



P Plaza Philip A. Hart. Fuente Dodge. The Hamu Noguchi Foundation, Inc.

Isamu Noguchi

Espacio esculpido

ANA MARÍA TORRES

A lo largo de su carrera, Noguchi insistió obstinadamente que la arquitectura del movimiento moderno, identificada normalmente con los edificios del Estilo Internacional, debía permanecer alerta a la expresión simbólica, sensible a los materiales, y consciente del espíritu que había originado la arquitectura moderna. Estaba convencido que se podría crear un mundo en el cual los espacios diseñados para vivir y trabajar, deberían enriquecer a la sociedad y al individuo.

Su planteamiento escultórico se basaba en el convencimiento que el espacio era lo primordial. La gente al entrar en el espacio y descubrir que se encontraban a su misma escala, se daban cuenta que era, por tanto, real. *"El espacio vacío –declaró–*

*no tiene dimensión visual ni importancia. La escala y el significado aparecen, por el contrario, sólo cuando se introduce un objeto o una línea [...] El tamaño y la forma de cada elemento son enteramente relativos con respecto a todos los demás elementos y al espacio dado"*¹. Cuando el observador entra, todos los puntos adquieren una posición central en el espacio. Concebía la escultura como un todo espacial en lugar de como un objeto.

La obra de Noguchi precede a movimientos artísticos tales como el *land art* y el diseño paisajista. Las relaciones entre la escala, la textura, los materiales, y el simbolismo forman parte de las dualidades características de los espacios escultóricos del artista. En 1933,

) *Siéntate al lado del agua que corre
para reclamar el deseo de tu corazón.*

Noguchi comenzó a crear parques infantiles y *earthworks*, que se convertirían en el tema central de sus proyectos posteriores de paisajes. Estas esculturas conceptuales en la tierra basaban su inspiración en fuentes diversas: en lugares prehistóricos tales como el Great Serpent Mound en Ohio, en los jardines tradicionales japoneses, en la mitología oriental y occidental, en la situación social de su época, y, lo que es más importante, en su visión del futuro y su búsqueda de formas intemporales.

Estas esculturas en la tierra fueron concebidas como topografías híbridas que combinaban formas geométricas y naturales. A través de la manipulación de la superficie terrestre y del uso de un vocabulario volumétrico característico, el escultor creaba una sucesión de relaciones espaciales. Noguchi se distinguió como pionero del *land art* por su manera particular de pensar y de esculpir (aunque el propio Noguchi nunca hubiera empleado este término). En los años sesenta y setenta, un mayor número de artistas dedicaron su atención al paisaje y a los sistemas naturales, por lo que tanto estos como los comisarios intentaron clasificar estas obras de arte como arte del paisaje, arte ecológico, o *land art*. Es en esa época cuando el artista Robert Smithson creó el término *Earthworks* (obras en la tierra), que aquí utilizo.

Monument to the Plow (Monumento al arado, 1933) es uno de sus *earthworks* más utópicos. El proyecto estaba pensado para situarlo en 'las praderas del Medio Oeste', en particular en el centro geográfico de los Estados Unidos. Se trataba de una pirámide triangular construida con tierra, cuyas aristas de la

base medían 366 metros, y con una altura entre 3,6 y 22,6 metros. Una cara estaba arada con surcos que radiaban de uno de los vértices de la base, la segunda estaba plantada de trigo, y la tercera tenía la mitad arada y la otra mitad sin cultivar. Un enorme bloque de hormigón y un gran arado de acero inoxidable coronaban la cima de la pirámide. Mientras que *Monument to the Plow* tenía reminiscencias de los montículos funerarios de los indígenas americanos, la obra simbolizaba el cambio de las estaciones y rendía tributo a la agricultura.

Durante esta época, Noguchi también empezó a concentrar su energía en el desarrollo de parques infantiles vanguardistas, *Play Mountain*, (*Montaña de juego*, 1933, no realizado), *Countored Playground*, (*Parque Infantil esculpido*, 1941, no realizado) entre otros. Porque entendía que los niños ven el mundo de un modo diferente a los adultos, sus parques infantiles eran similares a cursos de introducción a formas y a funciones simples. Eran de diseño sencillo, misteriosos en sus posibilidades, evocadores y educativos. Debían ser lugares para un juego sin inhibiciones, en los que los espacios a descubrir no debían asemejarse jamás a formas naturales.

Esculpir la tierra es una constante en la obra de Noguchi, como en *Sculpture to Be Seen from Mars* (*Escultura para ser vista desde Marte*, 1947), titulada originalmente *Memorial to Man* (*Monumento al hombre*), o como en el Billy Rose Sculpture Garden en Jerusalén, (1960-65). El primero *earthwork* conmemora a la humanidad como víctima de una fuerza devastadora por medio de la representación de

un rostro humano compuesto de enormes montículos cónicos y ovales, y de una nariz tetraédrica de un kilómetro y medio de longitud. Noguchi se imaginaba esta obra de tierra situada *"en algún desierto, en alguna zona no deseada"*².

Aunque inicialmente Noguchi rehusó el encargo, el jardín de esculturas de Billy Rose es uno de los espacios públicos más significativos. El encargo consistía en crear un jardín de esculturas de dos hectáreas, en un emplazamiento exterior que el Museo Nacional de Israel había reservado para la exposición permanente de la colección del empresario teatral neoyorquino Billy Rose. Noguchi viajó a Israel para visitar el emplazamiento en 1961, y quedó fascinado con su situación y su carácter, una colina cubierta de rocas, dominando la ciudad *"¡ciertamente un reto!"*³.

El Billy Rose Sculpture Garden no es un jardín para la contemplación como los que realizó para la Beinecke Library, en la Universidad de Yale, New Haven (1960-64) y para el jardín hundido en el Chase Manhattan Bank, Nueva York (1961-64). En su lugar, los visitantes entran en un espacio de escala humana y se encuentran con el vocabulario de tierra ondulante que Noguchi había desarrollado en sus proyectos de los años treinta y cuarenta. Esta obra representa la realización con éxito de la idea de Noguchi del jardín como experiencia de un espacio totalmente esculpido, un *earthwork* monumental, que va más allá de las esculturas individuales. La primera idea de Noguchi consistía en cinco muros de contención, de mampostería. Los muros, con curvatura doble, tenían nueve metros de altura y más de treinta metros de longitud. Según Noguchi, los muros eran esculturas: *"...un*

*pedazo de la propia tierra, que se extiende hasta China"*⁴. Interpretó el antiguo concepto del muro como un elemento de protección. Los *earthworks* en forma de muro pueden relacionarse con formaciones de tierra tales como los muros neolíticos ingleses, las rampas defensivas de los romanos, las fortificaciones y fosos de los castillos medievales, y la Gran Muralla China. También pueden asociarse con el espíritu del Jardín del Edén y con el instinto humano de recrear una porción del Paraíso mediante la adaptación de la tierra circundante, en búsqueda de la tranquilidad. Noguchi explicaba que *"deseaba crear un paisaje ondulante sobre el cual se pudiera caminar, algo memorable nacido de la adversidad del terreno [...] un lugar, un jardín, un monumento incluso, pero no un monumento a cualquier individuo, sino más bien a la gente que lo visitaría y que tendría esperanza"*⁵. El jardín de esculturas era un obsequio a Israel. Los muros crean montículos dentro del paisaje. Noguchi usó piedras seleccionadas del propio emplazamiento para construir los muros, y eligió olivos y pinos de Jerusalén para el jardín.

La sensación de drama que Noguchi confería siempre a sus jardines se convirtió aquí en una experiencia viva para el observador. Las esculturas pueden verse desde una diversidad de perspectivas, siempre en contacto con la tierra y con el suelo, conforme los visitantes van moviéndose por la ladera.

El jardín de esculturas al igual que la arquitectura, diseñada por Dora Gad y Alfred Mansfield, se hace eco de la topografía del lugar y proporciona una serie de experiencias espaciales que cambian continuamente, y que recuerdan a la antigua acrópolis griega.

El escultor crea un jardín monumental e innovador, que marcó una victoria personal para el artista en lo que respecta a su tratamiento del espacio como marco para las esculturas.

Billy Rose como otros espacios públicos de Noguchi están repletos de referencias simbólicas a los conceptos de espacio, lugar y tiempo. Aporta a los jardines el misterio de la relación entre el conjunto y sus partes, asociadas con el equilibrio visual entre simetría y asimetría que se encuentra en el orden de la naturaleza. Noguchi tenía la sensibilidad requerida para absorber el significado de un lugar, su historia y su escala. En cada proyecto, el artista se centró en cómo el espectador podría absorber un amplio espectro de símbolos; siempre le gustó estimular la imaginación.

La identidad de Isamu, que era el producto de dos culturas totalmente diferentes, se dividía a partes iguales entre Oriente y Occidente. En su infancia aprendió, de la cultura oriental, a ver los objetos de la vida diaria como si fueran piezas de arte y estuvieran interrelacionadas. Desde esta perspectiva, los límites entre lo estético y lo cotidiano no existen, y todas las cosas —ya sean extraordinarias o no— se tratan con el mismo respeto. Noguchi comprendía el concepto fundamental de que *"la belleza es el principio vital del cosmos"*⁶. Sin embargo, también interiorizó una visión occidental del arte como fenómeno 'elitista', que debe contemplarse de un modo desinteresado, desligado de los temas de responsabilidad social, y distinto, en su uso, a los objetos fabricados en serie.

Durante toda su vida, Noguchi buscó una identidad con la que reconciliar su doble legado japonés y

estadounidense. A través de los conceptos de universalidad, construyó un puente que cruzaba este abismo cultural. Su propia idiosincrasia le obligaron a superar los límites culturales y personales, y le permitieron demostrar lo que Buckminster Fuller denominó, con admiración, una *"visión global"*. Noguchi era la personificación del individuo arquetípico que *"habitualmente ve la realidad, no en su forma pura, sino de acuerdo con su modelo particular de existencia, que le identifica con el espacio existente y con la historia"*⁷. Excluido de la cultura tradicional japonesa, así como de la cultura moderna estadounidense, y viéndose empujado a formular un planteamiento innovador de la escultura, trabajó para desarrollar un tipo de arte que se centraba en la filosofía de un enfoque universal, abriendo una alternativa nueva para él —una concentración de los significados universales—.

Familiarizado con la poesía y con la mitología griegas a una edad temprana, Noguchi utilizó los recuerdos de su infancia como referencias. Empleaba los recuerdos como herramientas, con el convencimiento de que la memoria y el mito eran igualmente necesarios en la vida diaria. Viéndose impelido además por su compromiso con los temas sociales, Noguchi las combinó con un deseo de crear espacios públicos y jardines llenos de significado.

El concepto que tenía Noguchi de un 'espacio esculpido', era esencial en el diseño de sus espacios públicos, y constituyó su contribución más importante a la escultura moderna. Concibió los jardines, los espacios públicos; tal como declaró él mismo, *"no como lugares con objetos, sino como relacio-*

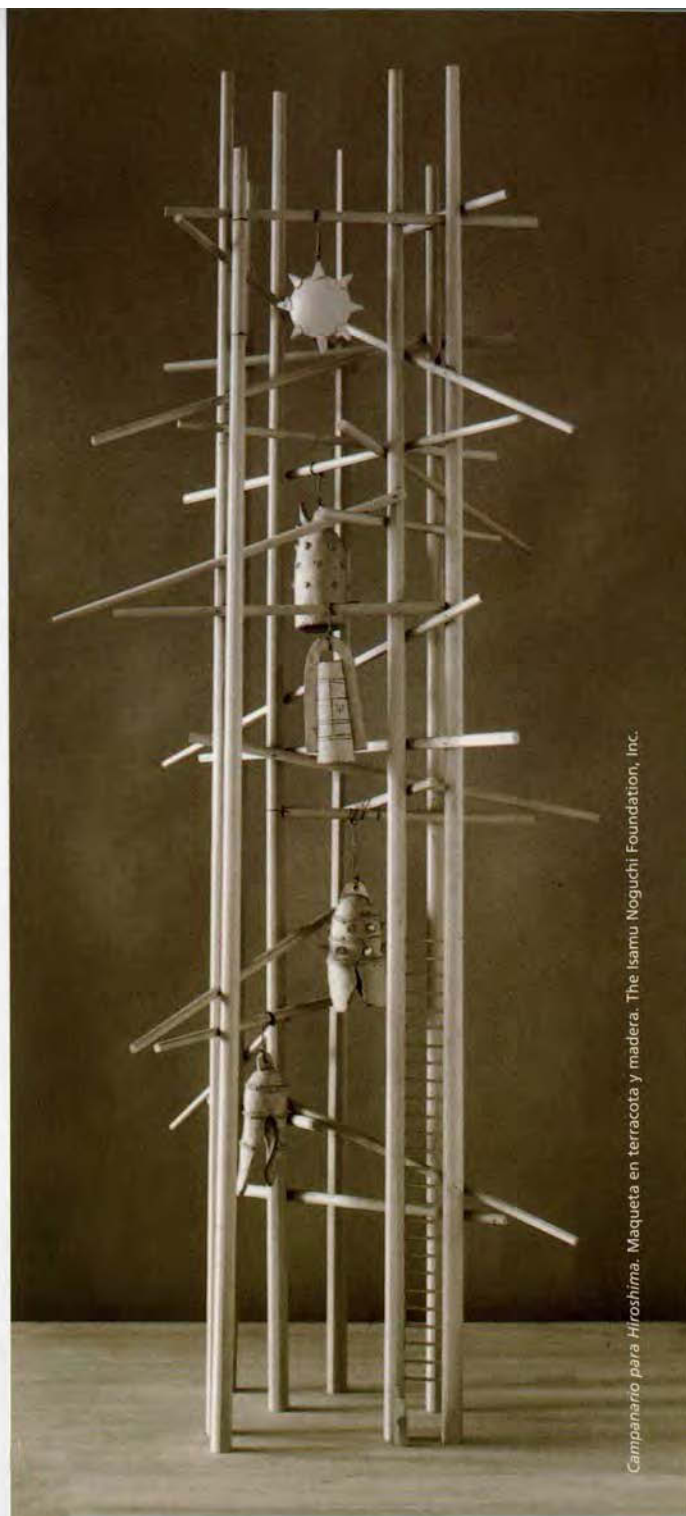
nes con el conjunto"⁸. Tenían siempre sus raíces, de un modo u otro, entre sus dos culturas, entre las tradiciones históricas y la era mecánica, entre el pasado y el futuro, expresando siempre una dualidad, reflejando su energía, sus sueños, su imaginación, y su percepción intuitiva del lugar.

Noguchi se negó, además, a ceñirse a un estilo determinado de escultura. Viajero aparentemente inagotable, cada vez que aparecía la más remota posibilidad de una pausa, se trasladaba a otro país, cambiando de materiales y de estilo. Su eclecticismo, y su carencia de residencia fija, dieron lugar a grandes diferencias de opinión entre los críticos e historiadores del arte, pues se veían incapaces de poner una etiqueta adecuada al artista o a su obra.

En última instancia, el carácter peripatético de la estética y la cultura de Noguchi, a lo largo de su vida, fue un reflejo de la turbulencia social e inquietud tan característica del siglo veinte. Es a través de esta lente que deben contemplarse sus logros.

1. NOGUCHI, I.: *A Sculptor's World*. Harper & Row, Nueva York 1968, p. 161.
2. FRIEDMAN, M.: *Noguchi's Imaginary Landscapes*. Walker Art Center, Minneapolis 1978, p. 45.
3. NOGUCHI, I.: *Op. Cit.*, p.172.
4. *Ibid.*, p.174.
5. *Ibid.*, p.173.
6. HAMUSI, T.: *Zen in Japanese Art*. Philosophical Library, New York 1962, p. 63.
7. HAMUSI, T.: *Op. Cit.*, p.64.
8. NOGUCHI, I.: *Isamu Noguchi Garden Museum*. Harry N. Abrams, Nueva York 1987, p.11. ■

Ana María Torres. Arquitecto.



Campanario para Hiroshima. Maqueta en terracota y madera. The Isamu Noguchi Foundation, Inc.