

El Jardín japonés de Isamu Noguchi, en la sede de la Unesco en París

Isamu Noguchi's Japanese Garden in the Paris UNESCO Headquarters

investigación
pp. 004-015

— María Pura Moreno Moreno

Resumen:

En el Jardín japonés de la sede de la Unesco de París, Isamu Noguchi reflejó su visión abstracta del mundo al evidenciar la relación entre espacio y materia. La utilización de los conceptos de tipo, topos y tectónica dirigió esta actuación –en principio escultórica– a una existencia arquitectónica, gracias a la coherencia entre una estructura formal, una topografía simbólica y una precisa materialización constructiva. Su convergencia en la propuesta permitió la reconceptualización de diseño de jardín acotado y logró trascender lo estético y lo funcional a favor de la experimentación sensorial en su recorrido.

Palabras clave: Noguchi, Unesco, jardín, naturaleza, escultura, arquitectura

Abstract:

In the Japanese Garden of the Paris UNESCO Headquarters, Isamu Noguchi captured his abstract vision of the world, revealing the relationship between space and matter. The use of the concepts of type, topos and tectonic guided this intervention – initially sculptural – towards an architectural presence, thanks to the coherence of its formal structure, its symbolic topography and its concrete materialization. This convergence allowed for the reconceptualization of the enclosed garden's design, managing to transcend the aesthetic and the functional in favor of sensory experimentation throughout the space.

Keywords: Noguchi, UNESCO, garden, nature, sculpture, architecture

Introducción

La consolidación de la naturaleza de un jardín impide su contemplación como un artificio sujeto a una determinada intencionalidad programática y simbólica. Un jardín materializa la creencia, la cultura y la interpretación científica de cada civilización. Su apariencia cambiante ligada a lo estacional impide a veces descubrir las invariantes de su configuración original. Su construcción –ajena a la naturaleza efímera– realizada con muros de contención, pavimentos y bordillos conforman puentes, plataformas o estanques que permanecen en el tiempo de manera casi inalterable, gracias al cuidado patrimonial convertido en recurso social de control de la entropía.

El análisis de su estructura permite descubrir aspectos que trascienden lo formal, lo arquitectónico o compositivo, y suponen la lectura de una visión abstracta del mundo en un binomio espacio-tiempo concreto. La inalterabilidad material de lo construido en origen hay que contemplarla, desde el enfoque arquitectónico, como el resultado de la dificultad de replantear infraestructuras ocultas que fueron objeto de su racionalizada planificación.

Este artículo analiza la actuación del artista Isamu Noguchi en la sede de la Unesco. Su carácter híbrido entre escultura, arquitectura y paisaje remite a la integración de las artes perseguida por la organización y materializada en encargos hechos a artistas coetáneos. Su vinculación con el mundo oriental en cuanto a decisiones de topografía, materiales, texturas o programa funcional, no debe enmascarar una arquitectura subyacente que ha favorecido su permanencia en el tiempo. Por ello, en este artículo se mostrarán imágenes de su ejecución localizadas en los archivos de la Unesco, que darán cuenta de la artificialidad de su construcción original.

Encargo de un jardín: integrar las artes

La Unesco se funda en 1945, en el seno de la Organización de las Naciones Unidas, con el objetivo del desarrollo mundial de la educación, la cooperación científica y el intercambio cultural.¹

La representación igualitaria de los países integrantes fomentó su instalación provisional en Europa, en oficinas alquiladas de París, fuera de Estados Unidos. El amplio programa de necesidades y el crecimiento de su funcionamiento obligó pronto a sus responsables a la búsqueda de un lugar permanente para su sede central.

El gobierno francés, deseoso de retener en su territorio el futuro complejo administrativo, ofreció a la organización dos parcelas en su capital: una en Porte Maillot, al oeste del casco urbano y otra en la Place de Fontenoy. Esta última fue la escogida por su representatividad en París, al estar flanqueada por L'École Militaire.

Una vez adjudicado el terreno, un comité internacional² seleccionó la terna de arquitectos, compuesta por Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi y Bernard Zehrfuss, para la realización del proyecto. Su diseño comprendió tres edificios independientes: uno de siete alturas, en forma de Y, destinado al Secretariado General, otro para salas de conferencias y, por último, un bloque administrativo situado en el flanco nororiental de la parcela. Los tres edificios liberaban espacios de la parcela para el ajardinamiento y posibles ampliaciones.

Con el objetivo del intercambio cultural, la organización apostó desde el primer momento por la integración del arte en la arquitectura, invitando a artistas de todas las nacionalidades a colaborar con sus obras en la sede.

En aquellos años cincuenta, la integración artística constituía una de las ideas recurrentes en los debates de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM); fundamentalmente en el VI Congreso celebrado en Bridgewater (1947), pero sobre todo en el VII que tuvo lugar en la ciudad de

Bérgamo (1949)³ y cuya temática principal, junto a la puesta en práctica de la Carta de Atenas, fue la síntesis de las artes mayores.⁴

El deseo de la Unesco de sintetizar arte y arquitectura en su sede demostraba su visión del proyecto como un trabajo de cooperación colectiva, donde la aportación de artistas internacionales contribuiría a cualificar la arquitectura. Para ello se organizó un comité de expertos artísticos,⁵ cuya tarea consistió en seleccionar para cada lugar elegido tres artistas.

Con ello se trataba de “preparar [...] un plan general de decoración del edificio de la sede con el fin de asegurar la integración armoniosa de los elementos decorativos en el conjunto arquitectónico [...] y someter al director general los nombres de artistas que pudieran ser designados para la ejecución de las obras previstas en un plan general.”⁶

Entre los emplazamientos escogidos para estas intervenciones figuraba un espacio exterior denominado Patio de delegados, donde el comité proponía la realización de un Jardín japonés que plasmara el universo artístico oriental desde una visión eurocéntrica. Los elegidos para dicho patio fueron, en primer lugar, el escultor de origen americano-japonés Isamu Noguchi,⁷ seguido del artista plástico italo-americano Constatino Nivola y del paisajista brasileño Roberto Burle-Marx.

En definitiva, como confesaba el propio Noguchi:

[...] la Unesco deseaba desde el principio tener a un asiático entre los artistas involucrados. Yo fui aparentemente seleccionado por el comité internacional teniendo en la mente, el compromiso de alguien cuyos esfuerzos se concentraban en unir lo moderno y lo japonés, que es lo que querían. Un jardín es, después de todo, una colaboración de arquitectura y poesía de espacios.⁸

Noguchi, escultor: interpretar el Este al Oeste

Previamente al jardín de la Unesco, Isamu Noguchi había experimentado la relación entre espacio y escultura, con el objetivo, tal y como declaraba, de difuminar la frontera entre disciplinas artísticas con propósitos incluso sociales:

Se precisa una reintegración de las artes hacia algún fin social determinado, con el objetivo de ampliar las salidas que permiten actualmente nuestras categorías restrictivas de arquitecto, pintor, escultor y paisajista.⁹

La traducción en lenguaje abstracto de su visión del arte lo llevó a trabajar con aspectos como la escala, la materialidad, o la relación entre arquitectura y paisaje, persiguiendo así la síntesis del mundo místico japonés.

Ese cosmos de intereses, cuya constante era la afección entre espacio-materia, procedía de influencias aprendidas a partir de su apuesta por la escultura tras el impacto que le había provocado la contemplación por

primera vez de la escultura de Brancusi, en la Galería Brummer de Nueva York (1926).

Sus primeras intenciones artísticas aparecían ya confesadas en la carta de solicitud de la beca Guggenheim en las expresiones, “ver la naturaleza con los ojos de la naturaleza” y utilizar la escultura para “interpretar el oriente en occidente.”¹⁰

La enseñanza recibida de Brancusi¹¹ sobre la apreciación de las propiedades intrínsecas del material –en orden a dotarlo de la forma adecuada–¹² junto a la valoración del tiempo presente¹³ se materializaron pronto en esculturas austeras y simplificadas que también trasladará a las piezas del jardín.

A partir de 1935, gracias a su colaboración con la coreógrafa Martha Graham,¹⁴ Noguchi involucra lo escultórico con el espacio acotado de la escena, experimentando con ello la relatividad de la escala en la secuencia del movimiento de la danza: “mi interés estaba en ver cómo la escultura podía estar en el espacio hipotético del teatro formando parte de las relaciones humanas.”¹⁵

Su aprendizaje de la técnica de la cerámica, de la caligrafía japonesa y del universo del jardín zen oriental, condujeron su escultura hacia factores como la gravedad, la textura o el movimiento que, vinculados con lo efímero de la naturaleza, se convirtieron en sus herramientas de trabajo:

“El espacio vacío no tiene dimensión visual ni importancia. La escala y el significado aparecen, por el contrario, sólo cuando se introduce un objeto o una línea [...] El tamaño y la forma de cada elemento es enteramente relativo a todos los demás elementos y al espacio dado.”¹⁶

La observación del ritual tradicional de la ceremonia del té le reveló la importancia de la percepción sensorial asimilada a través de los recorridos y la dicotomía lleno-vacío, modelada por la sinergia entre materia y espacio.

La contemplación de la arquitectura en sus viajes a Kyoto y el entorno ajardinado del palacio de Kapsura, de los templos orientales o de las casas de té, le descubrieron la filosofía de unos lugares que, aunque de apariencia natural, ocultaban una rigurosa e intencionada construcción. Allí aprendió cómo la piedra, la madera, el agua y la vegetación se confabulaban combinando lo artificial y lo natural para evocar la relatividad de la existencia: “el verdadero objetivo del jardín es la contemplación de lo relativo del espacio, el tiempo y la vida.”¹⁷

La simplicidad formal de su escultura surgió de todo este conjunto de influencias. Y la experimentación entre espacio intersticial y materia se manifestó inicialmente –además de las escenografías para Martha Graham– en sus primeras propuestas de jardines infantiles cuya escala paisajística y apariencia formal, alejada de la naturaleza, invitaban a lo ilusorio.

Ejemplos como *Play Mountain*¹⁸ (1933) expresaban una percepción del territorio vinculada al movimiento peripatético y concretada en el modelaje de la tierra similar a sus *earthworks* no construidos como *Monument to the*

Plough (1933), *The Sculpture to be Seen from Mars* (1947) o *Contoured Playground* (1941). Todos ellos fueron ejercicios necesarios para el desarrollo posterior de la idea escultórica del Jardín japonés de la Unesco, considerado por él mismo como un punto de inflexión en su experimentación futura:

[...] nada podría haber sido más oportuno o gratificante en mostrarme la dirección en la que debo marchar: hacia un profundo conocimiento a través de la experiencia de hacer un jardín, sobre todo la relación entre escultura y espacio, lo que he concebido como una posible solución para el dilema de la escultura, como ha sugerido una fresca aproximación a la escultura como un componente orgánico de nuestro entorno.¹⁹

Aunque previamente al encargo de la Unesco había realizado tres obras de orden paisajístico,²⁰ fue la repercusión mundial de este jardín en el ámbito de la arquitectura, lo que le permitió desarrollar posteriormente un amplio número de jardines y plazas públicas en colaboración con figuras como Gordon Bunshaft, Buckminster Fuller, Kenzo Tange, o Louis I. Kahn. En todos ellos abstracción y materia se dieron cita bajo el coprotagonismo de piezas y espacio intersticial:

El arte de la escultura, para poder ser vanguardista, necesitó transformar la masa en espacio, lo que poseían de sólido y pesado en vacío abierto [...] Se ha señalado con reiterada frecuencia que la consideración del espacio como asunto pertinente de la escultura se debe a Isamu Noguchi.²¹

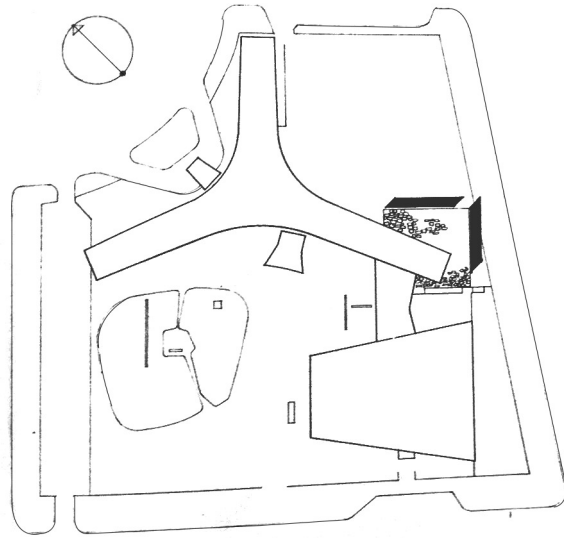
Esta consideración del vacío como integrante fundamental de la escultura alude al paradigma moderno que identifica el espacio como elemento arquitectónico configurador de lo constructivo. Dicha visión, en aquel momento estaba ligada a los modelos científicos impulsados por la experiencia de la velocidad que ya habían surtido efecto en la arquitectura, enfatizando la apreciación de los desplazamientos cinéticos del sujeto a través de lo construido. En ese sentido, igual que el espacio supuso para la arquitectura moderna la reconsideración de los sistemas estructurales también apareció como idea protagonista en la percepción del ámbito escultórico.

Bajo esta premisa del espacio como principio conductor de toda forma, se realiza a continuación el análisis del jardín de la Unesco fundamentado, tal y como afirma Kenneth Frampton, en que “lo construido llega a existir invariablemente a partir de la interacción constante de tres vectores convergentes, topos, tipos y tectónica.”²²

El lugar –topos– es entendido como el depositario de una actuación donde los límites de las disciplinas artísticas se difuminan constituyendo un tapiz para la reinterpretación del tránsito entre Occidente y Oriente. Y como concepto que induce a la configuración artificial de una topografía que modela un basamento diverso, cuyo objetivo es la obtención de percepciones complejas a través del movimiento del cuerpo. El tipo, ligado a la razón, al programa, al qué y a un uso que es reconocible en una configuración en planta estructurada formalmente con la intencionalidad funcional. Y por último, la tectónica, materializada en la fuerte incidencia de lo constructivo imbricada, en este caso, con el “carácter de verdadero arte en la medida en que equivale a una poética de la construcción.”²³

Topos: Intención simbólica y espacial

El lugar encargado a Noguchi en la sede de la Unesco se situaba en el extremo sureste del edificio del secretariado, ocupaba una superficie irregular de unos 32 x 32 m, y aparecía en el plano original con el epígrafe de “Patio de los delegados: composición de espacios, plantaciones, piedras.” Dicha definición ya exponía los objetivos demandados por el comité de expertos.

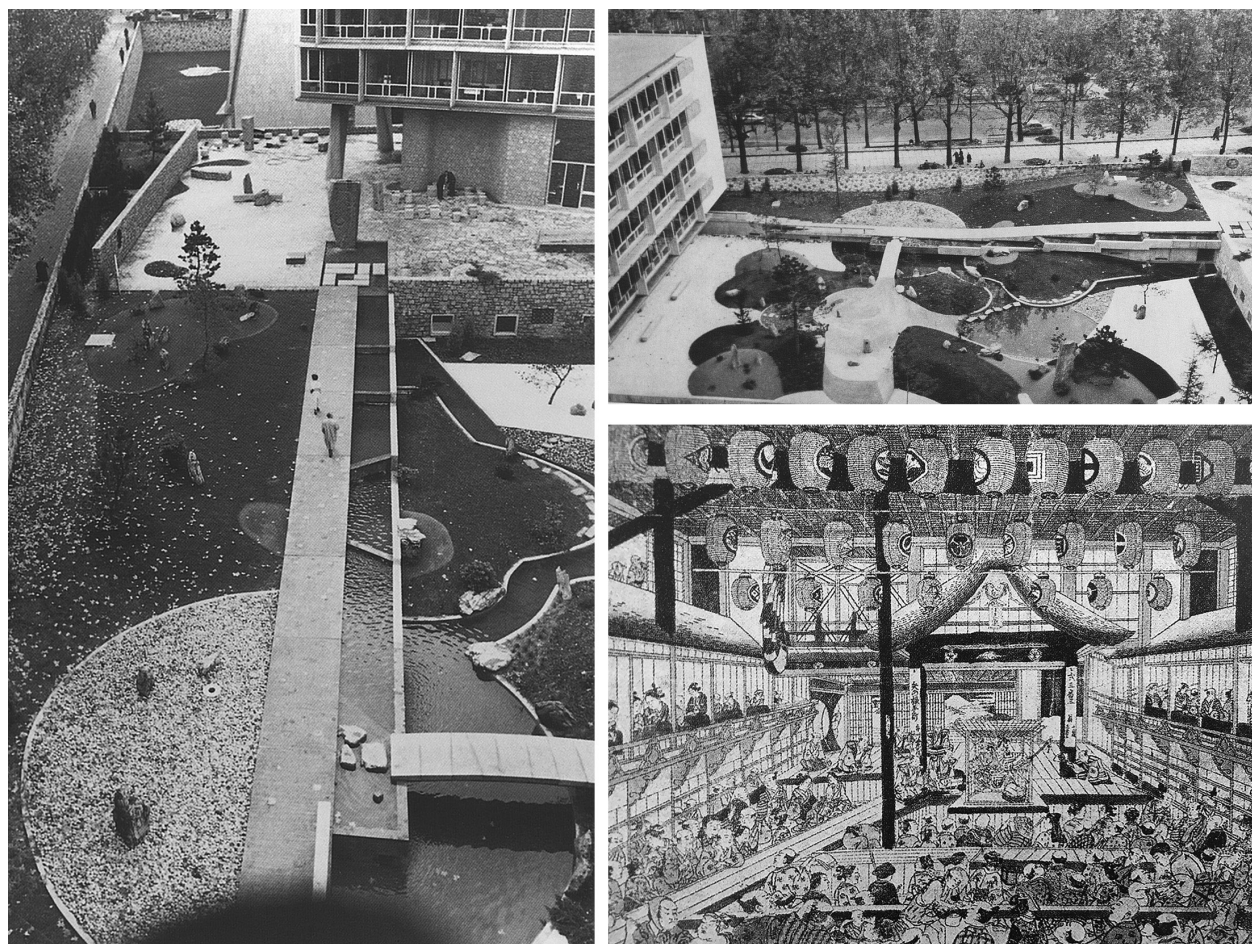


PATIO DES DÉLÉGUÉS: composition
des espaces, plantations,
pierres, etc...

Plano de emplazamiento del "Patio des Délégues." © Unesco Archives. Fotografía: María Pura Moreno



Jardín japonés, en construcción y concluido. © Unesco Archives, 17.190 y 18.693. Fotografía: María Pura Moreno



Pasarela en el Jardín japonés de la Unesco, 1956-1958, e interior del Teatro Nakamura-za, alrededor de 1940, colección Matsukata, Museo Nacional Tokyo (cortesía de Zimmerli Art Museum). Fuente: Marc Treib, *Noguchi in Paris...*, 48

Tras la primera inspección al emplazamiento en 1956, Noguchi planteó a los responsables del proyecto la posibilidad de ampliar su actuación para añadir una zona rehundida de la parcela que quedaba vacía entre el edificio principal y el administrativo. Dicha solicitud pretendía compensar con naturaleza las amplias superficies de hormigón y piedra de travertino de las fachadas. Pero, sobre todo, buscaba modificar la escala de su actuación desde una mera inclusión de piezas escultóricas –como eran el resto de los encargos–²⁴ a un ámbito espacial que conectara, de manera intencionada, las dos edificaciones existentes. Tras ser aceptada aquella solicitud, la superficie final de la propuesta fue de unos 1700 m², además se consiguió trasladar una escultura de Calder –prevista en aquella zona– al otro flanco del edificio, evitando con ello la falta de unidad de la actuación o cualquier otro condicionante ajeno.

El pragmatismo de conectar los dos edificios, entonces en construcción, se confabulaba con la idea de aproximar dos mundos materializados por el antagonismo de su tratamiento constructivo: el mundo occidental, reflejado en la plataforma pavimentada –Patio de los delegados– anexa a los pórticos estructurales del edificio del secretariado, y el universo del Jardín japonés que con sus formas sinuosas y biomórficas colaboraba en la percepción relativa del visitante en su movimiento secuencial.

La unión de aquellos dos ámbitos se confiaba a un puente-pasarela que vertebraba el área del jardín, recordando tanto a los *flowery paths* como a los *hanamichi* del teatro Kabuki japonés.²⁵ Estos elementos de la cultura oriental atravesaban el espacio del patio de butacas de los teatros, sirviendo a los actores de acceso al escenario desde una posición elevada. Su inserción en el jar-

dín cosía metafóricamente los dos universos, pero además situaba al visitante en un lugar privilegiado para la contemplación de la naturaleza prevista. Esta posición espacial en altura respecto al tapiz del terreno recordaba también a la doble función de las verandas de los templos japoneses destinadas a la circulación pausada y al descanso contemplativo. Ligado a aquella pasarela, Noguchi introdujo en paralelo una serie de plataformas horizontales que acompañaban el descenso del terreno, por las que fluía una corriente de agua cuyo origen procedía de la fuente-estela escultórica que simbólicamente representaba el tránsito entre la plataforma pavimentada del patio y el jardín. Esa resonancia acústica del agua circulando introducía un nuevo matiz perceptivo que junto a los aromas y texturas de la vegetación y de la piedra acompañaba al individuo en su descenso al terreno natural y ajardinado situado a una cota inferior.

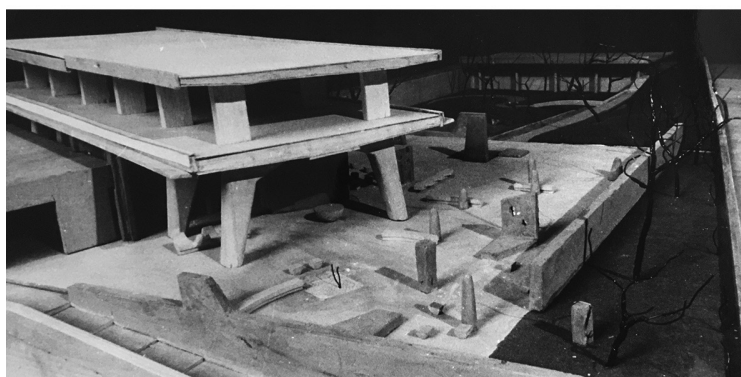
En definitiva, el posicionamiento primero de Noguchi respecto al lugar y su ocupación superficial fueron clave para determinar la idea de un proyecto integral. El no-lugar o espacio vacío entre los dos edificios se convirtió en coprotagonista del plano pavimentado –encargado en origen– configurando con ello el único de los encargos a artistas que realmente trabajó con el topos de un modo significativo en el conjunto de la sede.

Tipo: Composición, estructura y tránsito

La composición del jardín demuestra la intención de Noguchi de generar espacios imprevistos que, como en sus propuestas de parques infantiles, no mimetizaran la naturaleza: razón suficiente para ser considerados artificiales y arquitectónicos.



Maqueta del jardín de la Unesco. © Unesco Archives.
Fotografía: María Pura Moreno



La unidad de actuación del jardín se manifiesta en planta por la importancia otorgada a la colocación precisa de esculturas y rocas en ambos sectores: el occidental de la plaza-terrace pavimentada y el oriental integrado por el jardín.

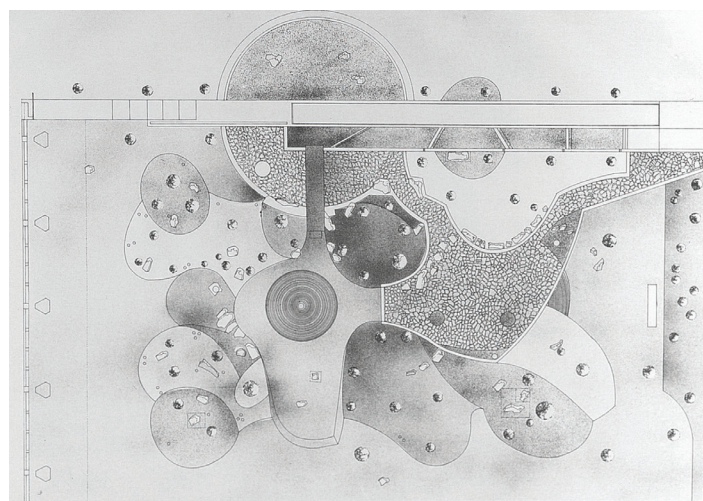
La piedra es considerada como metáfora geológica del mundo natural y por ello puede establecer una conexión simbólica entre lo ritual y la necesidad actual del hombre. Su mística capacidad de contener vida, historia y naturaleza, permite a Noguchi convertir sus emplazamientos concretos en una matriz espacial imaginaria que estructura la arquitectura del conjunto. La colocación de las rocas, con dicho orden espacial, posee una apariencia aleatoria, pero estructura el conjunto desde el origen del proyecto; esto aparecía ya en la maqueta original presentada por el escultor al comité de expertos.

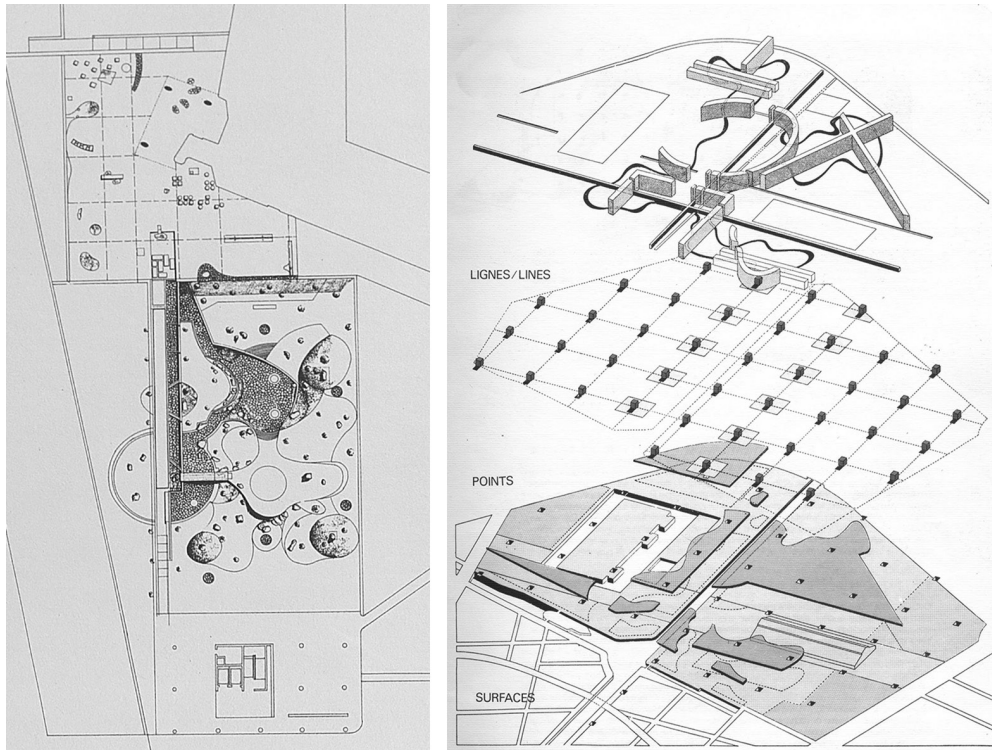
El ejercicio de identificar el emplazamiento de las rocas en la planta demuestra, desde el punto de vista analítico, su destacado papel tanto en el espacio como en su materialidad. Este último aspecto referido a la percepción háptica se desvela en el tallado de las piedras esculpidas y en la elección de las rocas de perfil natural que sin apenas manipulación escultórica fueron importadas de Oriente, tras una selección paciente por parte de Noguchi.²⁶

La planta general del Jardín japonés recuerda a composiciones de la pintura surrealista realizada por europeos afincados en Estados Unidos, como Joan Miró, Jean Arp, Yves Tanguy, y sobre todo la del armenio Arshile Gorky, con quien Noguchi llegó a establecer una estrecha amistad. La confrontación simultánea de la planta con sus contornos sinuosos y concéntricos con ciertas formas de aquellas pinturas del armenio invita a contemplar la arquitectura de aquel jardín como una traducción de la visión del subconsciente de la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud o su discípulo Carl Gustav Jung, concurrentes en aquel contexto artístico.

Su consideración como obra de Land Art induce a identificar el jardín como un ejemplo de la disolución del arte en el paisaje. Su topografía irregular realizada *ad hoc* representa el esfuerzo plástico de su construcción como pieza escultórica conformada por la apropiación de un territorio acotado.

Planta de Jardín japonés de la Unesco y *Mechanics of Flying*, from *Aviation: Evolution of Forms under Aerodynamic Limit*, Arshile Gorky, 1936-1937





Actuación de Noguchi en sede de la Unesco, 1956-1958 y Parc de la Villette, Bernard Tschumi, Paris, 1982-1983

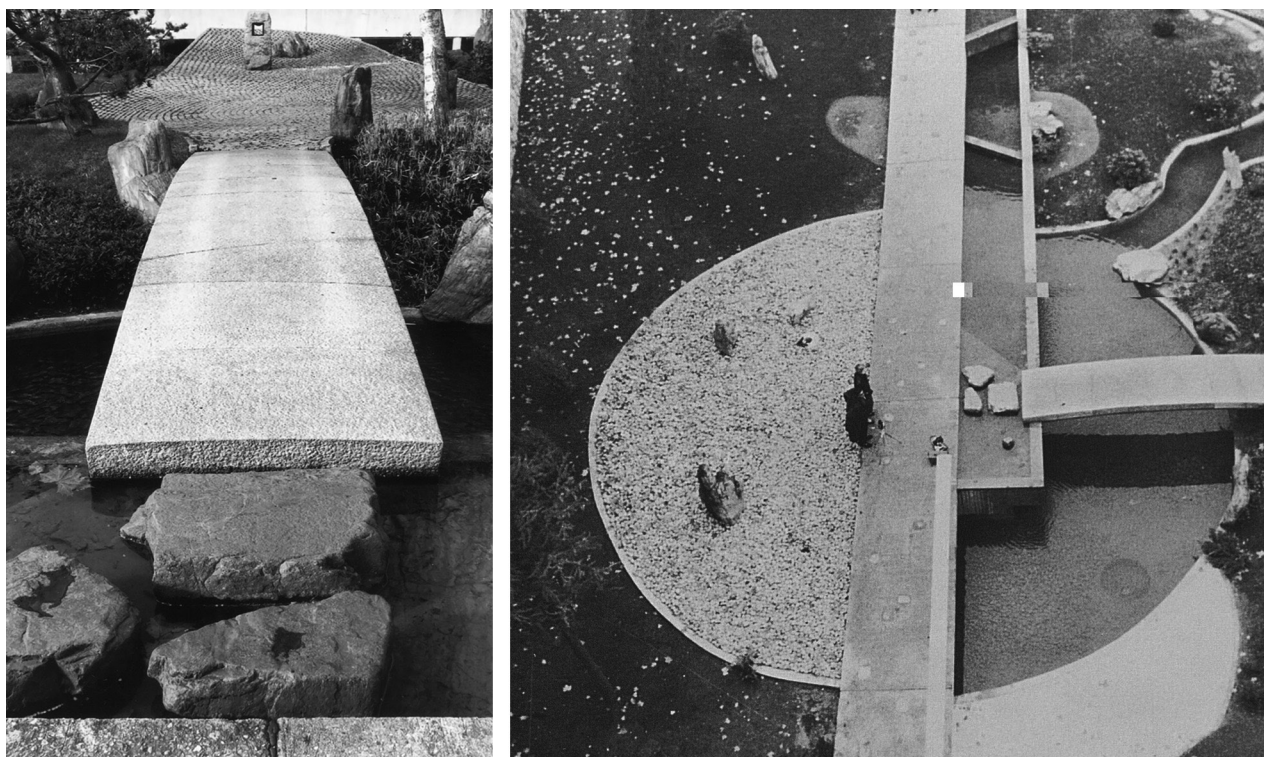


The table of silence, Constantin Brancusi (1938), situada en el conjunto escultórico en Targu Jiu, en homenaje a los héroes rumanos de la I Guerra Mundial y zona del Patio de delegados, actuación de Isamu Noguchi en sede de la Unesco, París, 1956-1958. © Unesco Archives. Fotografía: María Pura Moreno

Pero, aun aceptando ese salto cualitativo, su escala reducida y su condición de *earthwork*, no consigue, como en las obras de Land Art, que el paisaje sea "objeto esencial de su propuesta, aunque éste sea el soporte físico sobre el que se articula el discurso, sino que es más bien el mito de la naturaleza el que sustenta sus formulaciones [...]"²⁷

En cuanto a la estructura, las líneas dibujadas virtualmente en el espacio demostraban la consideración material del vacío intersticial y la relación buscada entre el todo y las partes. En ese sentido, desde un punto de vista crítico, y dejando al margen consideraciones de diferencias de escala entre jardín o parque urbano, parece pertinente su comparación con la propuesta posterior de Bernard Tschumi para el Parc de la Villette (1982). Dicha analogía de carácter sintético permite comprender el jardín de la Unesco como el conjunto de los tres sistemas estructurantes impulsados por Tschumi: un sistema de objetos en puntos, uno de movimientos en líneas y uno más de superficies. Los puntos –materializados en La Villette en las *Follies*– serían las rocas seleccionadas de diferentes volumetrías insertadas por Noguchi en el jardín. La línea de movimiento estaría representada por la pasarela, que introduce la abstracción lineal, en un sistema tapiz de apariencia natural. Y por último, el sistema de superficies estaría configurado gracias a líneas de contorno sinuosas que delimitarían superficies con diferentes tratamientos materiales: vegetación alfombrada o adoquinado concéntrico.

Si se abunda más en el tema estructural y se pone el enfoque de lo general a lo particular, la disposición en la zona pavimentada del Patio de los delegados de piezas talladas de formas troncocónicas en irregularidad espacial proporcionó un lugar de descanso propicio para la conversación improvisada. El perfil geométrico de las piezas, su volumetría simple y su colocación, en algunos casos sobre basamentos, remiten a la escultura paisajística realizada en Targu-Jiu, Rumania, por su maestro Constantin Brancusi, fallecido justo en 1957. La diferencia estribaba en la irregularidad del posicionamiento de las piezas de Noguchi frente al estratégico carácter



Encuentro entre la pasarela y el jardín

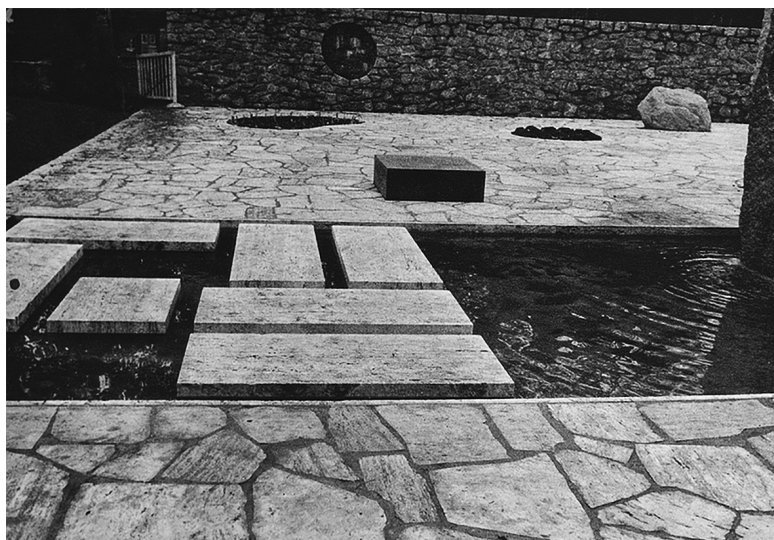
cósmico del conjunto romano. Esta diferencia de ordenamiento geométrico regular en círculo en las piezas de Brancusi, en contraposición con la irregularidad de la disposición espacial de los “taburetes” de Noguchi, tiene que ver con el entorno inmediato de las dos propuestas. En el caso romano, un paisaje natural con fugas visuales lejanas exigía aquella contundencia geométrica, mientras en la Unesco la escenografía urbana inmediata de los edificios incitó a Noguchi a buscar una irregularidad asimétrica que evocara de algún modo un carácter aleatorio y natural.

Al respecto del tránsito y en relación a los efectos compositivos, la superposición y la búsqueda de contigüidad entre los dos mundos –occidental y oriental– se materializa expresamente en los encuentros plataforma-pasarela y pasarela-jardín. En ambos se expone el tránsito espacial a través del mecanismo de la ambigüedad, entendida en su afección positiva de herramienta que “se concentra precisamente en los puntos de mayor efectividad poética y crea una característica que denomina ‘tensión’ y que podríamos definir como el mismo impacto poético.”²⁸

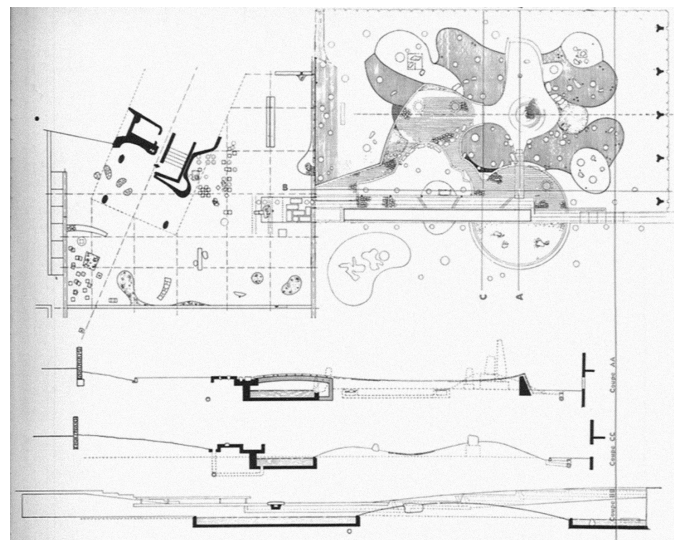
El primer encuentro entre plataforma pavimentada y pasarela coordina una operación en planta y alzado. Por un lado, la disposición de losas rectangulares de piedra situadas independientes sobre una lámina de agua en el plano del suelo obliga al visitante a prestar atención en dicho tránsito para la colocación de su pisada; y por otro, en el alzado, la colocación estratégica de una escultura a modo de estela vertical (previa a la pasarela) sugiere simbólicamente la presencia de una puerta que separa dos mundos antagónicos y se convierte en pieza umbral.

En el segundo tránsito, localizado entre la pasarela lineal y el Jardín japonés, se establece de nuevo dicha ambigüedad al sugerir una conexión de dos áreas antagónicas. Ese preámbulo al mundo oriental de la naturaleza es materializado esta vez por unas lajas de piedra de contorno natural que se sitúan aisladas sobre la lámina de agua de la fuente, lo que permite alcanzar el pavimento adoquinado del jardín situado a un nivel inferior al de la pasarela de circulación.

Ambos tránsitos son resueltos por Noguchi diluyendo la frontera entre escultura, jardinería o paisajismo, y apropiándose del recurso constructivo japonés de los *sawatari-ishi*,²⁹ en donde se involucra lo espacial, lo material y lo simbólico.



Encuentro entre el Patio de los delegados y el Jardín japonés, en la sede de la Unesco



Planta y secciones de la actuación de Noguchi en la sede de la Unesco. Fuente: *L'Architecture d'aujourd'hui* 81 (diciembre de 1958), 29

La polaridad entre las formas geométricas homogéneas del pavimento y las piezas del Patio de los delegados, frente a las formas orgánicas del Jardín japonés, son la metáfora arquitectónica de una composición en planta donde se confabula simultáneamente lo oriental y lo occidental. Y donde se pone de manifiesto el cuestionamiento planteado por Noguchi frente al concepto tipo.

Tectónica: Materialidad háptica

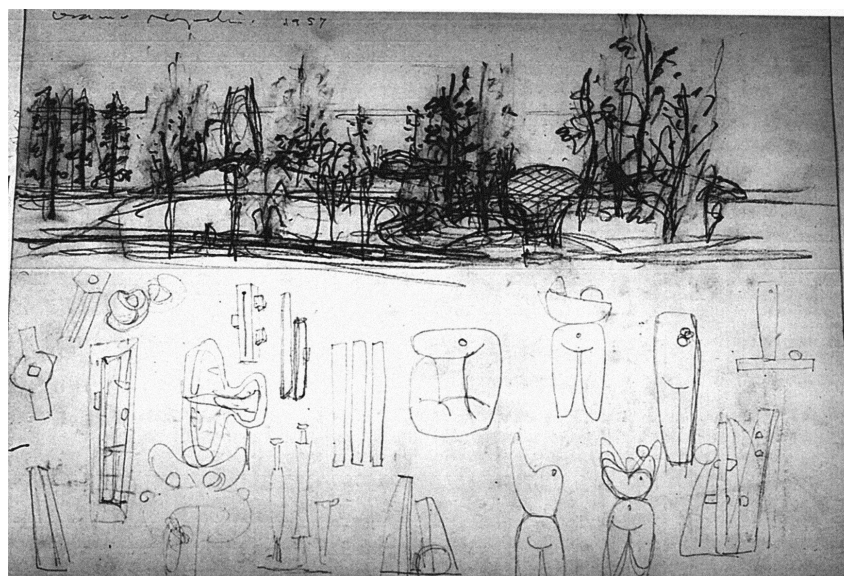
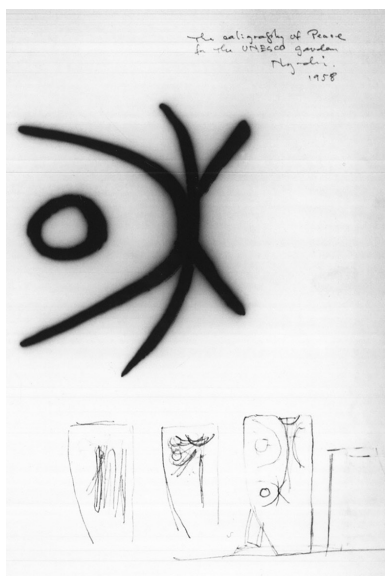
En el microcosmos de este jardín se juxtaponen dos entidades opuestas: la naturaleza y la cultura. Su combinación se refleja en una sección demostrando que, como advertía Paul Valéry, la mayor de las libertades nace del mayor de los rigores.³⁰

El modelaje del plano del suelo aparece supeditado al diseño de lo tectónico del jardín. Las instalaciones de evacuación y suministro de agua obligan a una concepción que implica decisiones de ubicación y recorridos eficientes, con pendientes precisas para la función de las canalizaciones.

Además del detalle constructivo de armaduras de las piezas de contención, su estructura general requiere de la decisión previa de cotas y niveles de los elementos (pasarela y soleras) para sugerir las relaciones espaciales anheladas. La propia conformación física de la pasarela, alabeada en sección y con

La caligrafía de la paz. Fuente: Ana María Torres, *Isamu Noguchi, un estudio espacial* (Valencia: The Monacelli Press, Institut Valencià d'Art Modern, 2001), 100. Estela vertical. Fuente: Marc Treib, *Noguchi in Paris: The Unesco Garden*, 63

"Diecinueve ideas para escultura y jardín," 1957. Fuente: Ana María Torres, *Isamu Noguchi, un estudio espacial*, 97



un extremo en voladizo, implica la búsqueda de levedad en la circulación propuesta, es decir, lo constructivo discurre en paralelo al efecto espacial y sensorial perseguido.

La tectónica de la propuesta de Noguchi representa la capa de la cultura, que superpuesta a la naturaleza, configura una foto fija del progreso tecnológico y de los medios posibles en el contexto de su construcción.

Con el paso del tiempo la fisonomía del jardín es el resultado de la consolidación natural de lo vegetal, como tal es efímera, lo que ayuda a ocultar su ejecución artificial en un entorno urbano. Para solventar esa ocultación se requiere imaginar el procedimiento de construcción inicial, donde excavación y movimiento de tierras concurren en un intencionado proyecto de elementos arquitectónicos. Entre estos últimos conviene subrayar las losas de hormigón que configuran el basamento de los distintos parterres, la pasarela que vertebró la propuesta con su fuente paralela, el contorno dibujado con bordillos de las áreas delimitadas para plantaciones de diferente cromatismo y textura, o la pavimentación de la zona adoquinada que moldeada en sus perfiles sugiere el tránsito del mundo artificial al mundo natural.

Todo lo constructivo reivindica la idea de Noguchi de concebir los jardines “no como lugares con objetos sino como relaciones con el conjunto.”³¹ Y en esas relaciones se implica la materia en su cualidad háptica intencionada ofrecida desde el origen por el escultor, dotando al visitante de un contacto con el mundo a través de la piel: “Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar.”³²

Esa visión táctil advertida por Pallasmaa resulta protagonista en el tallado de las piezas de la plataforma, en la incisión caligráfica³³ sobre la estela vertical del encuentro con la pasarela, o en la disposición concéntrica de los adoquines de las áreas pavimentadas del jardín.

El enfoque referido a lo particular de cada elemento constructivo no debe confundir al análisis de una percepción universal anhelada en origen, cuya prueba más fehaciente es el croquis donde diecinueve ideas para una escultura aparecen simultáneamente al dibujo de su visión global con su naturaleza. Esa combinación gráfica señala la relación entre la escultura y el espacio concebida en palabras de Noguchi como “una posible solución al dilema de la escultura, pues [sugiere] un planteamiento nuevo hacia ésta como componente orgánico de nuestro entorno.”³⁴

Conclusión

El jardín no debe ser considerado bajo la categoría de obra de arte y por tanto, debe desligarse de las aportaciones del resto de artistas, ubicadas en las paredes, jardines y espacios de esta sede.

El objetivo expuesto en este artículo ha sido esclarecer la ruptura reivindicada por Noguchi entre los límites de disciplinas como la escultura, el paisaje y la jardinería, obligando a una reconceptualización del jardín a través de un salto cualitativo hacia la arquitectura como aglutinadora de todas ellas. Una arquitectura que articula bajo la misma idea perceptiva, una topografía artificial, una composición abstracta que incite lo sensorial en su recorrido y una objetiva construcción.

La combinación de esta trilogía: topos, tipos y tectónica, converge en el jardín gracias a la coordinación de todas las escalas –de lo particular de las piezas, a lo general de su organización en el espacio– dirigida a mejorar un lugar con arquitectura. Lo efímero de su vegetación ligado a los ciclos vitales y estacionales no debe impedir contemplar esta actuación como una obra donde el arquitecto se convierte en jardinero, el jardinero se comportó como escultor y el escultor trabajó como arquitecto.

Notas

1. Unesco: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
2. El comité de expertos estuvo formado por Walter Gropius y Eero Saarinen de Estados Unidos, Sven Markelius de Suecia, Lucio Costa de Brasil, Ernesto Rogers de Italia y, por último, Le Corbusier como representante del gobierno francés. La influencia del último en el resultado final del complejo, junto a las intrigas derivadas de su insistencia por conseguir el encargo, fueron relatadas en Barbara E. Shapiro, “‘Tout ça est foutaise, foutaise et demi!’: Le Corbusier and Unesco,” *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 16-2 (1989), 171-307. <http://www.jstor.org/stable/42630436>.
3. Tras la discusión de la segunda sesión del congreso presidida por Sigfried Giedion y J. M. Richards en torno a la posible colaboración entre arquitectos, escultores, pintores o cualquier otro artista se llegó a que “[...] el urbanismo es el armazón donde la arquitectura y otras artes plásticas deben ser integradas para obtener una función social. Esta integración se logrará a través de la síntesis de esfuerzos [...] la presente comisión considera que la síntesis de las artes plásticas puede ser lograda más efectivamente en el ‘corazón’ de la ciudad.” Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture* (Zürich: Girsberger, 1951), 6. Todas las traducciones de este artículo son de la autora.
4. La procedencia de aquel enfoque integrador puede remitirse a periodos lejanos de la historiografía (Prehistoria, Renacimiento, Barroco, etcétera). Sin embargo, en aquel contexto procedía de la reinterpretación de fuentes más próximas referidas a la lectura de las enseñanzas de la escuela de la Bauhaus, del movimiento De Stijl o a la asunción como propios de los objetivos perseguidos por agrupaciones corporativistas como la Union des Artistes Modernes (UAM), durante el periodo de entreguerras en Francia.
5. El grupo estaba integrado por el C. Parra Pérez, como presidente del Comité de la construcción de la sede, Sven Markelius y Ernesto Rogers como representantes elegidos por los arquitectos de la sede, Marcel Breuer en representación de la terna de arquitectos proyectistas y, por último, cuatro expertos artísticos: Herbert Read, crítico de arte inglés; Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado de Madrid; Georges Salles, director de museos de Francia y Shahid Suhrawardy, historiador y embajador de Pakistán en España.
6. *Reglement Interieur, Article 1: Compétence du Comité de 16-18 Mai 1955*. Archivos de la Unesco WS/096.44
7. En aquella primera selección, Isamu Noguchi fue elegido para la realización del muro externo de la biblioteca, esta vez en tercer lugar, en el primero quedó el artista Jean Arp.
8. Marc Treib, *Noguchi in Paris: the Unesco Garden* (Paris: Unesco Publishing, 2003), 51.
9. Isamu Noguchi, “Towards a Reintegration of the Arts,” *College Art Journal* 9-1 (otoño, 1949), 59-60. DOI: 10.1080/15436322.1949.11465924
10. En 1926, Isamu Noguchi solicita ser becado por la Fundación Guggenheim. En la carta de presentación afirma: “Es mi deseo ver la naturaleza a través de los ojos de la naturaleza e ignorar al hombre como objeto de especial veneración...” En ella explica su idea de pasar primero un año en París para adquirir competencia en el manejo de la piedra y la madera, y después dos años en Asia, visitando India, China y Japón. Su argumentación para aquella planificación era la siguiente, “Mi padre, Yone Noguchi es un poeta japonés y ha sido conocido por interpretar el Este en el Oeste a través de la poesía. Yo deseo hacer lo mismo con la escultura.” Isamu Noguchi, *A Sculptor's World* (Londres: Thames and Hudson, 1967), 17.

11. En 1923, Isamu Noguchi abandona los estudios de medicina y en 1927 consigue una beca Guggenheim para instalarse en París, donde fue asistente durante dos años del escultor Constantin Brancusi.
12. "No puedes hacer lo que quieras, sino aquello que el material te permita hacer. No puedes hacer con el mármol lo que harías con la madera, o con la madera lo que harías con el mármol [...] Cada material tiene su vida propia" Constantin Brancusi, citado por Eric Shanes, *Constantin Brancusi* (Nueva York: Abbeville Press, 1989), 106.
13. "Nunca hagas nada como preparación de algo posterior... porque nunca harás algo mejor que lo que haces en el ahora" Caroline Tiger, *Isamu Noguchi* (Nueva York: Chelsea House, 2007), 51.
14. Noguchi comenzó en 1934 a colaborar con la coreógrafa Martha Graham creando la escenografía para *Frontier* (1935), espectáculo dancístico cuyo argumento remitía a un homenaje a los colonizadores del Oeste americano. A lo largo de 33 años Isamu Noguchi realizó un total de 20 diseños, el último fue *Cortege of Eagles* (1966).
15. Isamu Noguchi, "Tribute to Martha Graham," en Isamu Noguchi, Diane Apostolos-Cappadona y Bruce Altshuler, *Isamu Noguchi. Essays and Conversations* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1994), 121-122.
16. Isamu Noguchi, *A Sculptor's World...*, 161.
17. Katherine Kuh, "An Interview with Isamu Noguchi," *Horizon* 2-4, (marzo, 1960), 104-112, citado por Hayden Herrera, *Listening to Stone. The Art and Life of Isamu Noguchi* (Londres: Thames & Hudson, 2015), 259.
18. "en estos días, los niños no tienen más que un área de cemento vallada y no tienen sitios para escalar encontrándose como aves en jaulas o animales en un zoo." Isamu Noguchi, citado por Martin Friedman, "Unrealized Projects," *Noguchi's Imaginary Landscapes* (Minneapolis: Walker Art Center, 1978), 39.
19. Isamu Noguchi, *A Sculptor's World...*, 165-166, citado por Hayden Herrera, *Listening to Stone...*, 259.
20. The Reader's Digest Building (1951) en Japón (proyecto realizado por el arquitecto checo emigrado Antonin Raymond), las barandillas de los puentes de Hiroshima (1951-1952) y un jardín conmemorativo en Keio University Garden para su padre, el poeta y novelista japonés Yone Noguchi.
21. Javier Maderuelo, "Dos pioneros de la recuperación del paisaje," en Javier Maderuelo y María Luisa Martín de Argila, *La construcción del paisaje contemporáneo* (Huesca: Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas, 2008), 14.
22. Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Akal, 1999), 13.
23. Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica...*, 13.
24. Los primeros encargos artísticos realizados por el comité de expertos correspondieron a los artistas Joan Miró, Jean Arp, Pablo Picasso y Henry Moore.
25. Isamu Noguchi, *A Sculptor's World...*, 166.
26. En la maqueta presentada al comité artístico de la Unesco, Noguchi representa las líneas generales de su propuesta: el jardín, la pasarela, la fuente de agua y a su vez, con la idea de transformarlo en un gran esfuerzo escultural, introduce una serie de rocas. Esas rocas (un total de 80 toneladas) fueron importadas de Japón, gracias a la colaboración del gobierno japonés que financió su traslado junto con el de vegetación oriental y tres jardineros. Las rocas fueron seleccionadas por Noguchi, con la ayuda del diseñador de jardines japonés, Shigemori Mirei, quien le había llevado a la isla de Shikoku, donde se encontraba la piedra denominada *lo-No-Ao* o piedra azul de lo.
27. Alex Nogué, "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje," en Joan Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 155.
28. William Empson, citado por Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1995), 36.
29. *Sawatari-ishi* o *stepping stones* eran piedras colocadas a modo de islas sobre el agua de río, pantanos en la naturaleza, las cuales permitían el recorrido del hombre y la circulación peatonal para conectar dos riveras.
30. Paul Valéry, *Eupalinos, o El arquitecto* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2004).
31. Isamu Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1987), 11.
32. Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 111.
33. Carácter caligráfico oriental "Heiwa" que en japonés significa "paz."
34. Isamu Noguchi, *A sculptor's World...*, 165.

Referencias

- Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, 1999.
- Giedion, Sigfried. *A Decade of New Architecture*. Zürich: Girsberger, 1951.
- Herrera, Hayden. *Listening to Stone. The Art and Life of Isamu Noguchi*. Londres: Thames and Hudson, 2015.
- Maderuelo, Javier. "Dos pioneros de la recuperación del paisaje." En Javier Maderuelo y María Luisa Martín de Argila. *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza / Fundación Beulas, 2008.
- Noguchi, Isamu. "Towards a Reintegration of the Arts." *College Art Journal* (Otoño 1949). DOI: 10.1080/15436322.1949.11465924
- _____. *A Sculptor's World*. Londres: Thames and Hudson, 1967.
- _____. *The Isamu Noguchi Garden Museum*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1987.
- Noguchi, Isamu, Diane Apostolos-Cappadona y Bruce Altshuler. *Isamu Noguchi. Essays and Conversations*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1994.
- Nogué, Alex. "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje." En Joan Nogué i Font, ed. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Shanes, Eric. *Constantin Brancusi*. Nueva York: Abbeville Press, 1989.
- Shapiro, Barbara E. "Tout ça est foutaise, foutaise et demi!": Le Corbusier and Unesco." *RACAR: Reveu d'Art Canadienne/ Canadian Art Review* 16-2 (1989): 298-307. <http://www.jstor.org/stable/42630436>.
- Tiger, Caroline. *Isamu Noguchi*. Nueva York: Chelsea House, 2007.
- Treib, Marc. *Noguchi in Paris: the Unesco Garden*. París: Unesco Editions, 2003.
- Valéry, Paul. *Eupalinos, o El arquitecto*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2004.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

María Pura Moreno Moreno

Doctora en Arquitectura

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación

Universidad Politécnica de Cartagena, España

✉ mpura.moreno@upct.es