsi dans les jeux d'équilibre du mobile la transposition abstraite de numéros d'acrobates et de trapézistes—que Calder prendra d'ailleurs pour sujets de dessins à l'encre qu'il fit en 1930-32. L'univers du cirque est aussi présent dans la théâtralité même des mobiles, dans l'espièglerie et les effets de surprise que ménagent leurs déplacements, dans la place enfin que certains occupent : suspendus comme le *Big Red* au-dessus du spectateur, ils défient la gravité et subvertissent le décorum de la sculpture traditionnelle sur socle (et dans cette voie Calder est bien sûr précédé par les *Constructions suspendues* de Rodtchenko).

Mais à contempler durant ma visite les oeuvres de Calder, je ne pouvais m'empêcher d'éprouver une curieuse impression : il me semblait voir là les témoins d'une sensibilité révolue, d'un XX^e siècle déjà bien lointain. Comme si la sculpture calderienne, qui avait incarné un des moments forts de la modernité, n'était plus notre contemporaine³ et que notre actualité ne pouvait plus s'y reconnaître. Comme si les mobiles, pour faire un jeu de mot facile, n'étaient plus "dans le vent". Non que je n'aie été sensible au charme des oeuvres, à leur beauté rêveuse et tonique à la fois, mais ce charme me semblait un peu vieillot, et il opérait avec un léger décalage, recouvert par le voile

de nostalgie que mon regard lui superposait. C'est pourquoi je parlais d'une "éclipse" au début de ce texte. Je confesse que cette impression est subjective et n'engage que moi ; mais à constater le peu de références faites à l'oeuvre dans les publications spécialisées des dernières années,⁴ à constater aussi que les organisateurs de l'exposition qu'il m'était donné de voir n'avaient pas jugé bon d'en faire une véritable rétrospective (c'est-à-dire de publier un catalogue, de rassembler des pièces de diverses institutions et collections pour composer une vue synthétique de l'oeuvre, de susciter un examen critique pour faire progresser la connaissance sur l'artiste, etc.), je crains qu'il n'y ait une part de justesse dans mon impression.

Un art idyllique

Une première raison tient peut-être au *bonheur* imprégnant l'oeuvre calderienne, qui semble par sa forte présence plastique se suffire à elle-même et faire fi par avance des explications savantes qu'on pourrait en donner. On y chercherait d'ailleurs en vain la cérébralité ou la dimension réflexive qui sont le propre de tant de démarches modernes ou actuelles. Rien chez elle de l'"ascèse perceptive" dont parlait Hans Robert Jauss à propos de l'art moderne⁵, du sentiment tragique qu'on trouve dans la sculpture d'un Giacometti ou des percées visionnaires d'un Mondrian ou d'un Malevitch.

Gracieuse et fantaisiste, sereine et enjouée, l'oeuvre de Calder favorise plutôt le plaisir et l'enchantement, rappelant ce délassément que Matisse attribuait comme finalité à sa peinture. Par ses formes biomorphiques et ses allusions au monde,

elle est dotée d'une accessibilité qui la distingue d'un vaste pan de l'art moderne, souvent taxé d'hermétisme. De même, en présentant la spontanéité d'un bricolage qui ne dissimule pas son mode d'assemblage, la sculpture de Calder suscite une familiarité ludique étrangère à la solennité de la sculpture monumentale ; et on peut dire du mobile qu'il est un véritable jouet géant.

Mais c'est en comparant l'oeuvre du sculpteur aux courants qui émergent dans les années soixante qu'on s'avise le mieux de son décalage croissant vis-à-vis de la contemporanéité (c'est là, bien sûr, le phénomène bien connu de la succession des générations d'artistes, et le cas de Calder n'est nullement unique). Au moment où le sculpteur érige ses grands stables, Tinguely se livre à une critique caustique du machinisme par ses sculptures autodestructrices ; le minimalisme commence d'entreprendre l'analyse phénoménologique de l'espace d'exposition pour incorporer le spectateur dans des "situations" (le mot est du sculpteur Robert Morris) ; l'art conceptuel dématérialise l'objet ; et la sculpture devient réflexion sur ses conditions de possibilité et s'ouvre à la pratique installative que l'on connaît aujourd'hui. Dans ce contexte, les oeuvres de Calder accusent de plus en plus un rédhitoire caractère décoratif, et leur naturalisme résiduel rappelle inévitablement la statuaire traditionnelle — avec laquelle pourtant ses mobiles avaient si brillamment rompu. En ce sens, par un phénomène qui a trait à la dynamique de la réception, la valeur esthétique de l'oeuvre calderienne s'est, pour nous, substituée à sa valeur avant-gardiste initiale.

Mais tout cela ne doit pas faire oublier que l'art de Calder est nourri de ses échanges avec des artistes "sérieux" comme Mondrian ou Léger, de son amitié avec Arp, Duchamp ou Miró, de sa participation au groupe Abstraction-Création. Sa rencontre avec Mondrian en 1930 et la "conversion" à l'abstraction qui en résulta font foi aussi de sa conscience critique des enjeux artistiques de l'époque. Cependant, le passage à l'art abstrait ne relève nullement chez lui de l'esprit de doctrine ou de la quête formaliste que l'on voit chez d'autres ; il semble plutôt n'être qu'un moyen de plus pour faire sourdre un "merveilleux" contemporain. Cette dimension poétique, de même que l'intérêt de Calder pour l'abstraction et la sculpture construite, expliquent que son oeuvre occupe une zone mitoyenne entre surréalisme (l'"imaginaire" évoqué dans le titre de l'exposition) et courant constructiviste.⁶ On pourrait même soutenir que l'oeuvre tout entière est marquée par cette



Alexander Calder, *The Arches*, 1959.
269,2 x 273,1 x 221 cm. Collection
Whitney Museum of American Art,
New York. Courtoisie du Musée du
Québec.

hétérogénéité, faisant constamment se rencontrer l'abstraction et la figure, le mécanique et l'organique, le lourd et le léger, le solide et l'aérien.

Les stables : d'une bucolique d'acier

On trouve une manifestation exemplaire de cette hétérogénéité dans le stable, qui allie ce que l'on pourrait appeler une sensibilité pastorale avec un *aggiornamento* de la sculpture à la contemporanéité technologique. Deuxième grand type (après le mobile) dans l'oeuvre calderienne, le stable est irréductiblement ambigu, il convoque à l'esprit deux signes apparemment incompatibles. D'une part, il s'affirme comme un artefact moderne, presque comme un produit d'usine, à la fois par le matériau dont il est fait — l'acier — et par sa mise en valeur comme construction : Calder voudra que les rivets et les jointures des parties de l'oeuvre restent visibles. Et dans les arches élancées de nombreux stables, on peut voir la trace de cette architecture légère, comme délivrée de la gravité, qui s'élabore avec le gratte-ciel. Par là, l'art de Calder célèbre l'avènement d'un univers technique nouveau, faisant écho à l'enthousiasme pour la machine et le progrès, assez répandu durant la première moitié du siècle. Mais cette modernité technique dont l'oeuvre est en quelque sorte la vitrine est mise au service d'une

représentation naïve et fantaisiste ; les stables évoquent fréquemment une morphologie animale, et certains sont d'ailleurs ancrés par leur titre (telle la *Bête à sept pieds*) dans l'univers du conte du fée. Leur biomorphisme suggère ainsi l'immédiateté et la familiarité du milieu naturel au moment même où, dans l'habitat mécanisé de la vie moderne, celui-ci est de plus en plus mis en péril. Les allusions animalières, la polysémie onirique, la douceur des courbes organiques atténuant l'acuité minérale du matériau, tout cela viserait à restaurer la proximité avec un monde d'êtres et de choses auquel la médiatisation croissante de l'expérience vécue (la notion de "spectacle" de Guy Debord) se substituerait progressivement.

Ce qui étonne dans le stable, c'est donc la présence simultanée de deux ordres d'expérience incompatibles, et même mutuellement exclusifs dans l'expérience vécue de l'homme du XX^e siècle. Ce type de sculpture célèbre une nature mythique par des procédés formels issus du milieu technique, dont les valeurs excluent justement cette nature ou qu'elles tendent, du moins, à remplacer (voir là-dessus l'opposition entre milieu technique et milieu naturel faite par George Friedman dans sa critique du machinisme).⁷ On se souviendra qu'au début de l'âge industriel (et jusqu'en plein XX^e siècle) on a vu dans l'émergence de la technique l'espoir d'un âge où l'humanité modèlerait enfin son environnement et maîtriserait son destin. Cette idéologie oriente par exemple l'appréciation que fait la galeriste Denise René (qui fut l'une des premières à soutenir l'art cinétique) de l'art construit : « Dans une oeuvre d'Herbin, de Vasarely, il n'y a pas de place pour les forces obscures, l'enlèvement, le morbide. Cet art traduit à l'évidence la maîtrise totale du créateur. Une hélice, un gratte-ciel, une sculpture de Schöffer, un Mortensen, un Mondrian : voilà des oeuvres qui me rassurent ; on peut lire en elles, aveuglante, la domination de la raison humaine, le triomphe de l'homme sur le chaos ». ⁸ On sait d'ailleurs que les potentialités technologiques permises par l'acier, le béton et l'usine inspireront par exemple l'urbanisme progressiste du Corbusier,⁹ dont le programme vise à redéfinir le décor urbain et planifier rationnellement la totalité de la vie quotidienne et des activités humaines. Cette ambition caractérisant la raison technicienne aura bien sûr ses critiques ; Heidegger diagnostiquera par exemple dans la technique un "arraisonnement"¹⁰ de la nature.

La sensibilité pastorale des stables servirait ainsi, bien malgré elle et, sans doute, malgré l'artiste, à cautionner l'hégémonie du milieu technique. Elle

présenterait l'image d'un monde concilié, où la foi dans les promesses de la technologie n'excluent pas la liberté de rêver, oblitérant par là même la violence et les contradictions de la mécanisation croissante de l'expérience. On pourrait ainsi réitérer à l'endroit de l'oeuvre calderienne la critique que Benjamin Buchloh¹¹ faisait de la récupération du constructivisme par Gabo et Pevsner, exploité dans leur oeuvre comme un style et non pensé comme une praxis.

Le mobile et l'anticipation de l'index

Autre raison, enfin, qu'on peut invoquer pour expliquer l'éclipse subie par l'art de Calder : le mobile lui-même. A posteriori, et selon l'illusion téléologique que favorise l'histoire de l'art, on interprète l'invention de Calder comme une origine de l'art cinétique : il y a dans le mobile l'idée d'un objet manifestant dans le temps réel la série de ses apparences, l'idée d'une sculpture qui se fait performance et brise ainsi la division entre arts de l'espace et arts du temps. Mais si Calder est fréquemment reconnu comme un des inventeurs de l'art cinétique, son oeuvre souffre aussi de la désaffection subie par ce courant après la grande vogue des années soixante, lorsque ces écueils et sa mythologie propre sont apparus : illustration naïve de l'idéologie du progrès, réduction de l'oeuvre d'art au gadget scientifique, foi dans l'avènement d'un monde affranchi par la science et d'une ère des loisirs dont la mode de l'art ludique et de la "participation" du spectateur aurait été le signe.¹² La "charge" d'avenir potentiel recélée par le mobile aurait ainsi abouti au cul-de-sac de l'art cinétique. Cependant, il faut faire un effort d'accommodation et s'aviser que le mobile de Calder se distingue de sa descendance, d'une part par l'absence notable de tout caractère pédagogique, d'autre part par le refus de la motorisation.

Le mobile en effet est caractérisé par une espèce de désinvolture ; dédaignant toute source d'énergie interne, il se confie aux courants d'air ambiants ou au geste du spectateur éventuel pour livrer sa danse. Contrairement à bien des dispositifs typiques du mouvement cinétique, il est une machine paresseuse. S'alimentant des déplacements d'air se produisant autour de lui, il évoque plutôt le « transformateur destiné à utiliser les petites énergies gaspillées », comme la pousse des cheveux ou la chute des larmes, imaginé par Duchamp dans la Boîte blanche (notons d'ailleurs que c'est Duchamp qui trouve le nom de mobile en 1932).¹³ Mais plutôt que les processus organiques de croissance, d'excrétion ou d'émotivité, il récupère les courants d'air provoqués par la déambulation du public

autour de lui. L'un des effets les plus particuliers du mobile est ainsi de paraître répondre à l'approche et au va-et-vient du spectateur par toute une série d'ébranlements et de rotations furtives, comme s'il exploitait sa perplexité ou son admiration. Il y a là un véritable effet de boucle : le mobile produit sa prestation esthétique en récupérant une partie de l'énergie cinétique dégagée par le déplacement des regardeurs qui l'observent. Par cette capacité à réagir à la présence du spectateur, la sculpture démontre une relation concrète avec son milieu.

On voit où je veux en venir : il y aurait dans le mobile cette signification d'ordre indiciaire que Rosalind Krauss voyait à l'oeuvre dans certaines oeuvres clés opérant le passage du modernisme au postmoderne¹⁴. Bien sûr, l'indiciarité que j'interprète ici est accidentelle; en outre, on pourrait m'opposer que l'index n'en est presque pas un ici, si l'on considère l'empreinte photographique, quasi identique à son modèle, comme le type même de cette sorte de signe. Cette indiciarité n'a évidemment pas le caractère réflexif des propositions conceptuelles que Krauss cite dans son essai, et qui ont pour trait particulier de dresser une manière de procès-verbal de leur contexte d'exposition. Les mouvements du mobile sont dotés d'un pouvoir suggestif, sont porteurs d'onirisme, et par là même relancent une certaine part d'illusion et de représentation que la structure matérielle de l'objet tend, elle, à reléguer. On pourrait dire du cinématisme du mobile qu'en dépit de son abstraction, il ne renvoie pas le spectateur à sa propre présence mais l'entraîne à rêver et à imaginer, en favorisant irrésistiblement une série d'associations d'idées. Pourtant, le mobile exploite bel et bien la présence du spectateur comme corps posé dans l'espace. Réagissant aux déplacements du public et aux courants d'air, il est bien en liaison avec son milieu, dont il transpose certains phénomènes en une forme visible; il n'est pas très différent du *Condensation Cube* de Hans Haacke, qui réagit au nombre d'occupants du lieu où il est exposé par la condensation de l'humidité qu'il contient sur ses faces internes. Cette connexion dynamique du signe à l'objet dont il est le signe est précisément le critère essentiel de la définition de l'index dans la typologie du philosophe Peirce¹⁵.

Le mobile annoncerait donc, au-delà d'une conquête par la sculpture du mouvement réel, la pragmatique

postmoderne de la circonstance d'exposition. Mais cette anticipation est bien sûr restée latente, informulée : seul le regardeur contemporain peut la déduire a posteriori de l'oeuvre parce qu'il connaît la suite des événements. L'invention de Calder a ajouté un style nouveau à la sculpture, elle n'en a pas transformé le concept ni n'a provoqué de "révolution épistémologique". Dans *L'éclipse de l'oeuvre d'art*, Robert Klein remarquait comment au XX^e siècle les critères traditionnels du jugement esthétique, fondés sur les qualités formelles de l'objet, avaient fait place à une appréciation de la "valeur de position" historique de l'oeuvre, de sa capacité à infléchir et transformer les enjeux et les conventions du champ où elle apparaît : « Nous avons pris l'habitude d'historiciser tout nouvel objet et de toujours embrasser l'évolution d'un coup d'oeil compréhensif, la jugeant selon sa richesse, son pouvoir de synthèse, sa qualité d'invention, l'importance des problèmes attaqués, la justesse et la hardiesse des solutions »¹⁶. Il semble que l'oeuvre de Calder, qui fait "acte de beauté" au moins autant qu'acte d'innovation ou de rupture, en appelle encore à un traditionnel jugement d'ordre esthétique. De là que son éclipse soit seulement partielle, et qu'il revienne au spectateur contemporain, pour peu qu'il en soit touché, de l'inventer sous la lumière d'un nouveau paradigme. ■

Alexander Calder
L'imaginaire et l'équilibre
Musée du Québec
29 septembre — 15 janvier 1995

NOTES :

1. Nom donné par Jean Arp aux sculptures statiques de Calder, par opposition aux mobiles.
2. Sartre décrit le mobile comme une "petite fête locale" (préface au catalogue d'une exposition de Calder à la galerie Louis Carré, Paris, 1946, reproduite dans *Situations*, tome III. Paris, Gallimard).
3. Au sens par exemple, où le ready-made d'aujourd'hui, même s'il est une "oeuvre" du passé, peut être dit contemporain, parce qu'il a défini et continue de définir une condition de possibilité du paradigme de production artistique dans lequel nous nous trouvons toujours.
4. Comme le montre la consultation d'un index bibliographique comme le *ArtBibliographies Modern*.
5. H. R. Jauss, "Petite apologie de l'expérience esthétique", *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (coll. "Tel"), 1990, p. 145.
6. Témoin la présence d'oeuvres de Calder dans deux expositions phares de 1936 organisées par Alfred Barr Jr. au Museum of Modern Art, *Fantastic Art, Dada, Surrealism and Cubism and Abstract Art*, et sa participation aux grandes expositions du surréalisme dans les années 30 et 40.
7. Notamment dans *Où va le travail humain ?*, cité in : Pierre Francastel, *Art et technique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1964, p. 103-104.
8. Denise René, Catalogue du premier salon international

des galeries pilotes, Lausanne, 1963, citée in : Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 222.

9. Voir : Françoise Choay, "L'urbanisme en question" (p. 31-41), qui trace un survol des thèses de ce courant et introduit aux textes du Corbusier (in : *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil (coll. "Points"), 1979, p. 7-83).
10. Notamment dans "La question de la technique", *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (coll. "Tel"), 1984, p. 9-48.
11. Benjamin Buchloh, "Construire (l'histoire de) la sculpture moderne", Margit Rowell (éd.), Catalogue *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Musée national d'art moderne, 1986.
12. Pour un aperçu de la question, voir : "L'oeuvre d'art dans le Grand Tout", in : Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, p. 27-63; et Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York, George Braziller [s.d.], p. 238-262.
13. Cité in : André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Livre de poche, 1970, p. 360-361.
14. Voir en particulier : "Notes on the Index Part 2", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1989, p. 210-219.
15. "Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet", (Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 140). Peirce donne les exemples du baromètre et de l'air humide comme indices de la pluie.
16. Robert Klein. "L'éclipse de l'oeuvre d'art", *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1978, p. 409.

The author reviews the Calder exhibition which was held at the Musée du Québec, from September 29 to January 15, 1995. In spite of having been eclipsed in recent years, the sculptor remains among this century's major artistic figures. This exhibition, organized by the Whitney Museum of American Art, and comprised of sculptures, tapestries, gouaches, drawings and jewellery from its permanent collection, provided an overview of Calder's artistic development. Most notably, it accounted for the various stages of his work, its spontaneity, etc. Taking in these works, however, one comes away with the disturbing impression that they evoke a by-gone era, a dated sensibility, as though Calder's sculpture, which once epitomized modernist sensibilities is no longer at the vanguard of contemporary art. We look in vain for the intellectual or reflexive qualities of earlier works. And while Calder's art celebrated the advent of a technological age with an enthusiasm fuelled by the utopian vision of progress, widespread during the first half of this century, in hindsight we see how his representations of technological innovation are naive and put to fanciful uses.

While Calder is recognized to be among the originators of kinetic art, his works are nonetheless subject to the countertrends of changing times. All the same, it must be pointed out that mobile sculpture optimizes the position of the viewer as an ambient body, and thus bears a more direct spatial relationship to its environment. In this respect, this sculpture does not differ greatly from works such as *Condensation Cube* by Hans Haacke, deliberately responsive to the number of occupants in the space where pieces are presented.