



el espacio entre las rocas

paisaje, escultura y arquitectura en la obra de Isamu Noguchi



Universidad de Valladolid



El espacio entre las rocas

Paisaje, escultura y arquitectura en la obra de Isamu Noguchi

Trabajo final de Grado - Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Alumna: Nuria Blanco Cantalozella

Tutores: Alberto López del Río, Carlos Rodríguez Fernández

Curso 2022/23

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Universidad de Valladolid

resumen

Isamu Noguchi, marcado por una fuerte dualidad personal entre su ascendencia estadounidense y japonesa, es para muchos, un artista inclasificable. Aún así, marcó las bases para los artistas del *landart* a través de sus paisajes escultóricos. Aunque su obra fluya entre el paisaje, la escultura y la arquitectura, Noguchi trabaja con una serie de conceptos clave con los que logra configurar nuevas naturalezas.

Con elementos primarios del jardín japonés, como son la tierra, el agua y las rocas, elabora espacios configurados a partir de materia y de vacío. Estos se diseñan a escala del usuario, donde el hombre es el protagonista a través del recorrido, provocando espacios activos.

Una serie de conceptos, que nacen desde el entendimiento de sus referencias y raíces, se suceden en su obra, provocando la aparición de ciertos símbolos. Para entender la obra de Noguchi no hace falta más que escucharla.

abstract

Isamu Noguchi, marked by a strong personal duality between his American and Japanese descent, is for many, an unclassified artist. Nevertheless, he laid the foundations for *landart* artists through his sculptural landscapes. Although his work flows between landscape, sculpture and architecture, Noguchi works with a series of key concepts with which he shapes new natures.

Using primary elements of the Japanese garden, such as earth, water, and rocks, he creates spaces configured from matter and emptiness. These are designed on a human scale, where man is the main character through the journey, creating active spaces.

A series of concepts, arising from an understanding of his references and roots, follow in his work, giving rise to certain symbols. To understand Noguchi's work, one only needs to listen to it.

metodología	11
desdibujando límites	15
Isamu Noguchi	21
un análisis ilustrado	27
materia	28
tierra	33
rocas	36
agua	41
espacio	44
lugar	49
vacío	52
recorrido	57
memoria	60
hombre	65
hogar	68
tiempo	73
conclusiones	77
bibliografía	83

metodología

Para el desarrollo del trabajo, se toma como principal referencia bibliográfica, además de otros textos, el libro de Ana María Torres: *Isamu Noguchi, Un estudio espacial*, en el que la autora profundiza sobre la obra de Noguchi abordándola desde la clasificación en tipologías. En los casos de estudio que se tratan a continuación, interesaba no tanto la explicación detallada de la obra de Noguchi, dado que esos análisis ya existen, sino ver de qué manera su obra navega entre paisaje, escultura e incluso arquitectura.

Por ello, el objeto del trabajo no es intentar señalar qué obras se encuentran en un cuadrante o en otro, o hacer un rígido análisis comparativo. Al contrario, esto se toma como un cuaderno de exploración a través de las obras, algo flexible y liviano, que por supuesto no es definitivo, que podría haber surgido distinto o dar lugar a otras conclusiones.

La metodología del trabajo ha sido también algo cambiante, ha ido evolucionando a la vez que la investigación avanzaba. Como había que comenzar por algún sitio, lo primero fue hacer una larga lista de conceptos que hacían referencia a todo este espacio híbrido que se trata. Con el índice del trabajo abierto, la misma lectura sobre el artista mostraba algunos de los conceptos que eran claves en las distintas obras. Algunos estaban en la lista, otros surgieron. Por ello esto se ha tomado como una especie de juego, con la expectación constante por saber qué querían contar las obras de Noguchi.

Al final, acaba saliendo un conjunto de conceptos que se agrupan en tres grandes bloques: materia, espacio y memoria. El mismo Noguchi afirmaba "*El tres es un número muy conveniente, elemental.*" Y es solo ahora, que parece que veo el final del trabajo, cuando todo cobra sentido. Primero necesitamos materia, aquellos elementos esenciales en la obra de Noguchi que nos hablan por sí solos; la materia formará espacios, intervalos entre lo que es materia y lo que no, entre el espacio lleno y el espacio vacío; y finalmente ocupará los vacíos, que han sido hechos para él, el hombre, y los llenará con su memoria.

desdibujando límites

Resulta difícil definir los límites entre arquitectura, escultura o paisaje, a menudo estos están desdibujados, dando lugar a obras que se sitúan en los márgenes. Hablamos de paisajes esculpidos, maquetas que parecen esculturas, piezas que en otra escala se podrían habitar, proyectos que hablan de lo que hay, de lo que permanece en el lugar...

Rosalind Krauss, en *Escultura en el campo expandido*¹ diferencia de manera bastante radical los términos escultura, arquitectura y paisaje, para luego quedarse con lo que no cabe en las definiciones, lo que está fuera de los marcos.

Explica de esta manera, que hasta los años 60 del siglo XX la escultura se puede entender como una “categoría históricamente limitada y no universal”. La escultura surge, de esta forma, como una representación conmemorativa (un monumento).

Aunque durante el movimiento moderno adquiriera alguna condición negativa, la escultura irá adquiriendo su propia autonomía. En los años 60, se encontrará en tierra de nadie, lo que alcanza un importante aspecto irónico en el que se escuchan declaraciones como: “Lo que está frente a un edificio que no es edificio”; “Lo que está en un paisaje que no es el paisaje”. Robert Morris expresa: “Lo que está en la sala que no es la sala” La ironía llega al punto de decir “con lo que te chocas cuando vas a ver una obra”. De esta forma, la escultura se concibe desde la negatividad; es decir, lo que no es paisaje ni es arquitectura.¹

Hemos de tener en cuenta que aquello que se entendía por paisaje en ese momento queda lejos de su definición actual: “territorio percibido”. De manera simplista, podríamos decir que la arquitectura sería “lo construido” y paisaje “lo no construido”. En estas pautas, se genera una fuerte oposición entre paisaje y arquitectura. A la inversa, el no-paisaje llegaría a considerarse arquitectura, y la no-arquitectura, paisaje.

¹ Krauss, R. (2002). *La escultura en el campo expandido*.

*“Hay un punto en el cual la arquitectura se convierte en escultura
y la escultura se convierte en arquitectura; en algún punto se encuentran.
Tenemos que descubrir cuál es ese punto”²*

Si antes hemos visto que la escultura es aquello que no es ni paisaje ni arquitectura, vamos a adoptar una visión mucho más positiva, y diremos que la escultura (o más bien la no-escultura) también se entiende como aquello entre arquitectura y paisaje.

En los años 1968-1970 surgen distintos artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter deMaría, etc. que desarrollan obras que se engloban en el movimiento artístico conocido como *land art* donde la escultura busca ser la no-escultura, se concibe para ser recorrida. De esta forma se entiende el *land art* como un paisaje escultórico sin una función práctica, un espacio que se puede recorrer por el ser humano, donde lo escultórico se entremezcla con lo arquitectónico.³

Aunque el mismo Isamu Noguchi no formara parte del círculo de artistas del *land art*, ya que él era mayor, muchos le consideran su predecesor. A lo largo de su vida, el artista desdibujará los límites entre escultura, arquitectura y paisaje de manera intuitiva. Aparecen nuevos paisajes que simulan ser esculturas táctiles o esculturas con gran sentimiento de pertenencia al lugar.

Las obras de Isamu Noguchi están diseñadas desde el individuo, desde el espectador que se encuentra solo en el escenario y se desenvuelve como si se tratara de una improvisación. Aparecen elementos escultóricos que hacen deslizar la mirada, o que suponen una alteración de la escala. Y no solo esos elementos son la escultura, sino que esta misma se consigue a través del conjunto. De los objetos y del aire entre los objetos, del espacio vacío.

No existe una diferenciación en la obra de Noguchi sobre paisaje y escultura, porque aparecen paisajes escultóricos creados a través de naturalezas transformadas. Son espacios para sumergirse, para explorar y para escuchar. Son espacios para ser sentidos.

² H. Armstrong, "Progress in St. Louis" *Architectural Forum*, (Octubre, 1984), 74. Véase Torres, A.M. (2001). *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. Valencia, IVAM Institut Valencia d'Art Modern, 54

³ Krauss, *La escultura en el campo expandido*, op.cit., 69

Isamu Noguchi

La obra de Isamu Noguchi está marcada profundamente por la búsqueda de su identidad. Nacido en 1904 en Los Ángeles, su padre era un poeta japonés, Yone Noguchi, y su madre una periodista y editora norteamericana, Léonie Gilmour. El mismo año del nacimiento de Isamu, su padre regresó a Tokio dejando sola a Léonie. En 1906, Léonie se trasladó a Tokio con su hijo para reencontrarse con Yone; sin embargo, este último se volvió a casar con una japonesa en 1913.

A los 13 años, su madre decidió enviarlo solo a Estados Unidos para continuar los estudios en Indiana. En este momento Noguchi ya expresa un sentimiento de abandono, primero por su padre y después por su madre, lo que le acompañará el resto de su vida.⁴

En 1923, comenzó los estudios de medicina en la Universidad de Columbia, pero en ningún momento expresó sentir vocación. Por otro lado, aunque su madre regresó a Nueva York, Noguchi sentía que no podría volver a recuperar el afecto hacia ella. De este modo, en los años 20, cambió su apellido de Gilmour a Noguchi, considerando que era más apropiado para la trayectoria artística que quería comenzar.

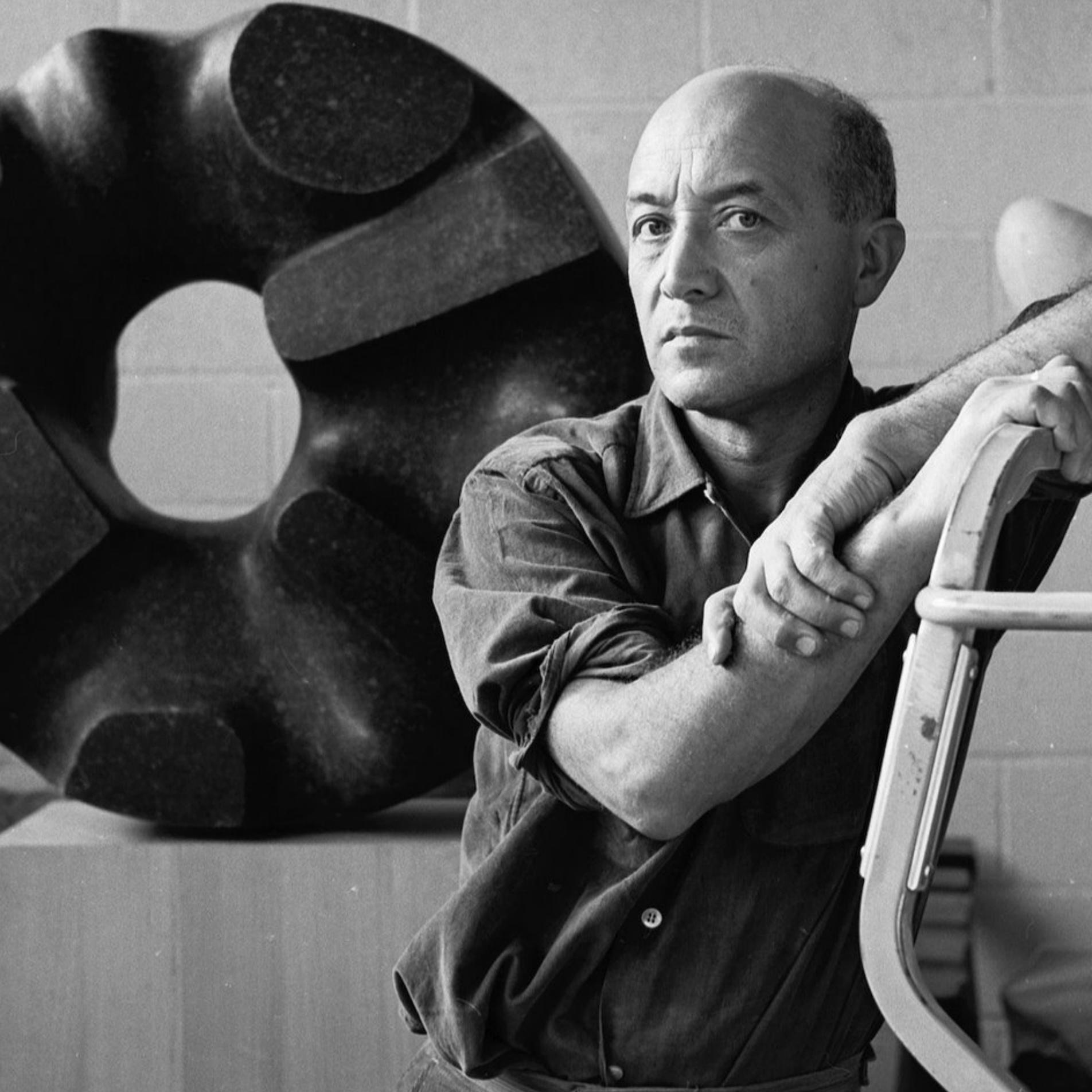
Aunque para Léonie esto supuso una triste noticia, ella lo animó a apuntarse a la escuela de arte Leonardo Da Vinci, donde se pudo iniciar en la escultura. Fue en 1926, la visita a una exposición de esculturas de Bracusi, lo que supuso un momento revelador que le indujo a solicitar una beca Guggenheim. Gracias a esta, viajó a París y trabajó con Bracusi, quien le introdujo en el lenguaje de la abstracción y los conceptos del espacio arquitectónico. Además de ello, pudo entrar en contacto con influyentes artistas como Picasso o los constructivistas.

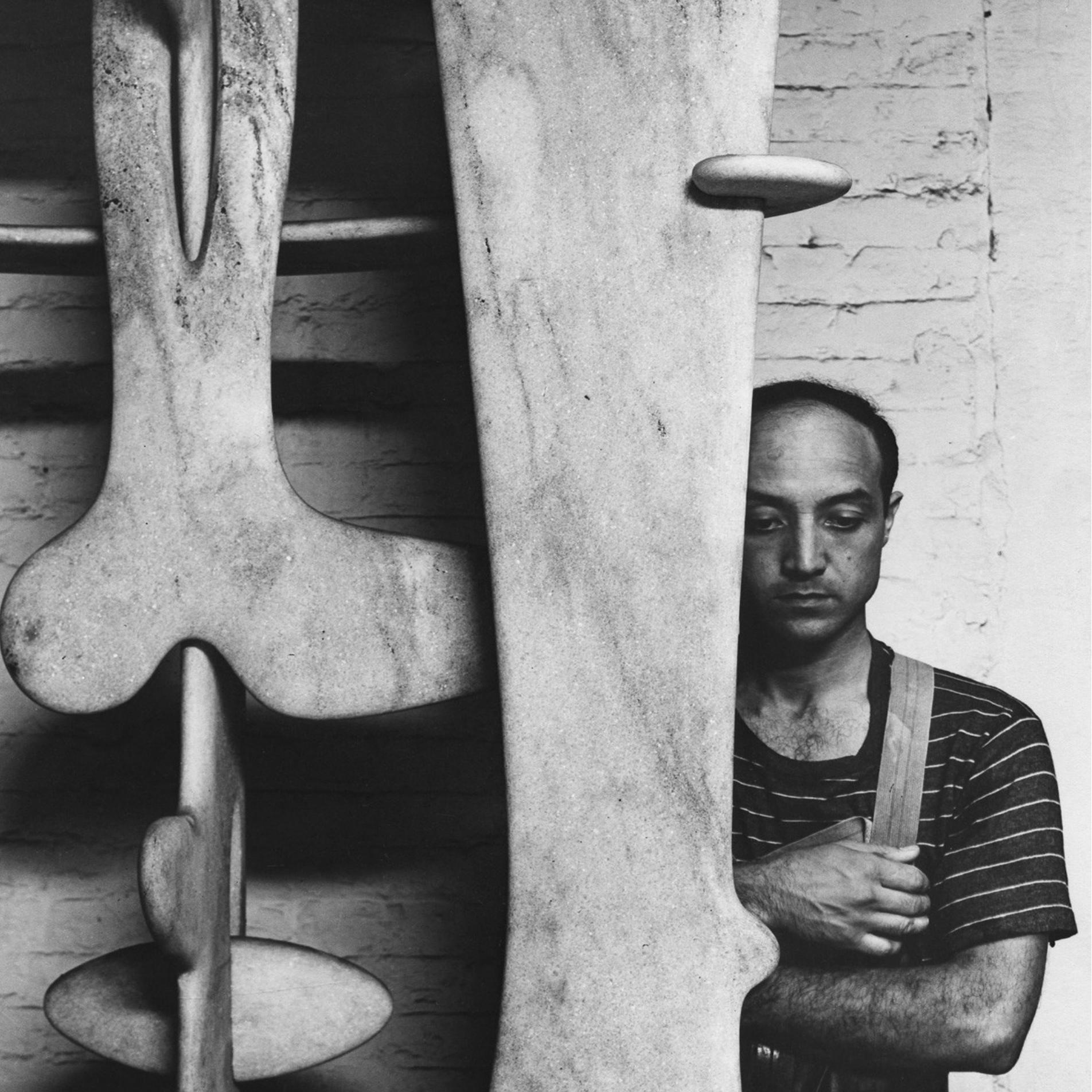
En 1929 regresó a Estados Unidos.

A su regreso, conoció a dos personajes que influyeron enormemente en su carrera: el arquitecto e inventor Richard Buckminster Fuller y la coreógrafa Martha Graham. Fuller le alentó hacia la ciencia, el futuro y las nuevas tecnologías. Fue tan fructífera la relación, que llevó a Shoji Sadao, quien fue uno de los colaboradores más importantes de Isamu Noguchi, a elaborar el libro *Buckminster Fuller and Isamu Noguchi: Best of Friends*.

Al poder diseñar las escenografías de unas veinte obras de Martha Graham, Noguchi se pudo adentrar en la creación de espacios ilusorios, marcados fuertemente por el sentido de la escala y el movimiento del individuo por el escenario, lo que aplicó más tarde en sus jardines.

⁴ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 13-15





A partir de 1929, se convirtió en un incesante viajero. Entre estos viajes partió a Kioto en 1931, donde se introdujo en los jardines tradicionales zen y el arte de la cerámica.

En su regreso a Nueva York, en 1933, comenzó a diseñar parques infantiles y *earthworks*, obras que fueron clave para sus posteriores obras públicas de mayor escala. Sus proyectos se caracterizaban por el interés por la experimentación, por el juego de volúmenes y por la teatralización de los espacios. Los elementos abstractos que aparecen en el escenario juegan con el espectador, creando escenarios donde el imaginario es el mayor protagonista.

Entre 1949 y 1951, tras recibir la beca de la Bollingen Foundation, pudo explorar las cavernas prehistóricas, menhires y dólmenes de Inglaterra y Francia, la Barcelona de Gaudí, la obra de Miguel Ángel, el observatorio Samrat Yantra en la India, los jardines de Kioto y los templos Borobudur en Indonesia. Todas estos emblemas supusieron importantes referencias para su obra posterior.

Tras la muerte de su padre, regresó al Japón de la posguerra, donde pudo madurar como artista. Desde ese momento y hasta su muerte, su carrera se veía acompañada de los continuos viajes entre Estados Unidos y Japón, buscando en ambos su identidad y aprovechando el doble legado que suponía.

Otras personalidades supusieron importantes colaboraciones para Noguchi. Entre ellas se encuentra Louis Kahn o Gordon Bunshaft, con el que pudo trabajar las ideas de los jardines en Estados Unidos.

Durante toda su carrera, defendió que la arquitectura del Movimiento Moderno no debía renegar de la riqueza de los materiales, a la vez que los espacios debían de diseñarse teniendo en cuenta al individuo como protagonista. Noguchi no ha sido nunca fácil de clasificar, dado el eclecticismo de su obra. Un artista que ha intentado en todo momento evolucionar y perfeccionarse a sí mismo.⁵

En el juego continuo a través de la manipulación de la naturaleza, aparece siempre una doble lectura, una reinterpretación a través de unos sutiles símbolos, que nos hablan del paso del tiempo, de la búsqueda de un lugar donde refugiarse, de la perennidad de las rocas o de la identidad de uno mismo.

⁵ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*, op.cit., 15-20

un análisis ilustrado

materia

Countured Playground
Isamu Noguchi
1941



“Es necesario un mínimo de material. Y puedes usar el espacio intersticial, las piezas entrelazadas involucradas, la gravedad en un precario equilibrio”⁶

Para que las obras de Noguchi se transformen desde la escultura en espacios escultóricos, o en arquitectura, necesitamos la presencia de personas. De este modo, las distintas texturas que aparecen en juego, y cómo las mismas interactúan entre sí, dan lugar a unos espacios específicamente diseñados para el hombre.

El artista configura esos nuevos paisajes, o nuevas naturalezas, precisamente para su disfrute y pensados a su escala. Aparecen nuevos entornos, que producen distintas sensaciones perceptibles para el ser humano solo cuando se encuentra allí, cuando se sumerge en el escenario, cuando camina, toca y siente.

Juhani Pallasmaa menciona esta experiencia sensorial y la percepción de las personas en el espacio. En el libro *Los ojos de la piel*⁷, explica la importancia de los sentidos, sobre todo el tacto y la vista, para comprender el espacio arquitectónico.

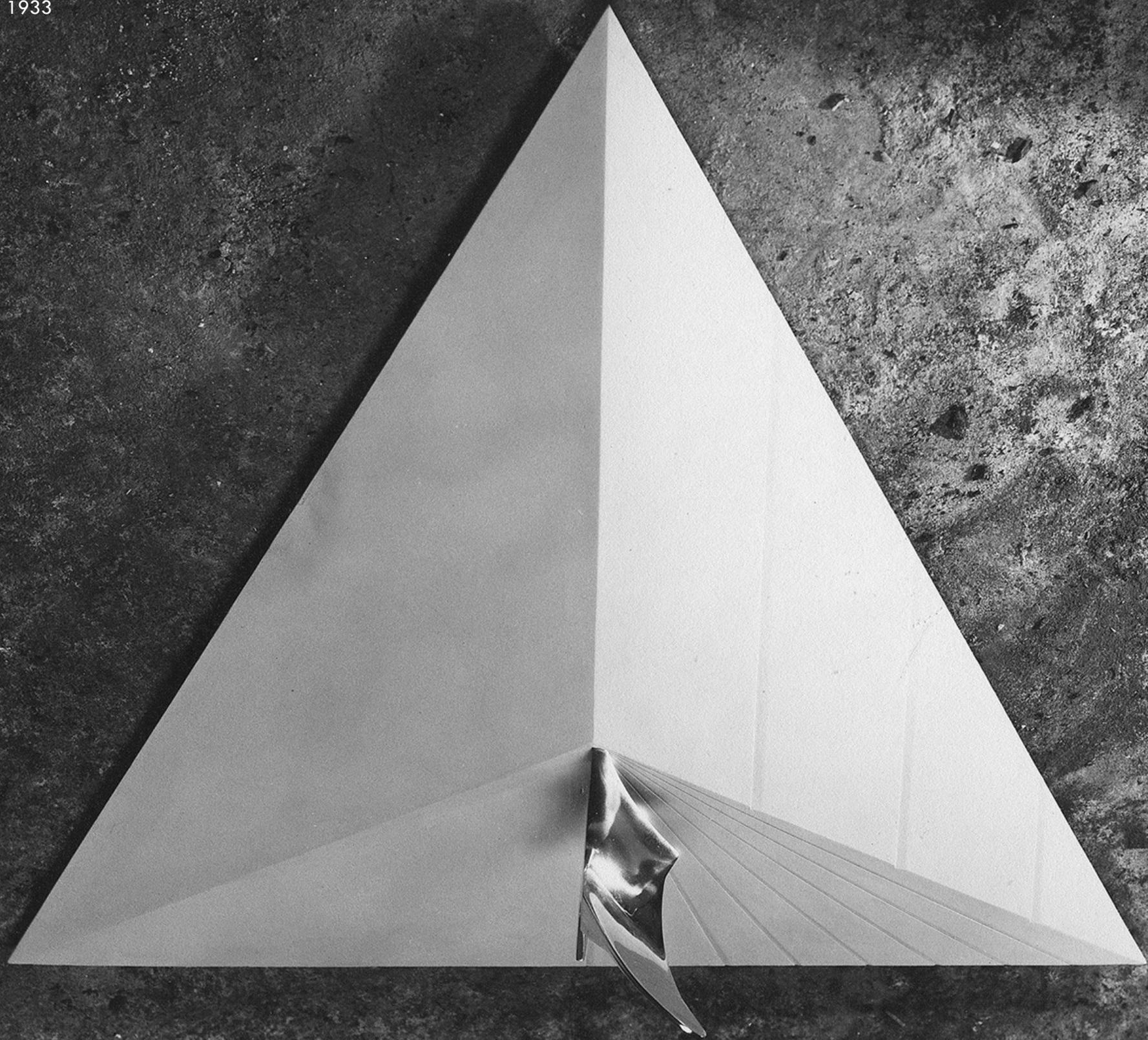
Para ello entran en juego diferentes factores, que son los que acaban consiguiendo la atmósfera deseada. Aquello no tanto relacionado con el espacio entre las cosas, sino con la cosa en sí, y cómo se sienten las pisadas o el tacto. En el caso de Isamu Noguchi, destaca el uso de materiales “primarios” como son la tierra, la roca o el agua, que son además elementos propios de los jardines japoneses; que se entremezclan con materiales más contemporáneos como el hormigón, en un juego de contrastes que, a la vez que hace un homenaje y un entendimiento de la historia, arroja las posibilidades de lo nuevo.

Debemos de tener en cuenta que forman también parte de esta experiencia sensorial factores como la luz, la temperatura, el olor o el sonido. En este juego, influye aquello que consigue suscitar unos sentimientos sobre el espectador, que le permite recordar algo, que hace mención a algún lugar... todo ello se consigue materializar de alguna forma a través de cosas más tangibles, como son los materiales, la forma o la escala.

⁶ Noguchi, I. (1997). *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation. (documental)

⁷ Pallasmaa, J. (2022). *Los ojos de la piel*. Barcelona, Editorial GG

Monument to the plow
Isamu Noguchi
1933



tierra

“Una única escultura, el mundo ”⁸

A partir de 1933, Isamu Noguchi comienza a realizar propuestas de paisajes escultóricos. Aunque las influencias ya se veían desde sus esculturas, los paisajes que diseña acaban constituyendo una fuente de inspiración clara para los artistas del *land art*, en su manera de “esculpir paisajes”⁹.

En este tipo de proyectos se ve reflejado cómo algo que se asemejaría a una escultura, pasa a ser una maqueta, y que se convertirá en un nuevo paisaje.

Desde los primeros *earthworks*, que servirán de base para algunos de sus futuros proyectos a mayor escala, se muestra el afán de Noguchi por esculpir todo aquello que le rodea, pretendía la manipulación de la naturaleza existente para crear una “nueva naturaleza” que se adecuara más al hombre del momento, con una escala y unos materiales traducidos.

Él mismo expresa que para él toda la Tierra es una gran escultura que ha sido moldeada con los años, y alenta a seguir modificándola.

Una hábil transformación sobre la tierra como materia prima, da lugar a algunos de sus proyectos, que es precisamente, el mismo juego que hace el ser humano sobre la Tierra. Esto es, además, para el artista una razón de homenaje a las construcciones históricas de tierra, o al mismo trabajo de cultivarla.

En este capítulo entran en juego sobre todo los mencionados *earthworks* y los *playscapes*, en los cuales Noguchi defendía que no se necesitaban estructuras auxiliares de juego, sino que el mismo espacio, al esculpirse con cavidades o con cambios de nivel, daba lugar a terrenos por los que trepar o rincones donde esconderse.¹⁰

⁸ Noguchi y Fuller, B. (1968) *Isamu Noguchi: a sculptor's world*. Nueva York, Harper & Row, 40.
Véase: Rodríguez, C. (2018) *Topografías Arquitectónicas en el Paisaje Contemporáneo*. Universidad de Valladolid, 285

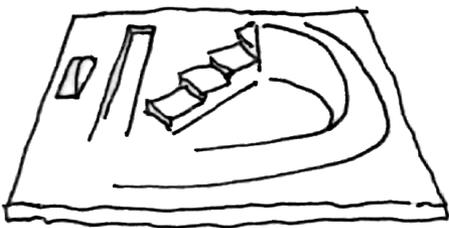
⁹ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 44

¹⁰ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 21-25

¹¹ Rodríguez, C. (2018) *Topografías Arquitectónicas en el Paisaje Contemporáneo*. Universidad de Valladolid, 262

¹² Idem, 262

¹³ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (2002) *Isamu Noguchi-Diseño Escultórico*.

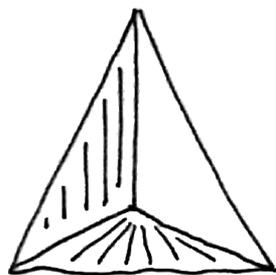


Playmountain, 1933

Se producen unas fuertes manipulaciones del terreno para conseguir *Play Mountain*. Con este proyecto, Noguchi pretendía vincular la escultura y el juego al mundo antiguo, de ahí el uso de la pirámide.

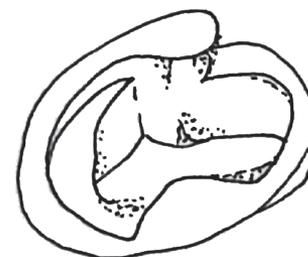
Tras la pirámide, aparece una topografía más natural, una ladera de una montaña que abraza un espacio reservado para una piscina.¹¹

Aunque esta no fue ejecutada, supuso una gran base para muchos de sus posteriores proyectos.



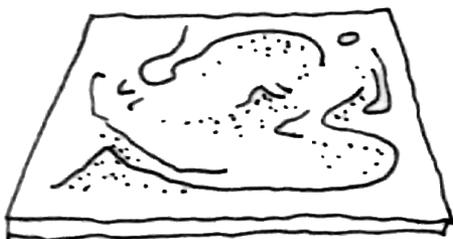
Monument to the plow, 1933

Estas nuevas topografías no siempre se basan en unas formas orgánicas. *Monument to the Plow*, es un proyecto compuesto por un tetraedro a gran escala cuyas superficies parecen labradas por el hombre como si fueran tierras de cultivo, y que sirve como símbolo de la voluntad humana. En las caras aparecen los distintos campos de cultivo de las llanuras de Idaho, con lo que el proyecto no solo funciona como un elemento abstracto del paisaje, sino que homenajea a su vez al trabajo de la tierra.¹²



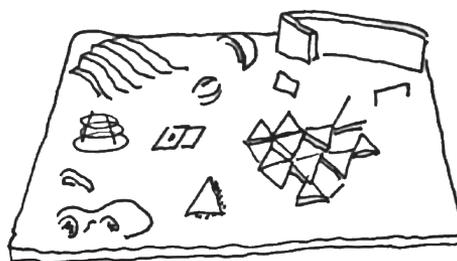
Piscina para Josef von Sternberg 1935

Con estas sinuosas formas, casi a modo de escultura, Noguchi proyecta esta piscina encargada por Richard Neutra, quien proyectó la casa del director de cine.¹³ Estas formas orgánicas permiten tumbarse a sentir el agua fluir a través de las curvas.



Countured Playground, 1941

En los parques, la manipulación y transformación del terreno para crear nuevas e imaginativas topografías es un recurso muy utilizado por el artista. En *Countoured Playground*, el mismo espacio de juego se configura a partir de las formas orgánicas esculpidas en la tierra, donde aparecen lugares para arrastrarse, para deslizarse... topografías para ser tocadas.



Parque infantil para la Sede de Naciones Unidas, 1952

En el Parque infantil para la Sede de Naciones Unidas se utiliza una triangulación (repetida también en otras obras de Noguchi) para llegar a una topografía basada en plataformas a distintas alturas que se pueden ir escalando y serpenteando. El objetivo es crear elementos de juego sin necesidad de aparatos externos, para que los niños entren en contacto con la "nueva naturaleza".



Slide Mantra, 1985

Slide Mantra se diseñó como representación de Estados Unidos en la Biennale di Venezia de 1986. Esculpida en mármol de carrara, su cualidad material es el aspecto primordial de la obra. Ya en 1966 había sido pensada como un equipamiento de juego, por lo que para Noguchi lo veía como un elemento en el que poder deslizarse. Entendida como White Slide Mantra, tuvo más tarde su variante en Black Slide Mantra, 1988-89

ROCAS

“La naturaleza, el viento, las estrellas, de dónde venimos, a dónde vamos. Todos los factores que tienen que ver con nuestra estancia en la Tierra, son para mí, cercanos a las rocas” ¹⁴

La piedra ha sido uno de los principales recursos para el ser humano. Desde la prehistoria, se usó para elaborar herramientas y dominar el fuego. En occidente la roca es un elemento de la naturaleza, además de ser usado como material de construcción.

No obstante, en oriente, la piedra tiene una importancia especial. En Japón se practica la religión del sintoísmo, que venera a los dioses de la naturaleza, llamadas *kami*. Dada la elevada actividad sísmica de Japón, la naturaleza es admirada, pero también respetada desde un cierto temor, ya que es a la vez creación y destrucción.

Vinculado a creencias sintoístas, algunos patios, como los de las residencias de los emperadores, se cubrían de arena o roca machacada en cuarzo. También la roca supuso un elemento importante en dichos jardines. Esto influyó en los jardines tradicionales japoneses. Ya con el budismo zen, el patio de algunos monasterios se empezó a cubrir únicamente con grava, dejando a un lado la vegetación. Esto se denominó *jardín seco* o *karesansui*. La traducción literal del último término sería “jardín de agua y montaña”, ya que mientras que el cuarzo representa la superficie del agua, del mar, de las nubes y de la niebla; las rocas, las montañas. ¹⁵

Los jardines secos se basan principalmente en dos elementos: grava y roca, dotando a la roca de un protagonismo sin parangón. Destaca el jardín de Ryoan-ji, construido en el siglo XVI en Kioto y compuesto por una capa de grava en la que se sitúan cinco grupos de rocas de diversos tamaños y formas dando lugar a un espacio “desordenado”, en el que tiene protagonismo tanto las rocas como el espacio entre ellas.

Fue el viaje a Japón y el aprendizaje sobre los jardines japoneses, que después pondría en práctica con su primer jardín en la sede del *Reader's Digest* en Tokio, lo que le hizo entender la importancia de las rocas. Sin embargo, ya de niño cogía rocas y piedras del suelo, junto con flores, descubriendo sus tempranas pasiones. ¹⁶

Noguchi adoptó el elemento de la roca en muchas de sus obras con diferente significado. A veces estaban más labradas, otras se recogían de la naturaleza y hasta otras veces se trasladaban desde lejos. Estas variaciones y asimetrías era lo que, según el artista, las dotaba de un valor especial.

¹⁴ Noguchi, I. *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation.

¹⁵ Vives Rego, J. (2014) *Historia y arte del jardín japonés*. Satori Ediciones.

¹⁶ Herrera, H. (2016) *Listening to stone: The art and life of Isamu Noguchi*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

¹⁷ Noguchi, I. *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation.

¹⁸ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 156-167

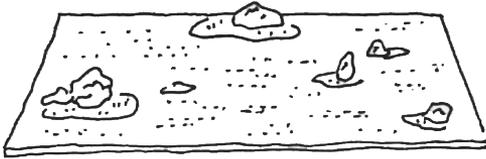
¹⁹ Idem, 160

²⁰ Idem, 254-255

²¹ Rodríguez, C. (2014) *El paisaje cósmico de Isamu Noguchi*, 388

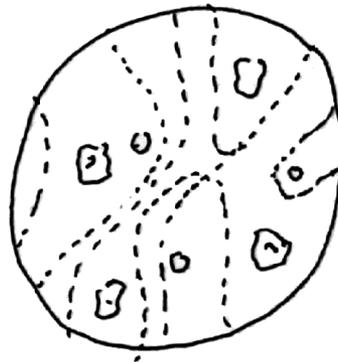
Chase Manhattan Bank
Isamu Noguchi
1961-64





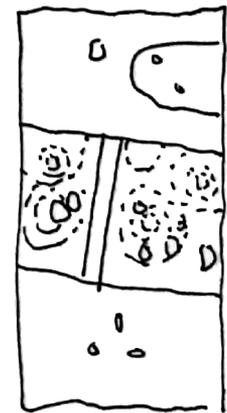
Jardín Ryoan-ji, SXVI

Sobre las rocas del jardín de Kioto, Noguchi manifiesta: “Uno siente que las piedras no solo fueron colocadas allí, sino que crecen de la tierra.(...) Parecen flotar como los picos de las montañas.”¹⁷



Chase Manhattan Bank, 1961-64

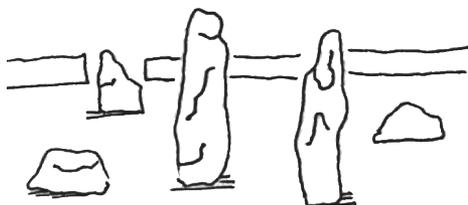
Siguiendo con la referencia del jardín zen de Ryoan-ji, sitúa siete rocas sobre una superficie ondulante de granito. Esto hace que parezcan “levitar”. Las rocas son aquí el claro protagonista, entendidas por Noguchi como “las esculturas hechas por el hombre”. Al igual que los jardines zen, es un espacio de contemplación, en el que cobra tanta importancia cada forma rocosa como el espacio entre ellas.¹⁸



Jardín del Pasado y de la Historia, 1964

Sede IBM

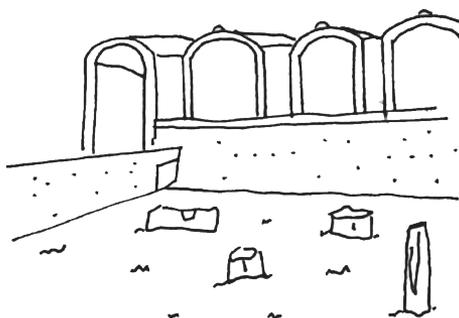
En este caso, las rocas, que provienen de la explosión de excavación previa al proyecto que se ejecutó en el lugar, simbolizan la historia. Estas se entienden junto con agua y árboles (del Antiguo y Nuevo Testamento) como elementos de la vida, como una “recopilación arqueológica”¹⁹ que permite al visitante entender la historia de la humanidad a través del andar.



Landscape of a time, 1975

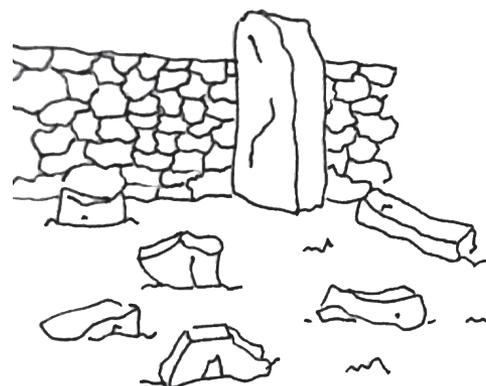
Este proyecto se compone de un conjunto de cinco piedras de granito, dos verticales y tres horizontales. Todas ellas hablan de la naturaleza y de su acercamiento al hombre, al tratarse de piedras apenas pulimentadas.

Según el *Sakuteiki*, el primer tratado japonés sobre jardines, la roca es el elemento más importante del jardín. Este no se forma tan solo con un conjunto de plantas, rocas o agua; sino que lo verdaderamente importante son los símbolos que aparecen a través de la posición y la colocación de la roca.



Constellation, 1980-83

En su último monumento conmemorativo, dedicado a Louis I. Kahn, Noguchi regresa al uso de las rocas como esculturas en sí mismas, y configura un conjunto de esculturas de basalto que tallaron según antiguos principios japoneses. El conjunto, que recuerda a menhires prehistóricos, dialoga y entra en contraste con la pulida fachada de hormigón y travertino del museo, lo que expresa también la fructuosa relación que mantuvieron ambos.²⁰



Estudio de Mure

El estudio en Mure supone para el artista un reflejo de toda su trayectoria. Las piezas escultóricas dialogan con restos de piedras que proceden de diversas zonas del mundo. Un río de piedras conduce también a una zona elevada, donde se observan las vistas de la zona, las canteras, donde la piedra tiene la máxima importancia.

Este proyecto supone para Noguchi regresar a los orígenes y a su hogar, y mostrárselo a los demás a través de las rocas.²¹

Tengoku
Isamu Noguchi
1977-78



agua

“ La primera vez que recuerdo haber sentido alegría es cuando fui al jardín de infancia experimental (...). Allí hice mi primera escultura, con forma de ola marina ” ²²

El agua en oriente tiene gran importancia en el marco cultural, considerándose el generador de la vida. Sin embargo, también tiene un doble sentido en lo que se refiere a las amenazas por inundaciones. Teniendo en cuenta la naturaleza monzónica de Japón, que causa fuertes variaciones en el clima, esto no es una cosa sorprendente.

En los jardines japoneses es recurrente el uso de pequeños arroyos y lagos con puentes que hacen referencia a los distintos estados del agua y sus grados de movimiento. No obstante, el agua es totalmente carente en una de sus tipologías: el jardín seco. En él, es la grava la que simboliza el agua, agudizando el efecto al crear diversos patrones circulares que simularan las ondas del agua. ²³

Noguchi también buscó incorporar el agua en sus esculturas. En este caso, simbolizaban una fuente de energía y movimiento. Esto se trasladó más tarde en algunas de sus obras, en especial algunas fuentes, en las que el carácter natural del agua se entremezcla con la tecnología.

En los jardines, el agua adquiriría significados que iban desde un “espejo de la naturaleza”, al crear superficies reflectantes, y hasta proyectarse como un río, más ligado con los jardines tradicionales japoneses.

²² Noguchi y Fuller, B. *Isamu Noguchi: a sculptor's world, op.cit.*, 11

²³ Vives Rego, J. *Historia y arte del jardín japonés, op.cit.*, 74

²⁴ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 62-67

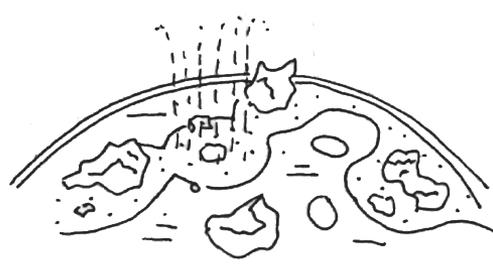
²⁵ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 96



Jardín para el edificio Reader's Digest, 1951

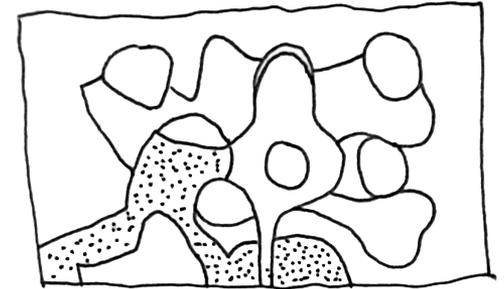
Tras haber conseguido una beca por parte de la Bollingen Foundation, añoraba Japón y buscaba una razón para ir. Este proyecto fue una oportunidad no solo para volver, sino para ejecutar ideas relacionadas con el mundo de la escultura en su primer jardín. Además pudo trabajar con jardineros locales, y aprender más sobre las bases de los jardines japoneses.

En él, aparece el por primera vez el concepto de agua en un jardín, "para representar el libro de la vida, que simula aparecer y desaparecer en el edificio". ²⁴



Jardín Hundido del Chase Manhattan Bank, 1961-64

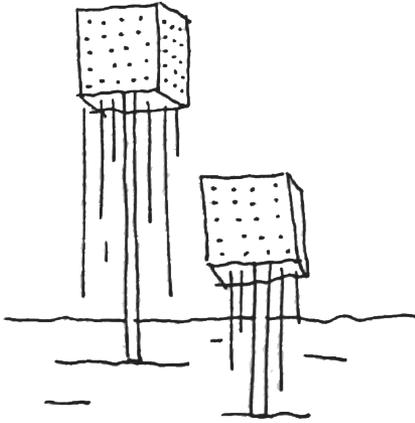
En este caso, existe una clara diferencia entre el objeto y el suelo. Esta relación se refleja en las rocas, entendidas por Noguchi como la escultura natural hecha por el hombre, y el plano del suelo. La idea de levitación de la escultura sobre la superficie se refuerza todavía más al introducir agua en el plano del suelo, que en sus diferentes ciclos de llenado y vaciado pone de relieve las ondulaciones de la superficie y va dibujando distintas topografías a lo largo del tiempo.



Jardines de la Unesco, 1956-58

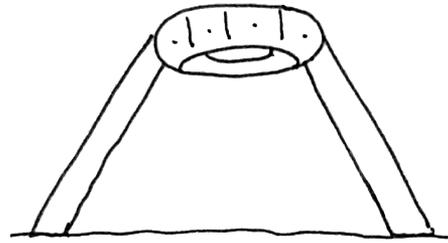
Aquí Noguchi vuelve a hacer referencia a los jardines japoneses por medio del uso de la piedra, el agua y la vegetación. Incluso los contornos recuerdan a formas orgánicas, propias de los cuadros de los artistas surrealistas como Matisse. Un puente cruza el río simbolizando el *hanamichi* (camino de flores) que hace referencia a la pasarela que en el teatro *Kabuki* permitía pasear entre el público.

²⁵



Fuentes para la expo '70, 1970

Estas fuentes supusieron una revolución tecnológica en la trayectoria de Noguchi. El agua deja de ser algo estanco para pasar a tener movimiento propio. Unos cubos a treinta metros de altura impulsaban el agua hacia abajo, lo que producía un escenario repleto de juego y dramatismo.



Plaza Philip A. Hart, 1971-79

En el diseño de los nueve prototipos de fuentes para la Expo'70 en Osaka, a instancias de Kenzo Tange, Noguchi plasmó los criterios de innovación y movimiento que al año siguiente pudo poner en práctica con esta fuente. De dimensiones colosales, supone una gran escultura y punto de referencia para toda la plaza. Según él, "una máquina de agua (...) una máquina convertida en poema".



Tengoku, 1977-78

En colaboración con Kenzo Tange, Isamu Noguchi aceptó este encargo como un auténtico reto y trabajó sin limitaciones. Dado que los niveles ya existían y había que adecuarlo para un espacio donde se realizaran arreglos florales, su idea consistió en recubrir los escalones en losas de granito y llamarlo cielo (Tengoku). Con esta metáfora, la obra se acaba convirtiendo en una montaña de la que emana agua. La referencia es el *chozubachi* o *tsukubai*, la fuente, normalmente hecha de piedra, que sirve para lavarse las manos en la ceremonia del té.

espacio



Moere Numa Park
Isamu Noguchi
1988

El complejo término de espacio, definido por la RAE como “medio físico en el que se sitúan los cuerpos y los movimientos, y que suele caracterizarse como homogéneo, continuo, tridimensional e ilimitado” ha dado lugar a cuestiones sugerentes, como si es posible encerrar un espacio, cuáles son las cualidades que lo definen y cómo se puede percibir.

Albert Einstein, en *Concepts of Space*²⁶ distingue 3 categorías de espacio:

Concepto aristotélico: el espacio es el topos, el lugar

Espacio como contenedor de objetos

Campo cuatridimensional : el espacio es relativo.

Desde la arquitectura, nos interesa el espacio ligado a la tierra, el que se puede medir con factores como existencial, formal y material. Nos interesa el carácter físico del mismo, aquel que Martin Heidegger trató de definir en su conferencia *Raum* (término que significa espacio en alemán). Heidegger expone en la misma que el espacio viene referido al cuerpo físico, “el espacio espacia (...) espaciar significa rozar, hacer sitio libre, dejar espacio libre, algo abierto”²⁷

No obstante, sin olvidarnos de ese carácter físico y material del espacio, desde este campo híbrido, en el que arquitectura, el arte y el paisaje se entremezclan, hay que destacar la relación del espacio con la experiencia humana. Es el hombre el que otorga carácter a un espacio, y el que lo convierte en lugar a través de su propia memoria.

El filósofo Gaston Bachelard discrepa en cierta manera con la afirmación de Einstein sobre el espacio, en *La poética del espacio*²⁸ establece que el espacio arquitectónico no es solo un contenedor físico, sino que también está lleno de significado simbólico y emocional para las personas.

Siguiendo esta relación de espacio como contenedor de objetos, Isamu Noguchi demostrará a través de su obra y su evolución la negación de esta visión de la arquitectura. Para él, el espacio no está tan solo formado por las rocas, o la dilatación entre ellas, sino por el conjunto de llenos y vacíos, ritmos y pausas.

Por ello, vamos a abordar el capítulo desde el espacio como topos (cuando aparece el lugar), como vacío (lo que habla del lleno) y como recorrido (al introducir al individuo).

²⁶ Einstein, A. (1969) *Concepts of space*. Harvard University Press. Véase Maderuelo, J. (2008) *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, Ediciones Akal. , 13

²⁷ Heidegger, M. (2009) *El arte y el espacio*. Barcelona, Herder Editorial.

²⁸ Bachelard, G. (1965) *La poética del espacio*. España, Fondo de cultura económica de España.

²⁹ Noguchi, I. *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation.

*“De hecho, quizás estoy en contra de la escultura.
Realmente estoy más interesado en los espacios.”*

29

Parque Kodomo
Isamu Noguchi
1965



lugar

“Tiene que ver con el lugar de la gente en el mundo, su sentido de pertenencia. Creo que ese tipo de cosa puede ser sugerido por el arte ”³⁰

Cuando el espacio cobra un significado emotivo, de cultura, de historia, de memoria..., el espacio se convierte en lugar. Este término viene reflejado en el libro *Física* de Aristóteles,³¹ en el que define el lugar como espacio contenedor donde se ubican los cuerpos y como “el límite del cuerpo continente”.

Todos los espacios, una vez han sido observados y nombrados, pasan a ser lugares. El lugar se convierte en el espacio al que pertenecemos.

El tema del lugar en la obra de Isamu Noguchi podría ser una cuestión abierta al debate, y que deja evidencia de su profunda ligazón a la escultura. Aparecen de esta manera unos primeros *earthworks* que se piensan desde una abstracción, sin un contexto o un ámbito determinados, como si fueran esculturas que luego se ejecutan a gran escala.

Sin embargo, cada vez sus proyectos cobran una mayor posición frente al lugar. Las referencias son muy claras, y van desde el mismo entorno, pasando por lugares de su memoria, hasta la expresión y denuncia de situaciones sociopolíticas, en las que el contexto es claro, y representa un lugar y un tiempo determinados.

³⁰ Noguchi, I. *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation.

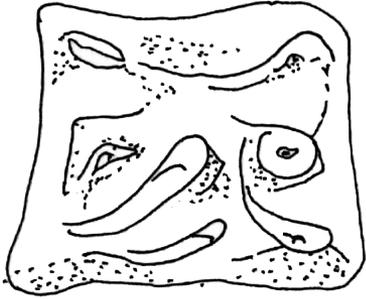
³¹ Aristóteles (2012). *Física*. Madrid, Ibericas.

³² Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial...*, 47-49

³³ Idem, 30-35

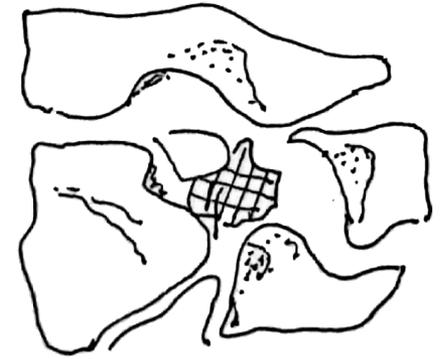
³⁴ Idem, 121

³⁵ Idem, 54-57



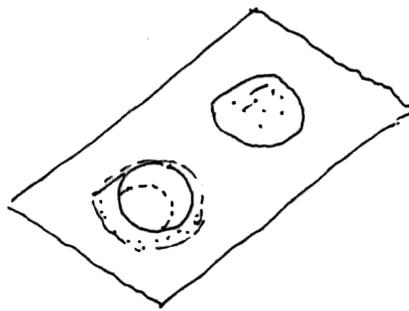
This tortured Earth, 1943

En esta obra Noguchi expresa su consternación ante la guerra, mientras que la Tierra aparece como “si estuviera siendo torturada por los bombardeos”. Con estas formas, concebidas como atemporales y pensadas sin un emplazamiento concreto, busca elaborar un memorial para los difuntos.³²



Parque Kodomo, 1965

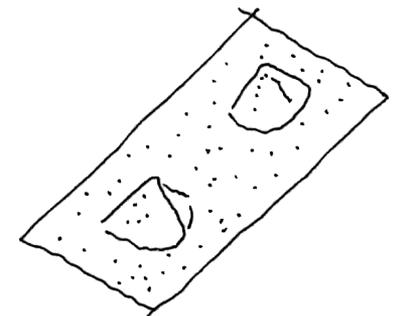
Por otro lado, El Parque Kodomo fue una gran oportunidad de desarrollar un parque con un contexto concreto, por lo que para diseñar las formas onduladas de la topografía, se fijará en el entorno circundante, o sea las bajas colinas de Japón.³³



Jardín Hundido Beinecke Library, 1960-61

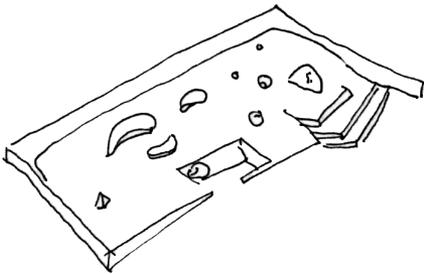
Primera propuesta

Otras veces, Noguchi se basará en otros lugares conocidos para él, para trasladar una parte de su pasado a los proyectos. En esta ocasión, hace una interpretación de los montículos de arena blanca de los jardines zen.³⁴



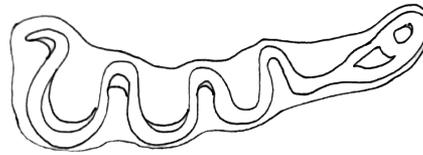
Jardín del Daisen-In, 1509

Uno de los jardines zen más destacados es este, situado en el templo Daitoku-ji. En algunos de estos jardines no se emplean rocas, sino que la misma grava funciona como base, la cual da forma a las elevaciones.



Parque Jefferson Memorial, 1947

Esto también ocurre cuando busca la inspiración en el lugar prehistórico del Great Serpent Mound en Ohio para diseñar el Parque Jefferson Memorial. En este caso se generan una especie de montículos que producen estas formas undulantes y recovecos, y que sirven como terreno de juego.³⁵



Great Serpent Mound, Ohio

La referencia proviene de la cultura primitiva de los indios de América. Esta se trata de una forma simbólica construida mediante el modelado del terreno por parte de los *mound builders* (constructores de montículos) quienes enterraban a sus difuntos en unos montículos de tierra o en zonas costeras, con piedras o conchas.

vacío

“El espacio vacío no tiene ni dimensión visual ni importancia”³⁶

Aristóteles mantiene que el lugar es un concepto de relación y que el espacio es un lugar finito, donde fuera de él no existe nada, rechazando la existencia del vacío.³⁷

Por otro lado, entendemos vacío como una característica del espacio, como el intervalo entre los cuerpos materiales, lo que no está “lleno”. En la cultura japonesa, tiene gran importancia el concepto “ma” que se traduce literamente por “entre”, y según el diccionario de japonés antiguo, “espacio entre las cosas que existen una cerca de la otra”.

Edmund Burke, en el ensayo *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*³⁸, diferencia entre los objetos bellos (aquellos que producen una tranquilidad) y los objetos sublimes (sugieren miedo, vacío, silencio). Estas ideas se manifiestan de forma clara en arquitectos como Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux y Jean-Jacques Lequeu.³⁹

Precisamente como en el Cenotafio de Newton de Boullée, y sin olvidar al Panteón de Roma, el círculo hace a menudo referencia al cosmos, a la bóveda celeste y a la infinitud del universo. En el budismo zen, el círculo es símbolo de la perfección, que nada es superfluo y que nada falta. El artista Kandinsky relacionaba también el círculo con el color azul y con la armonía perfecta, “combina lo concéntrico y lo excéntrico en una sola forma y equilibrio”.

De hecho, Isamu Noguchi mantuvo también relación con el compositor que hizo una oda al silencio, al pentagrama vacío. Tanto fue que John Cage le dedicó 4'33 minutos en su conocida y polémica obra. El compositor fue además un apasionado de la cultura oriental, una de sus obras más célebres es un homenaje en forma de sonidos y silencios al jardín de Ryoan-ji (compuesto también a partir de 15 rocas y el vacío/silencio entre las mismas), obra que toma el nombre del propio jardín.

³⁶ Noguchi y Fuller, B. Isamu Noguchi: a sculptor's world, op.cit., 161

³⁷ Maderuelo, J. (2008) *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*, op.cit., 19

³⁸ Burke, E. (2014) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. España, Alianza Editorial.

³⁹ Maderuelo, J. (2008) *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*, op.cit., 21

⁴⁰ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*, op.cit., 122-127

⁴¹ Idem, 293

⁴² Idem, 294-297

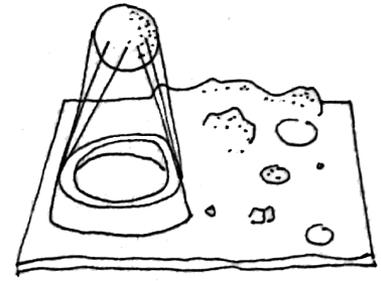
⁴³ Idem, 36-39

⁴⁴ Idem, 79

⁴⁵ Idem, 185-187

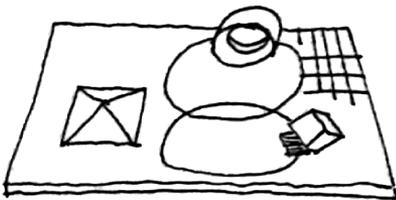


Mu
Isamu Noguchi
1950



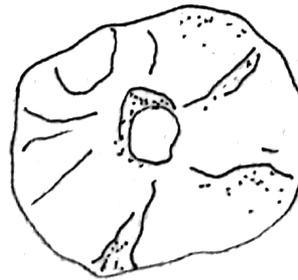
Abstract Moonscape, 1968

Aquí se plantea una explosión de objetos de juego llenos de color, que simbolizan el universo. Coronando el lugar, se percibe un vacío circular, marcado por una esfera elevada y bajo él, un anfiteatro enterrado.⁴³



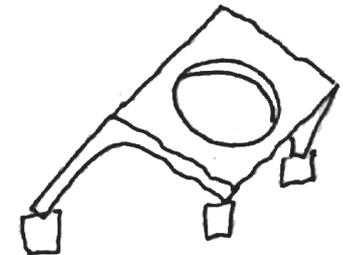
Sunken Garden, 1960-61

En el proyecto que finalmente se realizó para la biblioteca de Beinecke, la referencia al vacío también aparece. Esta vez por un cero, que significa la nada, de donde procedemos y a donde regresamos. El enigmático espacio blanco podría recordarnos al surrealismo de Giorgio de Chirico⁴⁰



Black Sun, 1969

Este símbolo se reinterpretará de manera contraria posteriormente en *Black Sun*, 1969. En palabras de Noguchi: "El Sol blanco pertenece al Este, donde sale el Sol, y el Sol negro al Oeste, donde el Sol se pone".⁴¹



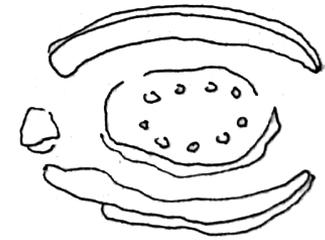
Skyviewing, 1969

En otra variante del cubo inclinado, se incide en el concepto del vacío a través del hueco, aquel sitio donde no existe materia y que permite ver a su través, en este caso para observar el cielo.⁴²



Sacred Rocks of Kukaniloko, 1976

El esquema anterior recuerda al que se usa en esta obra, cuyo concepto fue un homenaje al pueblo indígena de Hawai, y que consiste en un montículo de piedra anular que abraza y protege a las rocas (de Hawai), custodiadas en su interior semienterrado.⁴⁵



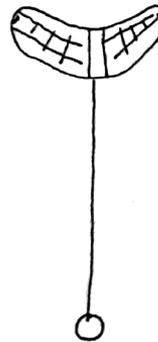
Henges, Edad de Hierro

La referencia que utiliza Noguchi son los Henges; es decir, el recinto circular compuesto por rocas en el que se celebraban ceremonias en la Edad de Hierro. Destacan los construidos en Gran Bretaña.



Mu, 1950

De otra manera distinta, Noguchi establece una relación con el vacío al ejecutar la escultura MU, que significa la nada, y que coloca en el jardín exterior del Monumento a Yone Noguchi.⁴⁴



Lámpara Akari BB3

La figura será después reinterpretada en otras obras, como en las lámparas Akari o en la Fuente Mississippi (1961-62), centrando el protagonismo de nuevo en la soledad.

California Scenario
Isamu Noguchi
1972-82



recorrido

Las personas se mueven por las obras de Noguchi como se deslizarían los dedos sobre una de sus esculturas, sintiendo la textura y la libertad de movimiento, o eso piensa el espectador. Estos espacios creados se acaban asemejando a escenarios teatrales, donde las direcciones de movimiento están siendo sugeridas a través de la posición de los elementos, los cambios de nivel en la topografía... todo se configura para que la experiencia sea una inmersión total, un viaje en una nueva naturaleza.

Francesco Careri, en *Walkscapes*⁴⁷, comenta cómo el concepto de andar se ha modificado a lo largo de la historia del arte, y cómo el hombre ha transformado el paisaje a través del andar. Esto ha servido de gran base para el desarrollo del *land art*, como se aprecia de forma explícita en *A line made by Walking*, de Richard Long. El mismo recorrido se entiende como “acto de atravesar la línea que atraviesa el espacio”.⁴⁸

Lo que provoca Noguchi en sus espacios es una falsa “deambulación”, el espectador está totalmente condicionado por la posición de los elementos, pero igualmente piensa que las decisiones son suyas. Con el dadaísmo se organizan una serie de visitas por la ciudad que pretenden ser el “anti-arte”. Así, en 1924, los artistas realizan una “deambulación” por la ciudad, atravesando lugares que pueden resultar desconocidos o menos atractivos, lo que será determinado “el inconsciente de la ciudad”⁴⁹ Esta “deambulación” se explica más tarde en la *La teoría de la Deriva*, de Guy Debord, o en el proyecto de *Naked City* que él mismo desarrolla junto con Asger Jorn, en el que se muestra cómo las personas establecen flujos al dejarse llevar al caminar por los lugares que más les sugieren y que les invitan a ser recorridos.⁵⁰

Siguiendo con el concepto de “ma”, este se aplica como el camino entre los espacios, el recorrido en el que las miradas van cambiando. Es una de las bases de los jardines japoneses, que por supuesto suponen una fuente de aprendizaje para Isamu Noguchi. Esto habla también de la transición, de la fluidez y de la jerarquía. En los recorridos de Noguchi hay tiempos de pausa, de observación, que luego llevan a espacios con diversos grados de privacidad.

“Pienso en la escultura como algo que experimentar de forma completa, no solo mirar. Tú eres una parte integral de ella (...) y el mundo se convierte en una escultura ”⁴⁶

⁴⁶ Noguchi, I. *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation.

⁴⁷ Careri, F. (2013) *Walkscapes: El andar como práctica estética*

⁴⁸ Idem, 19

⁴⁹ Idem, 64

⁵⁰ Idem, 91

⁵¹ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 212-217

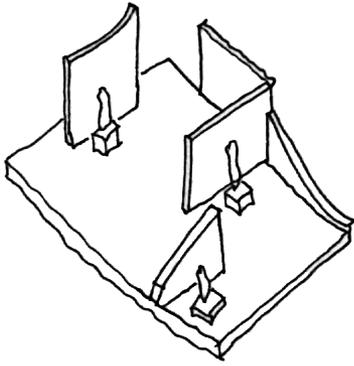
⁵² Idem, 128-134

⁵³ Rodríguez, *Topografías Arquitectónicas en el Paisaje Contemporáneo, op.cit.*, 253

⁵⁴ Idem, 262

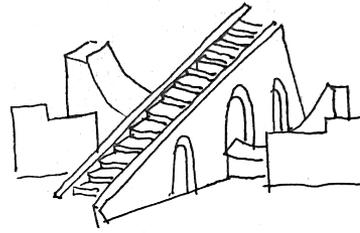
⁵⁵ Idem, 266

⁵⁶ Idem, 268



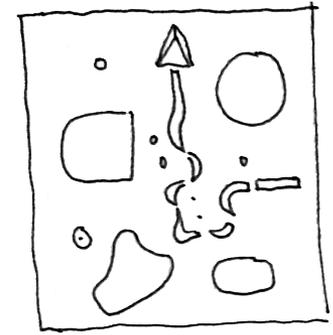
**Billy Rose Sculptural Garden,
1960-65**

Tanto en el *Billy Rose Sculpture Garden* como en el *Lillie and Hugh Roy Cullen Sculpture Garden*, se utilizan unos muros para zonificar el espacio, que a su vez sirven de fondo para alguna de las obras. Estos muros parecen no solo tener dimensiones aleatorias, sino también estar colocados de manera arbitraria. Sin embargo, generan un recorrido que permite ocultar visiones y proyectarlas cuando es necesario. ⁵²



Samrat Yantra, India, 1728

Estos muros se basan, como muchos de sus proyectos, en el Observatorio astronómico de Jaipur, que fascinaba tanto a Noguchi como a Kahn.

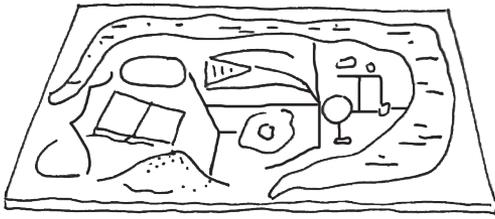


California Scenario, 1979-82

Este proyecto nos sirve como ejemplo para entender ese juego con el que Noguchi interacciona con el espectador. Dentro de una superficie de dimensiones cuadradas, los distintos elementos y topografías condicionan las decisiones en el caminar. Se genera un recorrido sinuoso guiado por el arroyo, en el que se ubica un único paso que lo cruza, que es además el único punto que tiene una estructura de pavimento regular.

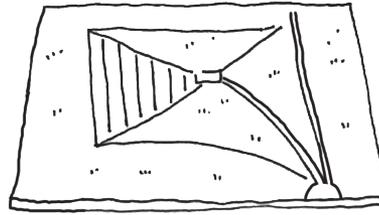
En cuanto a los elementos, existe una diferenciación entre las esculturas basadas en geometrías regulares, que pasan a ser las entradas; y las rocas irregulares que tapan la visión y generan movimiento. Mientras, los bancos, entendidos como prismas regulares, se colocan sobre los montículos, lo que refuerza la visión general del mecanismo.

De hecho, Noguchi elabora una narración basada en el cuento de Jorge Luis Borges, *Senderos que se bifurcan*, en la que el protagonista recorre una serie de símbolos que se van transformando con el paso del tiempo. ⁵¹



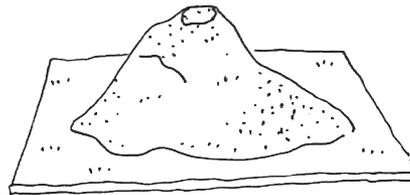
Parque Moere Numa, 1988

En su último proyecto, Noguchi plasma todos sus aprendizajes en crear una gran escultura que, a modo de parque y obra pública, pueda ser recorrida y sentida desde su interior. Una serie de planos inclinados, caminos y un conjunto de elementos ya usados anteriormente, como *Play Mountain*, *Monte Moere* y *Teatro al aire libre* dan lugar a enormes espacios escultóricos sobre los cuales los visitantes pueden caminar y explorar. Carlos Rodríguez expresa: “Este hábil recurso para utilizar la topografía de una forma activa, que se transforma con los diferentes puntos de vista, permite a Isamu Noguchi introducir en la obra dos componentes abstractos: el tiempo y la escala del paisaje”. La escultura deja completamente olvidada la cualidad de “ser vista” para convertirse en “ser recorrida”.⁵³



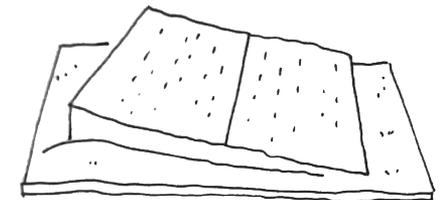
Play Mountain, 1988

Este elemento surge como consecuencia de dos de sus proyectos anteriores: *Playmountain* y *Monument to the plow*. Dos caras a modo de taludes de tierra contrastan con la tercera, formada por escalones que recuerdan a las terrazas de Machu Pichu. En esta metáfora de la montaña, Noguchi busca conectar la tierra con el cielo.⁵⁴



Monte Moere, 1988

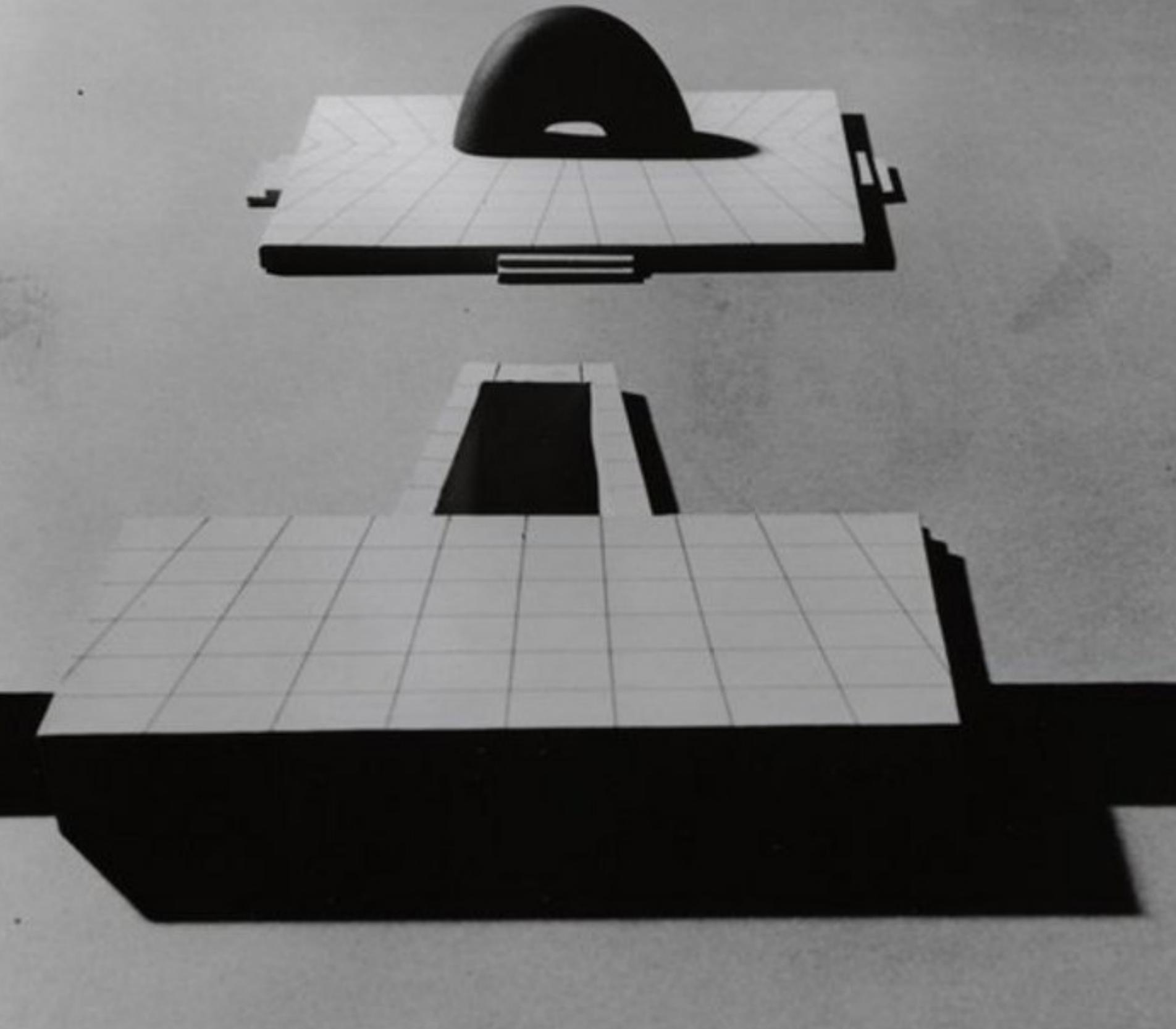
En este caso, Noguchi manifiesta una “montaña artificial construida por el hombre”, aunque mantiene las formas de una montaña natural. Esto permite mantener una relación de escala con el paisaje circundante.⁵⁵



Teatro al aire libre, 1988

Esta figura se basa en una superficie plegada y ascendente y unos grandes muros de contención. La elevación de este muro en el vértice noroeste permite una relación formal con el resto de esculturas del parque. Una cruz destaca la trama geométrica de los caminos del entorno.⁵⁶

memoria



Memorial to the dead
Isamu Noguchi
1952

Isamu Noguchi, a través de sus obras, refleja sus preocupaciones de una manera más o menos directa, a través de una simbología que él mismo utiliza, creando su propio lenguaje.

Vemos cómo recurre al uso de diferentes “elementos tipo” con los que se comunica al espectador, como si de una obra teatral se tratase. Noguchi configura espacios para ser sentidos, dota de emoción y de carácter humano al lugar.

A menudo recurre a su propia memoria, a sus recuerdos, ya sean de su lugar de origen y de sus dudas o del sentimiento de rechazo por parte de sus padres. Todo ello yace en su subconsciente, y aquello que resulta difícil contar con palabras, lo traslada a los demás a través de sus obras.

Para él será clave echar la vista atrás a su infancia, a la que tuvo y a la que deseó haber tenido. Menciona con ello no sólo a su familia, junto con el anhelo de mantener juntos a sus padres, sino también su lugar de origen, su hogar.

Sin embargo, Noguchi no solo plantea reflexiones en torno a sus vivencias, sino que siente una fuerte conciencia sobre la historia colectiva. Antes veíamos cómo se basa en composiciones de rocas para hablar de la historia, cómo los mismos elementos del jardín funcionan como una especie de restos arqueológicos que, aunque colocados por el hombre, permiten ver a su través.

De manera directa, los memoriales son otro de los capítulos del artista. Dada su fuerte dualidad en sus orígenes, consideraba la historia, tanto de Japón como de Estados Unidos, una herramienta para el entendimiento del lugar. Algo por lo que alegrarse, llorar u homenajear.

La memoria es aquello que nos mantiene humanos, que nos dota de emoción y que nos permite sentir. En este último capítulo, el individuo que recuerda, que entiende y que avanza adquiere el protagonismo absoluto.

⁵⁷ Noguchi y Fuller, B. Isamu Noguchi: a sculptor's world, op.cit., 29

*“Ahora me llegaban los vientos de la imaginación
con fuerza desde oriente”⁵⁷*

Monument to man
Isamu Noguchi
1947



hombre

“La escultura (...) no debe ser tan sólo roca (...) sino también el espacio entre las rocas, y entre la roca y el hombre, la comunicación y la contemplación entre ambos ”⁵⁸

Isamu Noguchi manifiesta que sus jardines son unas esculturas hechas a la escala del hombre, para su disfrute y contemplación. Es esta relación de escala la que supone un importante vínculo de unión entre escultura, arquitectura y paisaje. Un ejemplo claro son algunas de las esculturas que en realidad son maquetas de proyectos hechos a escala humana. Al configurar los espacios, Noguchi piensa en el usuario que va a recorrer esos terrenos a la vez que los trabaja con las manos.

El artista continuamente expresa su afán por los logros del hombre, y su capacidad para transformar la naturaleza y convertirla en una nueva. De esta manera, son constantes las menciones al hombre en muchas de sus obras, poniéndolo como verdadero protagonista.

Esta transformación es a la vez esperanzadora y demoleadora. Noguchi piensa en las hazañas del ser humano, en los avances tecnológicos y en la construcción de grandes ciudades; pero a la vez el ser humano provoca catastróficas guerras, con capacidad de transformar los entornos humanos por completo.

En los jardines japoneses, el hombre también forma parte de la composición. De hecho, son habituales las composiciones de tres rocas: una erguida, apuntando al cielo; otra casi rehundida, la tierra; y una última intermedia, en equilibrio inestable con las otras dos, que representa al hombre. Cielo, hombre y tierra.

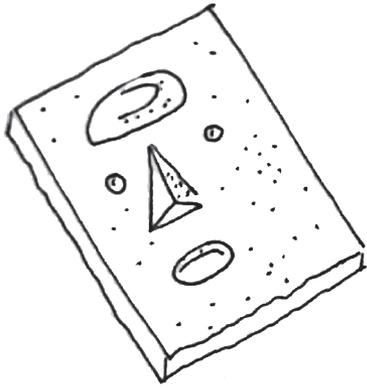
⁵⁸ Noguchi, I. *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation.

⁵⁹ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 49

⁶⁰ Idem, 58

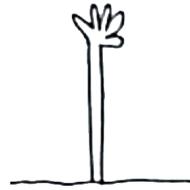
⁶¹ Idem, 75

⁶² Idem, 101



Monumento al Hombre, 1947

Esta relación de escala se hace todavía más intensa cuando se contemplan otros planos posibles, como el del universo. Precisamente esta obra es posteriormente denominada Escultura para ser vista desde Marte, dada la gran magnitud del mismo y dando a entender la importancia del cosmos, que relega al hombre a una escala muy inferior. Además, la utiliza como un recordatorio de la naturaleza autodestructiva del ser humano, tras la desolación de la Segunda Guerra Mundial y la escalada nuclear.⁵⁹



La mano extendida, 1948

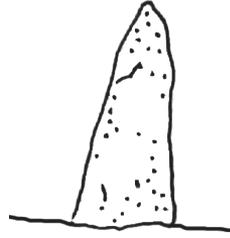
En este monumento conmemorativo, pensado para la tumba de Gandhi, Noguchi pretende hacer un gesto al hombre no desde la figura corpórea, sino desde el sentido de humanidad. Precisamente este gesto de humanidad, con un brazo extendido, supone un agradecimiento a Gandhi.⁶⁰



Wakai Hito, 1951-52

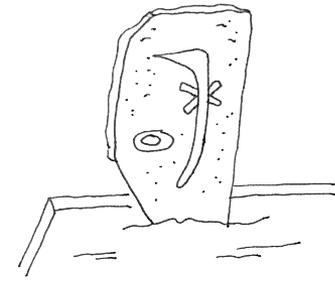
Hombre joven

En otras ocasiones, las alusiones se consideran con la ejecución directa de esculturas “personificadas”. Ocurre esto en el Monumento a Yone Noguchi, donde además de colocar Mu, encontramos dos esculturas más: Wakai Hito y Gakusei. En este proyecto se coloca, además, una chimenea en el centro, como símbolo de hogar y ofrenda a su padre.⁶¹



Menhir

Por otro lado, la figura del hombre de manera literal estará muy presente en las esculturas de Noguchi. El menhir fue la primera roca colocada en vertical sobre la tierra con una finalidad artística, por lo que la consideramos la primera escultura. Esta es entendida además para Noguchi como símbolo del hombre.



Caligraphy of Peace, 1956

Podemos observar esto claramente en los Jardines para la Sede de la Unesco, donde Noguchi coloca en la entrada, junto al río que simboliza la vida, una roca aislada, manifestando el menhir, y por tanto, el hombre.

En esta, además, inscribe el signo de la Paz, buscando conectar el mundo natural y artificial. ⁶²



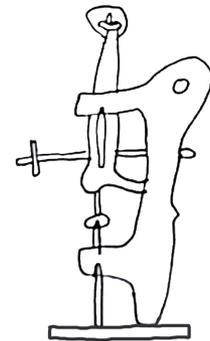
Gakusei, 1951-52

Estudiante



Jacosta's bed, 1947

Esta obra recuerda a la utilizada para la escenografía del ballet de Martha Graham, *Night Journey*, ejemplo de la prolífica colaboración entre ambos artistas.



Kouros, 1944

Joven

En estas obras se patentan aquello con lo que Noguchi ya trabajaba en sus primeras esculturas metálicas, como es Kouros.

hogar

Con mi doble nacionalidad y mi doble origen, ¿dónde estaba mi hogar?, ¿dónde estaban mis afectos?, ¿dónde mi identidad?, ¿Japón o América, cualquiera, ambos... o el mundo? ⁶³

Entre los frecuentes símbolos y conceptos que aparecen en su obra, encontramos las referencias a su propio pasado y a su niñez.

Marcado por el sentimiento de abandono por parte de sus padres, Isamu Noguchi utilizará el concepto de familia en varias de sus obras. Para ello, se apoya en la construcción de conjuntos de esculturas de tres piezas: madre, padre e hijo.

Pero no sólo recurre a las figuras de sus padres para recrear el pasado y sus recuerdos. Noguchi bebe de sus raíces y de sus tiempos en Japón. Ahí entran en juego las referencias a la arquitectura tradicional japonesa, aquello que en su memoria es el hogar, y que le permite establecer una escala y una conexión más íntima con el hombre. Establece de manera continua un diálogo con su niñez, dejando claro que jamás abandonó su tierra.

En su búsqueda continua por encontrar su verdadero hogar y familia, se produce un episodio fundamental en su vida. Será cuando se mude junto con su mujer, Yoshiko Yamaguchi a una vieja granja en Kita Kamakura. En este curioso espacio, modificado por él mismo, tendrá la oportunidad de realizar multitud de figuras de arcilla con sus propias manos, además de otras conocidas obras como las lámparas Akari.

⁶³ Noguchi, I. *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation.

⁶⁴ Torres, *Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op.cit.*, 83

⁶⁵ Idem, 95

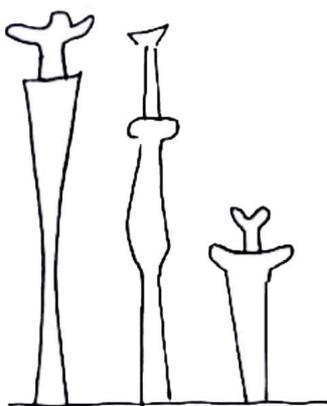
⁶⁶ Idem, 114-117

⁶⁷ Idem, 191

⁶⁸ Idem, 88

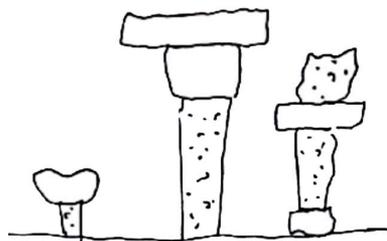
Noguchi en Kita Kamakura





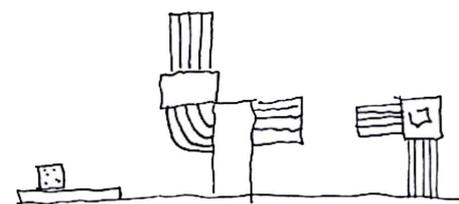
Edificio Lever Brothers, 1951-52

En una opción no desarrollada para el edificio de Lever Brothers, (con Gordon Bunshaft) se plantean tres esbeltas piezas que figuran ser madre, padre e hijo.⁶⁴



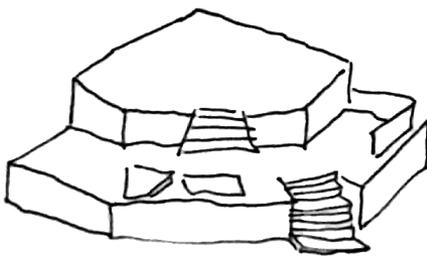
The family, 1956-57

Esto se conseguirá realizar en el jardín del edificio de General Life Insurance Company, con el uso de unos pilares de piedra monolíticos parcialmente labrados.⁶⁵



First National City Bank, 1960-61

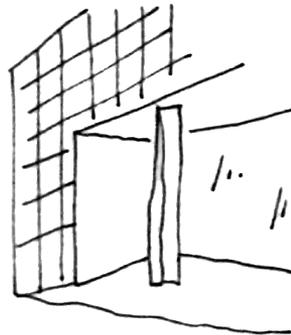
En la plaza de acceso al edificio First National City Bank (con Gordon Bunshaft), este trío de esculturas hace referencia a la humanidad y a la soledad. Mientras que las dos esculturas más grandes se encuentran juntas, vemos a la pequeña (el hijo) como un monolito de piedra apartado sobre un parterre. Con esto nos trasmite como a la vez que busca en sus recuerdos familiares, en ellos convive el sentimiento de abandono. Noguchi hará una reinterpretación para la escenografía *Alcestis* de la coreógrafa Martha Graham, pero en este caso simbolizarán el hogar.⁶⁶



Tengoku, 1977-78

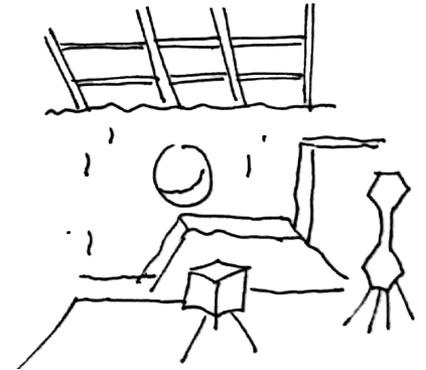
Escuela de arreglos florales Sogetsu

Existe otra manera de llevarnos a la memoria de la infancia, y es a través del hogar en términos literales, con las referencias a la arquitectura tradicional japonesa. En el proyecto Tengoku, Noguchi se apoya en la idea del *tokonoma* y la interpreta en clave contemporánea. Esta idea hace referencia a una montaña artificial o altar de fuego, y es la zona sagrada de las casas tradicionales japonesas, donde se colocaban los arreglos florales y las pinturas en rollo. ⁶⁷



Pilar de granito

Ya en la entrada encontramos una esbelta escultura de 12 metros de altura, una variante a la columna helicoidal de la plaza de Detroit. Este pilar es para el artista un símbolo de la humanidad y la relación a su creación. En este caso además, puede ser una reinterpretación del *tokobashira*, un poste de carácter simbólico colocado en el *tokonama* de las casas japonesas a modo de ritual. También podemos entender Tengoku a partir de la idea de Monte Meru, la montaña sagrada de la cultura budista, y el pilar como el axis mundi que se encuentra en la cima.



Estudio Noguchi en Kita Kamakura y Akari

Tras su matrimonio con Yoshiko Yamaguchi, la pareja se trasladó a una vieja granja en Kita Kamakura. Allí pudo restablecer su conexión con la casa tradicional japonesa y establecer un hogar con su familia, en el que tuvieron cabida las esculturas de cerámica que estaba desarrollando. Además, comenzó allí sus diseños para las lámparas *Akari*.

⁶⁸

Red Cube
Isamu Noguchi
1968



tiempo

“La escultura en el sentido tradicional es, por definición, algo que tiene incorporados valores de permanencia (...) algo con forma y materiales que desafían al tiempo”⁶⁹

En la obra del artista es constante la mención al paso del tiempo, desde historias y recuerdos pasados, hasta las dudas en cuanto a futuros inciertos.

Mientras que mira hacia el pasado a través de sus recuerdos y memoria, a su familia y a sus raíces; también se basa en la historia colectiva para concebir algunas de sus obras, como son los monumentos. En ellos se llega a tratar hitos históricos tan importantes como la Segunda Guerra Mundial, o el estallido de la bomba de Hiroshima.

En otros apartados se ha tratado también el recurso de mostrar las rocas apenas pulimentadas, junto con otros elementos compositivos, como parte de la historia. En este caso, se utilizan metáforas que nos trasladan a la historia, aunque no sea mediante el uso de restos arqueológicos reales del momento. Noguchi realiza una artelización al transportarnos a jardines zen, o al realizar un homenaje de la historia de manera explícita como ocurre en el *Jardín del Pasado y de la Historia*. Se produce una especie de movimiento escénico que de alguna manera, como en *This tortured Earth*, nos habla de una manera clara del contexto que narra.

Por otro lado, el futuro también forma parte del argumento creativo de Noguchi. A veces, mediante referencias directas, como en el elemento de cubo inclinado que simboliza el azar y un futuro incierto. Abraza también los nuevos cambios producidos por las tecnologías y todo su potencial. Nuevas herramientas y materiales permiten dotar de mayor movimiento y dinamismo a algunas de sus obras.

Sea como fuere, el tiempo marca un aspecto esencial en la obra de Noguchi que engloba al hombre y al espacio. El artista es capaz de utilizar recursos “antiguos” con los nuevos, o de hablar de tiempos pasados a través de un lenguaje totalmente contemporáneo.

⁶⁹ Noguchi y Fuller, B. Isamu Noguchi: a sculptor's world, op.cit., 35

⁷⁰ Torres, Isamu Noguchi. Un estudio espacial, op. cit., 50-53

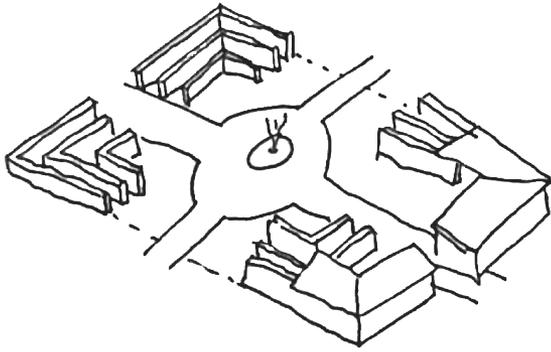
⁷¹ Idem, 248-251

⁷² Idem

⁷³ Idem, 168-171

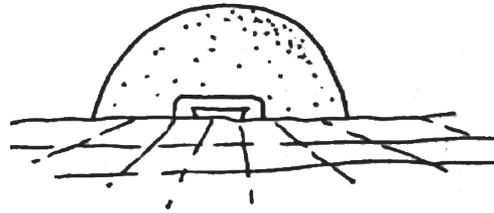
⁷⁴ Idem, 290-291

⁷⁵ Idem, 307



Poston war relocation center, 1942

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Noguchi decide internarse voluntariamente en el Colorado Relocation Center para intentar colaborar con sus compañeros *niseis*, con la misión de participar en el planeamiento de áreas recreativas. Con reminiscencias de las ordenaciones romanas, de la ciudad de Le Corbusier o incluso del *Danteum* de Terragni, Noguchi plantea esta estructura urbana de carácter ortogonal, que a su vez pretende combinar escultura, arquitectura y arte.⁷⁰



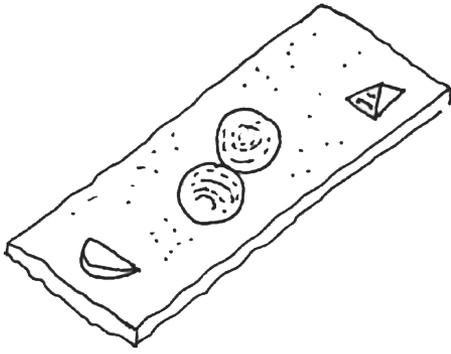
Memorial to the dead, 1952

Tras la explosión de la bomba atómica en Hiroshima, Noguchi recibió la petición para proyectar el memorial en honor a todas las personas fallecidas. El monumento debía ser subterráneo, y por ello Noguchi se inspiró en una cueva para la entrada rectangular, “donde todos regresamos”.⁷¹



Casa Haniwa

Mientras, el arco de granito simboliza la paz, y está inspirada en los tejados prehistóricos de las casas *Haniwa*. Esto eran figuras de terracota con forma de vivienda de las clases altas que acompañaban el altar de los difuntos.⁷²

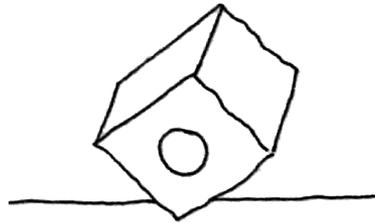


Jardín del futuro y de la ciencia, 1968

Sede IBM

En contraposición con el Jardín del pasado y de la historia, este se dedica a la ciencia y a la humanidad. En lugar de piedras y reminiscencias naturales, potentes elementos geométricos ocupan y definen el lugar.

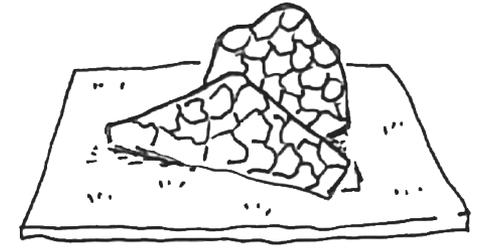
Al igual que ocurre en el acceso de *Abstract Moonscape*, una pirámide negra simboliza la montaña, el futuro y la eternidad.⁷³



Red Cube, 1968

A finales de los años 60 Isamu Noguchi crea la empresa Noguchi Fountain and Plaza, junto con Shoji Sadao, y además abrirán un estudio en Japón. En este momento, el artista siente gran afán por las nuevas tecnologías y el desafío de la gravedad, lo que refleja en *Red Cube*, de 1968, con esta no solo transmite las posibilidades que se abren gracias a los avances tecnológicos, sino que el cubo inclinado hace referencia al azar del destino.

Este cubo inclinado supone una reinterpretación del cubo de la Beinecke Library.⁷⁴



Time and Space, 1988-91

En esta obra, acabada de forma póstuma, Noguchi configura un artificio a base de piedras trabadas, que parece un montículo natural de piedras. Esta ilusión cierra el círculo de ensayos que realiza en los años 70, como *The Spirit of the Lima Beam*, montículo colocado en *California Scenario*.⁷⁵

conclusiones

A través de este recorrido por algunas de las obras de Isamu Noguchi, no se ha pretendido limitar cuáles de ellas pertenecen a un concepto u a otro, sino más bien explicarlas a través de un lenguaje concreto. Precisamente, muchas de ellas tendrían cabida dentro de varias interpretaciones, lo que demuestra la riqueza y versatilidad de la vasta y prolífica producción del artista.

Como el hombre que se perfecciona a sí mismo, su recorrido artístico habla de una evolución. Sus obras no son piezas aisladas, sino que beben de todas las referencias anteriores de Noguchi. El artista acumula cada memoria y vivencia personal, cada emblema visitado en sus viajes, cada elemento histórico y cada una de sus mismas obras, para construir un glosario de conceptos en el que poder trabajar.

Precisamente por ello, a medida que pasa el tiempo en la obra de Noguchi, consigue cerrar ciclos con conceptos con los que ya trabajó hace años. Un ejemplo claro es el concepto de la montaña. Vemos cómo en *Time and Space* es interpretada a partir de piedras entrabadas que simulan ser naturales, o cómo la pirámide aparece en obras como *Beinecke Library* o el *Jardín del futuro y de la ciencia* como una referencia al tiempo, a escala usuario (la que aparece en los jardines), casi a modo de escenografía. En este ámbito, *Play mountain* podría llegar a estar en la cúspide del desarrollo conceptual. Con referencias a la montaña escalonada de Machu Pichu, la montaña deja de ser un elemento escénico para convertirse en un elemento más del paisaje. La escala ya no es el usuario, podría decirse que es el paisaje real, el mundo.

En este juego de pretender crear una nueva naturaleza, toma consciencia el papel del hombre como referencia total. Este no solo da la escala en los jardines, sino que recorre todos los rincones del espacio, que están creados por y para él. Estos nuevos paisajes no son lugares de contemplación, están hechos para sumergirse y disfrutar de ellos. No sólo eso, sino que nos narran historias o incertidumbres del hombre.

A lo largo del trabajo, no se ha pretendido posicionar las obras en un lado o en otro del triángulo paisaje-arquitectura-escultura precisamente porque se considera que estas no tienen clasificación alguna. Los límites entre estos tres conceptos están diluidos, y no solo en la obra de Noguchi. En la concepción actual del paisaje, entran en juego otras definiciones que expresan que es “todo el territorio percibido”. La escala no sirve como factor determinante. Los elementos de Noguchi se entienden como esculturas cuando aparecen sin contexto, pero colocadas sobre los jardines recuerdan más a piezas de arquitectura. Por otro lado, la manera en la que Noguchi piensa siempre desde el usuario al concebir las esculturas, hace que estas se asemejen más a maquetas.

En su intento de hacer del mundo una escultura, parece que tienen cabida las interpretaciones de “visión destructiva”, como si Noguchi renegara de todo el paisaje anterior y pretendiera establecer sus normas. El artista, lejos de imponer un criterio propio, bebe de todas las referencias históricas que conoce para trasladarlas a un lenguaje contemporáneo. A su vez, no anima a destruir la naturaleza existente para configurar otra distinta, sino que manifiesta que aquello que se crea debe dialogar con el paisaje existente, para así concebir una “nueva naturaleza”.

En el caso de Noguchi, obra y artista jamás podrían entenderse por separado. La dualidad Japón - Estados Unidos, y con ello la búsqueda constante de encontrar un refugio en el que sentirse parte de algo, está plasmado en toda su trayectoria. Al igual que Noguchi, su obra no permite definición ni clasificación, el hogar de su obra es , también, el mundo.

bibliografía

libros

Aristóteles (2012). *Física*. Madrid, Ibericas.

Bachelard, G. (1965) *La poética del espacio*. España, Fondo de cultura económica de España.

Burke, E. (2014) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. España, Alianza Editorial.

Careri, F. (2013) *Walkscapes: El andar como práctica estética*

Einstein, A. (1969) *Concepts of space*. Harvard University Press.

Heidegger, M. (2009) *El arte y el espacio*. Barcelona, Herder Editorial.

Herrera, H. (2016) *Listening to stone: The art and life of Isamu Noguchi*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

Maderuelo, J. (2008) *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, Ediciones Akal.

Noguchi y Fuller, B. (1968) *Isamu Noguchi: a sculptor's world*. Nueva York, Harper & Row

Pallasmaa, J. (2022). *Los ojos de la piel*. Barcelona, Editorial GG

Rodríguez, C. (2019). *Topografías arquitectónicas en el Paisaje Contemporáneo*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

Torres, A.M. (2001). *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*. Valencia, IVAM Institut Valencia d'Art Modern

Vives Rego, J. (2014) *Historia y arte del jardín japonés*. Satori Ediciones.

documentales

Noguchi, I. (1997). *Stones and papers*. The Isamu Noguchi Foundation.

artículos

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (2002) *Isamu Noguchi- Diseño Escultórico*.

Pura Moreno, M. *Plasticidad y sentidos en el jardín de Noguchi*. engawa, número 24

<http://www.engawa.es/index.php?/numero24/--plasticidad-y-sentidos-en-/>

Rodríguez, C. (2014) *El paisaje cósmico de Isamu Noguchi*

The Noguchi museum (2015), New York, The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum

tesis doctorales, tfgs

Berraco Gómez, C. (2023). *Topografías táctiles: Plazas y jardines de Isamu Noguchi*. Universidad Politécnica de Madrid

Gutiérrez Herrero, E. (2022). *El tratamiento de los límites como estrategia proyectual en la arquitectura japonesa contemporánea. Toyo Ito, Sanaa y Junya Ishigami*. Universidad de Valladolid.

López del Río, A. (2022). *La naturaleza interior. El árbol y el bosque en la arquitectura japonesa contemporánea*. Universidad de Valladolid

Rodríguez, C. (2018) *Topografías Arquitectónicas en el Paisaje Contemporáneo*. Universidad de Valladolid.

Vallés González de Quevedo, A. (2018). *Ma, Engawa y Saikoo. Tres conceptos interpretados en tres casas japonesas*. Universidad Politécnica de Madrid

Villanueva Keller, M. *Los cuatro elementos en la obra de Isamu Noguchi*

páginas web

<https://www.noguchi.org/>

<http://www.engawa.es/index.php?/numero24/--plasticidad-y-sentidos-en-/>

<https://jardinessinfronteras.com/2017/01/23/rasgos-de-la-historia-de-la-jardineria-mundial-capitulo-4o-elementos-del-jardin-japones/>

