

isamu noguchi

texto text: ana maría torres
arquitecta
architect



"Siempre me he visto dividido entre dos extremos opuestos, rebelarse contra uno mismo o encontrar apoyo en el contrario. Viajo sin rumbo entre el hoy, el ayer y el mañana – entre Japón y Nueva York", comenta Noguchi en 1967.¹

Noguchi compartía dos culturas totalmente distintas: nació en Los Ángeles de madre americana y padre japonés, su identidad se dividía a partes iguales entre Este y Oeste. En su infancia, aprendió de una cultura a ver los objetos cotidianos como si fueran piezas de 'arte'; todas las cosas – extraordinarias o no – se tratan con respeto. De este modo, Noguchi comprendió por un lado el concepto fundamental de que "la belleza es el principio fundamental del universo."²

Por otro lado, Noguchi interiorizó la visión occidental del arte como un fenómeno 'elitista', desligado de cualquier responsabilidad social y distinto a los objetos fabricados en serie. Al mismo tiempo su arte movía en una dirección opuesta, hacia la practicalidad, no era solo una experiencia conceptual sino que lo conecta a nuestra experiencia vital.

Tratando de reconciliar su identidad en el legado de sus dos culturas, Noguchi encontró en el concepto de universalidad una conexión. Esta conexión bastaba para dar respuesta a su percepción de sí mismo como un 'solitario'. El trabajo de Noguchi, como su propia vida, estuvo siempre sujeto a transformaciones. Este proceso de inagotable cambio puede verse en parte como una manifestación de toda una vida de sentir que no pertenece a ningún lugar. Su propia idiosincrasia le llevaron más allá de las fronteras culturales y personales y le permitieron exhibir lo que Fuller denominó con admiración, una 'visión global'. Noguchi, excluido tanto por las culturas tradicional Japonesa como por la americana moderna, forjó una

alternativa propia e innovadora de la escultura– una concentración de significados universales.

Noguchi, que a la edad de 29 creó su primer diseño para una zona de juegos infantiles, Play Mountain (1933), escribió en respuesta a las duras condiciones urbanas del momento: "En aquellos días, los niños no tenían más que un área de cemento con una verja alrededor lo suficientemente alta como para que no la pudieran escalar." Por aquel entonces, ya estaba trabajando junto a bailarines y coreógrafos, incluyendo a Martha Graham, Ruth Page, Merce Cunningham y George Balanchine. Diseñó escenarios que reflejaban su interés por el espacio; dijo: "Me interesa el escenario donde es posible llevar a cabo de una manera hipotética aquellas proyecciones de la imaginación en un espacio que nos son negadas en la realidad diaria." En sus proyectos teatrales de los años 30, Noguchi diseñó escenografías como ambientes, empleando un reducido pero controlado vocabulario de elementos donde el espacio se convertía en lo esencial. Mientras desarrollaba sus jardines en los años 50, hacía sus propias esculturas para moldear el espacio, tomando las lecciones de su experiencia en escalas, el sentido del lugar y la proporción de los elementos.

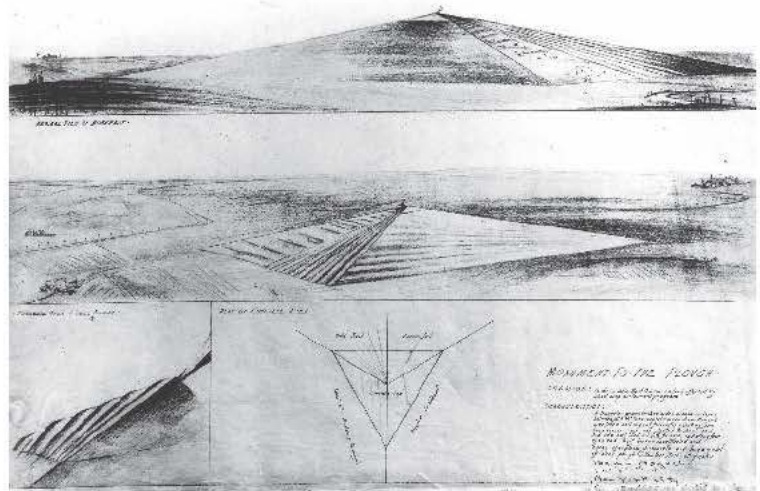
Noguchi siempre ha sido especialmente sensible a las particularidades del lugar. Le daba forma al paisaje como si esculpiera una roca de granito, descubriendo la esencia espacial de un lugar concreto como si descubriera la esencia escultórica de una roca específica. Noguchi ha diseñado algunos de los paisajes más innovadores e influyentes del siglo XX. Desplazado de la práctica normal de la arquitectura del paisaje, confió en su profundo conocimiento escultórico sobre materialidad y espacialidad. Vagabundo incansable. Encontró en los templos de India, en los antiguos

¹ Michael Blackwood, film, Art Monograph, 1967

² Toshimitsu Hasumi, Zen in Japanese Art, traducida del alemán por John Petrie (Nueva York, Gran Bretaña: Biblioteca de Filosofía, 1962), 64

lugares sagrados de China e incluso en los túmulos funerarios indios de Ohio, las huellas de esas culturas cuyos yacimientos escultóricos pertenecían únicamente a ese lugar. Su trabajo reflejaba la fuerte influencia de estos lugares. Impresionado por la inmensidad de la pradera americana Noguchi propuso, en 1933, *The Monument to the Plough*, una pirámide triangular de 360m de ancho en la base, y en cuyas caras utilizaba técnicas diferentes de cultivar. En 1935 Noguchi propuso una escultura concebida para ser vista desde el aire y que cubría todo el triángulo frente al Aeropuerto de Newark.

Noguchi, magnífico a la hora de sugerir mitos universales, sabía que los mitos son la historia universal del ser humano, descrita en un lenguaje no delimitado ni por el tiempo ni por el espacio. El mundo de Noguchi es 'táctil', en sus propias palabras, "no-verbal y a partir de experiencias." Es el mismo mundo de los sentidos que quedó de manifiesto en su colaboración con la bailarina contemporánea Martha Graham o con el compositor Igor Stravinski, o cuando diseñaba un paisaje como los jardines en la sede de la UNESCO en París.



In 1967, reflecting on the competing influences of two of his mentors, Noguchi observed, "I am always being torn from opposite ends of being in revolt against one and finding support of the opposite. I gyrate between today, yesterday and tomorrow-between Japan and New York."¹

Noguchi bridged two vastly different cultures: born in Los Angeles to an American mother and a Japanese father, he found himself and his identity split equally between East and West. From early childhood, Japanese culture taught him to view the materials of daily life as inherently related to 'art'; all things - extraordinary or not - are worthy of attention and respect. "The beautiful" as one Zen text puts it, "is the vital principle of the cosmos."¹ At the same time, Western culture encouraged a sense of art as an elite practice, far removed from the quotidian world of mass-manufactured objects. In conversation with both cultures, Noguchi gravitated to art that had a practical use, and as such a connection to life.

Noguchi, in seeking to define his identity within these two cultures, ultimately sought to situate himself in universal territory. Universality was also a principle - that could explain

Noguchi's sense of himself as a 'loner.' His work and life were both subject to constant transformation. He felt he didn't belong anywhere, and this informed, in part, his lifelong restlessness and appetite for change. His own peculiarities forced him beyond cultural and personal boundaries and allowed him to exhibit what Buckminster Fuller admiringly called a 'global vision.' Noguchi, feeling himself outside of both traditional Japanese and modern American cultures, created an alternative for himself - a shifting constellation of universal meanings.

Noguchi has designed some of the most innovative and influential landscapes of the twentieth century. Removed from the normal practice of landscape architecture, Noguchi relied on his deep sculptural knowledge of materiality and spatiality. In 1933, Noguchi, then twenty-nine, created his first design for a children's playground, Play Mountain, in response to the hard urban conditions of the period. "In those days," he wrote, "children had nothing more than a cement area with a fence around it high enough so they could not climb over." Around the same time, Noguchi was worked closely with dancers and choreographers like Martha Graham,



El diseño de los jardines en la sede de la UNESCO en París, encargo de 1955, fue su primer gran proyecto, que consistía en el Patio des Delegates (la "plaza") y el Jardín Japonais (el "jardín"). Noguchi, recomendado por el arquitecto Marcel Breuer, evocó imágenes del Oriente y Occidente. Noguchi escribió para la inauguración, "la composición de las rocas naturales, del granito, del hormigón y de la madera, reflejan mi creatividad"; y añadió, "El jardín de la UNESCO no pretende reproducir lo antiguo o tradicional, excepto como alusión, como un punto de partida."³ En el Patio des Delegates Noguchi diseñó la "plaza" como un balcón que evocaba las formas minimalistas de Constantine Brancusi (cuya obra escultórica fue una de sus grandes influencias) y el ideal del paisaje Zen. Como si de un jardín del té se tratase, se compone de elementos

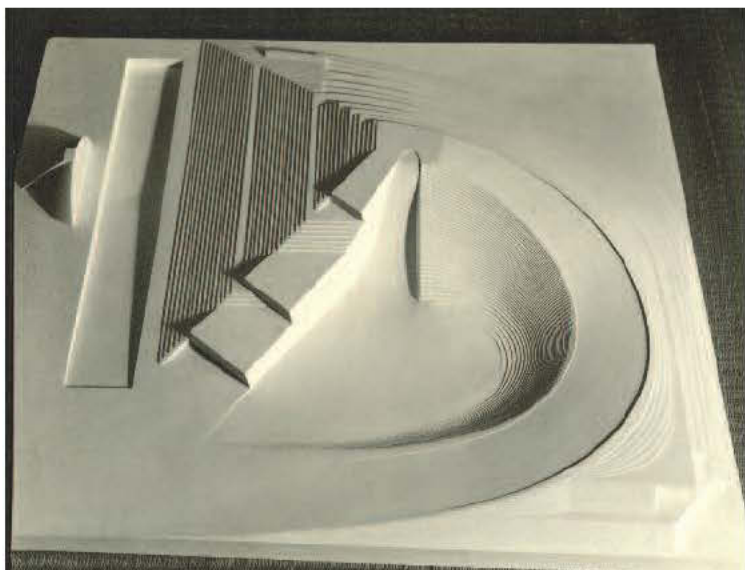
interdependientes y que se realizan mutuamente, todo organizado con un contrapunto asimétrico.

El Jardín Japonais, el "jardín", representa la integración de los principios de los jardines tradicionales japoneses, que el artista estudió en Japón, con la estética occidental de los surrealistas como Jean Arp, Henri Matisse, Joan Miró, Yves Tanguy y Arshile Gorky. Noguchi conectó visual y conceptualmente el "jardín" y la "plaza" reinterpretando los elementos del teatro tradicional japonés Kabuki. El Hanamichi, escrito en japonés con los dos caracteres "flor" y "camino", es el corredor utilizado en Kabuki para las entradas y salidas importantes hacia y desde el escenario (butai), y tiene una fuerza estética en toda la representación del Kabuki. En la UNESCO, el visitante utiliza también un hanamichi para acceder

al escenario, una área pavimentada elevada en el Jardín Japonais. "El área pavimentada elevada en el centro del jardín inferior recuerda la 'tierra feliz'. Uno llega a ella y parte de ella – entre peldaños de piedra como barreras de tiempo – es la tierra del viaje." El jardín está concebido para ser recorrido. La perspectiva cambia constantemente; la sensación de inmensidad se consigue a través de medios sencillos. Noguchi consigue la integridad unitaria del jardín japonés colocando todos los elementos del jardín en una perfecta relación escalar.

En Japón, el artista visitó los jardines de Kioto donde el concepto de vacío fue lo que más le impresionó. En 1962 escribió, "el espacio vacío, o negativo, del interior de un edificio se complementa con la forma positiva del jardín." Lo explica con más dete-

³ Isamu Noguchi, "Guggenheim Proposal" (1927)



Ruth Page, Merce Cunningham and George Balanchine to design sets that reflected his interest in space. The stage excited him because onstage it was "possible to realize in a hypothetical way those projections of the imagination into environmental space which are denied us in actuality." In his theatrical projects of the 1930s, Noguchi designed stages that were entire environments, employing a reduced but controlled vocabulary of elements that redirected attention

to space itself as an element of design. Later, while developing his gardens in the 1950s, Noguchi positioned his own sculptures to shape space, deploying lessons he'd learned from theatrical design about scale, placement, and proportion.

Noguchi was always exceptionally responsive to the particularities of a place. He shaped the landscape as if he was sculpting a granite boulder; each place had a particular spatial

essence to be discovered, just as each boulder had a particular sculptural essence. He was a perpetual wanderer. In the temples of India, the ancient holy places of China, and the Indian burial mounds in Ohio, he found the remnants of cultures whose sculptural deposits belonged only to their particular place. Noguchi's work reflected the strong influence of those places. Impressed by the vastness of the American prairie, Noguchi proposed *The Monument to the Plough* (1933), a triangular pyramid with a base 1,200 feet wide, with a different manner of planting a variety of crops on each side. In 1935, Noguchi proposed a sculpture to be seen from the air, covering the entire triangle in front of Newark Airport – an unexpected marriage of ancient principles of spatial organization with the new practice of air travel.

Noguchi knew that myths are man's universal story, told in a language bound by neither time nor space. Noguchi's world often suggests a universal set of myths; it is "tactile"; it is "non-verbal and experiential." This elusive mythical sensuousness is present in Noguchi's collaborations with Martha Graham or Igor Stravinsky, and it is also present in his landscapes, as in the gardens at the UNESCO headquarters in Paris.

Commissioned in 1955, The UNESCO garden, comprising The Patio des Delegates (the "piazza") and the Jardin Japonais (the "garden"), was Noguchi's first large project, secured on a recommendation from architect Marcel Breuer. In it, Noguchi alluded to images from both East and West, without quoting either directly. "The actual composition of the natural rocks, the granite, the concrete, and wood is my own," Noguchi wrote. "The UNESCO garden does not attempt to reproduce the old or the traditional, excepting in allusion as a point of departure."² On the Patio des Delegates, Noguchi trea-

nimiento hablando sobre el Ryoan-ji, “el jardín es, como debe ser, el espacio vacío realzado mediante una composición formal de piedras para crear un vacío incluso mayor.”

Tras el encargo de la UNESCO en París, Gordon Bunshaft, socio en Skidmore, Owings and Merrill, le encargó a Noguchi varios jardines interiores, cuatro patios, y una terraza para el nuevo campus suburbano para el 'Connecticut General Life Insurance' a las afueras de Hartford; el Jardín Sumergido para la Biblioteca de Libros Raros y Manuscritos de Beinecke, y el jardín sumergido para la Chase Manhattan Bank Plaza. Noguchi realizó estos vacíos mediante una composición formal de rocas naturales en Chase, mediante la colocación de sus propias esculturas en Beinecke, o colocando hábilmente

zonas con musgo, hierba y arbustos enmarcados por formas abstractas surrealistas.

El último y más ambicioso proyecto de Noguchi fue el Parque Moerenuma en Sapporo en la Isla de Hokkaido. Tras visitar tres posibles emplazamientos en Marzo de 1988, seleccionó el solar más grande, el vertedero de la ciudad de 180 hectáreas, la mitad del tamaño del Central Park de Nueva York. Noguchi tenía 83 años cuando aceptó el encargo. Un mes después de completar el masterplan y la maqueta, murió inesperadamente en Nueva York en diciembre de 1988. La visión de Noguchi fue terminada póstumamente en el año 2005 por su socio y amigo el arquitecto Shoji Sadao y Janichi Kawamura de Architect 5 Partnership – el arquitecto asociado que ya había sido contratado para eje-

cutar el proyecto. La extensa obra de Noguchi y los muchos años de colaboración con Sadao permiten que este parque refleje de una manera excepcional el convencimiento del artista en el papel social que tiene la escultura.

En la UNESCO y en sus proyectos posteriores Noguchi creó un universo evocando solo un puñado de notables metáforas, delienadas desde las representaciones ceremoniales, los rituales ancestrales y las tradiciones del teatro Kabuki, o desde los principios del jardín japonés. Los jardines atemporales evocan una frase con la que José Luis Borges comenzó una de sus ficciones: “puede ser que la historia universal es la historia de un puñado de metáforas.”



ted the "piazza" as a balcony that evoked both the simple forms of Constantine Brancusi (whose work was one of the great influences on Noguchi) and the ideal Zen Landscape. Like a tea garden, it is composed of interdependent and mutually enhancing elements, all arranged in asymmetric counterpoint.

The Jardin Japonais, the "garden," represents the integration of Noguchi's study of traditional Japanese gardens combined with the western aesthetics of surrealists like Jean Arp, Henri Matisse, Joan Miró, Yves Tanguy, and Arshile Gorky. In traditional Kabuki theater, the Hanamichi, inscribed with the characters for "flower" and "way," is the passageway through which characters make important entrances and exists. At UNESCO, the visitor uses Noguchi's reinvented Hanamichi to access an elevated paved area in the Jardin Japonais – the "stage" –, which is the visual and conceptual link between "the garden" and "the piazza." Hence the Japanese element doesn't stand on its own; it relates to the rest of the garden, which is meant to be walked in, moved through. "The raised paved area in the center of the lower garden recalls the 'happy land,'" Noguchi wrote. "One arrives on it and departs from it again -- with time barriers of stepping stones between -- it is the land of voyage." The vista constantly changes; Noguchi achieves a sense of vastness with simple means. By carefully orchestrating the relationships among all the garden's elements, Noguchi creates drama, variety, and, above all, unity that transcend each element's particular cultural referents...

In Japan, the artist visited the classic gardens of Kyoto where his most important impression was of emptiness, the void. In 1962 Noguchi wrote that "the hollow, or negative, space of [one] building's interior is complemented by the positive forms of the

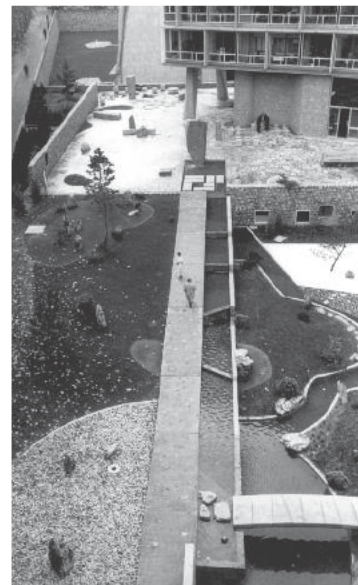


garden." At another site, Ryoan-ji, "the garden is, appropriately, empty space, which has been enhanced by a formal composition of stones to create an even greater emptiness."

Following the UNESCO commission in Paris, Gordon Bunshaft, design principal at Skidmore, Owings and Merrill, commissioned Noguchi to design several contained, "empty" spaces in the United States: several interior gardens, four courtyards, and a terrace for the new suburban campus of Connecticut General Life Insurance, outside Hartford; the sunken garden at Yale's Beinecke Rare Book and Manuscript

Library; and the sunken garden for the Chase Manhattan Bank Plaza. Noguchi enhanced these voids by a formal composition of natural rocks at Chase, by a delicate arrangement of his own sculptures at Beinecke, and by skillfully framing patches of moss, grass, and shrubs with abstract surrealist forms at Connecticut General.

Noguchi's last and most ambitious project was Moerenuma Park in Sapporo on the Hokkaido Island. Noguchi was eighty-three when he accepted the commission. In March 1988, after visiting three possible locations for the Park, he selected the



Los jardines, plazas y espacios públicos de Noguchi estaban siempre enraizados de alguna manera entre dos culturas, entre la tradición histórica y la era de los aviones, entre el pasado y el futuro – expresando siempre una dualidad. En esencia, la dualidad es emblemática de los pensamientos más profundos de Noguchi con respecto a la humanidad

y el arte; es un reflejo de su energía, sus sueños, su imaginación y su percepción intuitiva del lugar. Cuando Noguchi descubría la posibilidad mínima para realizar un gran sueño, nada ni nadie podían pararlo. Construyó carreteras y convenció a gobiernos para salirse de los límites preestablecidos con tal de cumplir sus deseos. Personifica el Hombre

Arquetípico que, como explica Toshimitsu Hasumi en su libro *Zen in Japanese Art*, “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.”⁴

largest site, the city’s 454 acre landfill, half the size of Central Park in New York City. In December 1988, one month after he completed the master plan and a full scale model, he died unexpectedly in New York. Noguchi’s associate and friend, architect Shoji Sadao of Architect 5 Partnership, completed the commission posthumously in 2005. Noguchi’s extensive body of work and Sadao’s many years in collaboration with him allow the park to beautifully reflect the artist’s belief in the social role of sculpture.

theater or the traditions of Japanese garden design, and reframed them in universal terms by placing them in conversation with Western forms and structures. Noguchi’s timeless gardens bring to mind the sentence with which Jorge Luis Borges began one of his fictions: “it may be that universal history is the history of a handful of metaphors.”

humanity and art; his fraught relationship with an internal duality gives us a clue to his energy, his dreams, and his inventiveness... As long as Noguchi saw even the smallest possibility for a large dream, he could not be stopped. He had roads built and convinced governments to move beyond boundaries so that he might accomplish his wishes. Noguchi embodied the archetypal Man who, as Toshimitsu Hasumi explains in his book *Zen in Japanese Art*, “habitually sees reality, not in its pure form, but in accordance with his own peculiar model of being which identifies him as existing space and history.”³

At UNESCO and in subsequent projects, Noguchi created a universe by evoking just a handful of remarkable metaphors, often drawn from Kabuki

Noguchi’s gardens, plazas, and public spaces always spanned, in some way, two cultures; they encompassed ancient traditions and airplanes, the past and the future. They always embrace some sort of duality. In essence, duality represented Noguchi’s deepest feelings about