



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

ISAMU NOGUCHI

1994

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

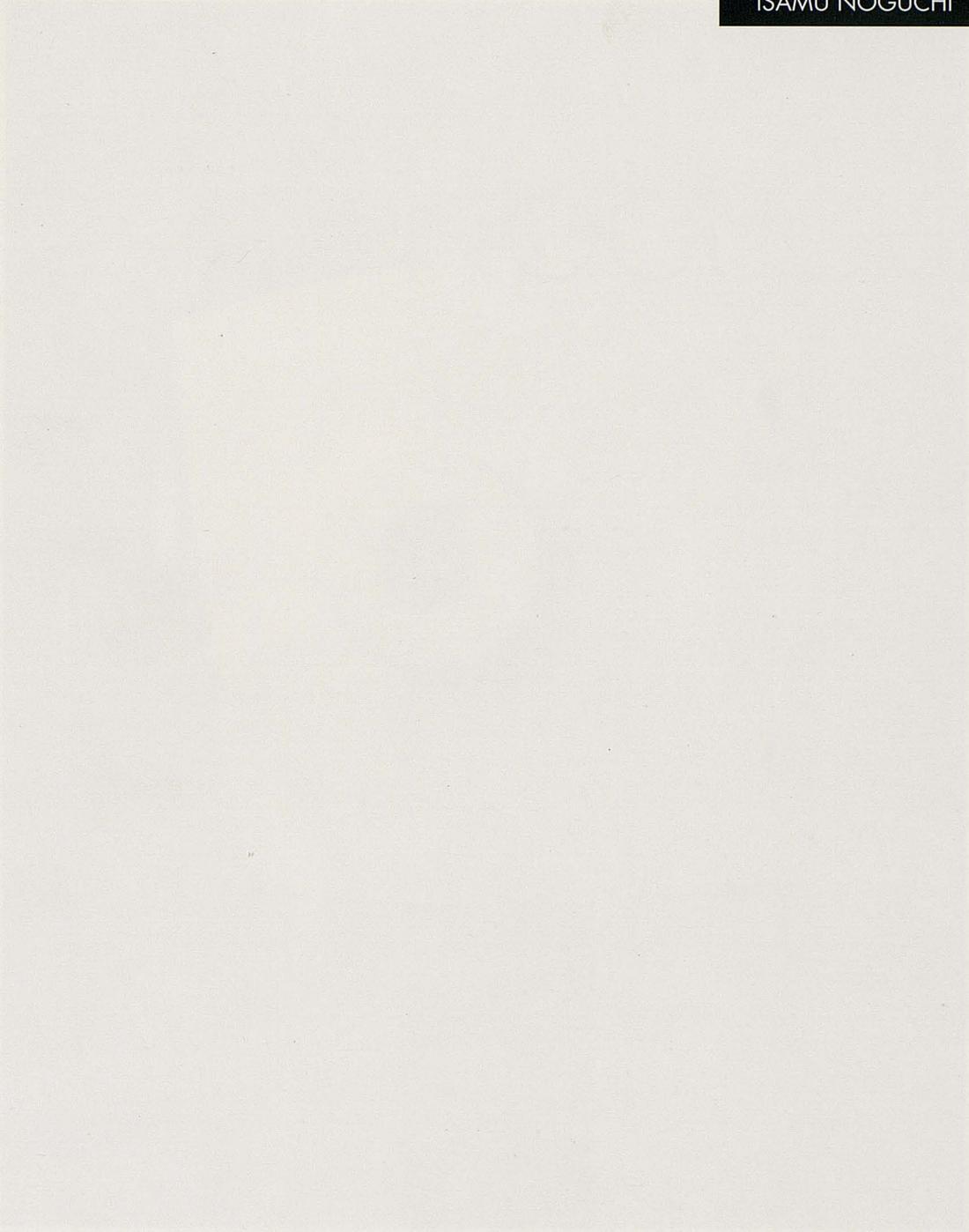


Fundación Juan March
Castelló, 77 - 28006 Madrid

NOGUCHI



ISAMU NOGUCHI





21. PÁJARO «D», 1957

ISAMU NOGUCHI

16 de abril - 26 de junio, 1994

Fundación Juan March

INDICE

	<u>Pág.</u>
— Presentación	5
— Introducción	6
Shoji Sadao	
— Isamu Noguchi. Su vida y su obra	9
Bruce Altshuler	
— Esculturas	27
— Biografía	85
— Bibliografía	88
— Catálogo de obras	89

Cubierta: *Anillo mágico*, 1970.

Con la colaboración de: **IBERIA**

La presente exposición de Isamu Noguchi (Los Angeles 1904 - Nueva York 1988) nos ofrece la oportunidad de contemplar la obra de uno de los escultores más singulares del siglo XX. Con motivo de la conmemoración en 1994 del noventa aniversario del nacimiento del artista, la Fundación Juan March ha organizado esta primera retrospectiva de su trabajo, en Europa, con la colaboración de la Fundación Isamu Noguchi de Nueva York.

La muestra consta de 58 esculturas realizadas a lo largo de la vida del artista, desde 1928 hasta 1987, un año antes de su muerte. Los materiales son muy variados: granito, mármol, basalto, obsidiana, bronce, hierro, acero, cerámica, estaño... Todas las obras proceden del Museo Jardín Isamu Noguchi, con la excepción de tres, que han sido prestadas por el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Lehbruck de Duisburg (Alemania) y la colección de los señores Sadao de Nueva York.

Noguchi fue capaz de combinar sus raíces japonesas y norteamericanas para crear un nuevo lenguaje estético sin fronteras, que se caracteriza por la armonía entre escultura y naturaleza. Con Noguchi, la escultura sobrepasa su significado tradicional y se fusiona con jardines, fuentes y parques infantiles, creando espacios escultóricos, concepto ya expresado en sus propias palabras: «Si una roca es escultura, también lo es el espacio entre varias rocas y el que hay entre la roca y el hombre. Incluso la comunicación entre ambos es escultura».

Después de esta exposición en Madrid, la muestra será exhibida, con la cooperación de la Fundación Caixa de Catalunya, en el singular edificio de Gaudí *La Pedrera*, en Barcelona, sede de dicha Fundación, a quien agradecemos su magnífica colaboración.

La Fundación Juan March desea agradecer su colaboración al Museo Jardín Isamu Noguchi de Nueva York, sin el cual no hubiera sido posible esta muestra, así como a las demás instituciones y personas que han tenido la generosidad de prestarnos sus obras. Especialmente deseamos expresar nuestro agradecimiento a Bruce Altshuler, Director del Museo Jardín Isamu Naguchi; Shoji Sadao, Director Gerente de la Fundación Isamu Noguchi, arquitecto, amigo y colaborador del artista; Bonnie Rycklak y Amy Hau, de dicha Fundación; David Ross, Director del Museo Whitney de Nueva York; y Christoph Brochhaus, Director del Museo Lehbruck de Duisburg (Alemania).

A todos ellos y a las demás personas e instituciones que, de una u otra manera, han colaborado con nosotros, nuestro sincero reconocimiento.

Madrid, abril, 1994

ISAMU NOGUCHI

Shoji Sadao

Director Gerente de la Fundación Isamu Noguchi

Es para mí un gran placer escribir esta introducción al catálogo de la exposición de obras de Isamu Noguchi en la Fundación Juan March.

Puede coger por sorpresa a muchos, pero esta es la primera muestra antológica de escultura de Noguchi en Europa, algo que estaba pendiente desde hacía mucho tiempo. Deseo agradecer a la Fundación Juan March su generosa colaboración, que ha hecho posible esta exposición, así como a la Fundació Caixa de Catalunya.

Mi amistad con Noguchi nació en 1954, cuando fuimos presentados por R. Buckminster Fuller, con quien estaba trabajando en aquella época. Noguchi y Fuller eran viejos amigos desde su estancia en el Greenwich Village de Nueva York. Fuller reconoció rápidamente la creatividad artística y la incansable curiosidad que embarcaron a Noguchi en la búsqueda de su identidad y las raíces míticas, origen de la escultura. En su prólogo a la autobiografía de Noguchi, *El mundo de un escultor*, Fuller le sitúa al filo de la cultura de la edad del aire y describe su odisea «no como un turista, no como un diletante escapista, no como un navegante o un soldado, sino como un artista intuitivo y precursor del ciudadano del mundo, dinámico, en constante evolución».

Comencé a ayudar a Noguchi en 1958, cuando él estaba creando esculturas con planchas de aluminio para una exposición en la Cordier Warren Gallery de Nueva York. Continué ayudándole intermitentemente en varios proyectos arquitectónicos durante diez años. Los más importantes fueron el jardín para el Museo Nacional de Israel, en Jerusalén y el proyecto, con el arquitecto Louis Kahn, para el Riverside Park de Nueva York. Colaborando íntimamente en estos trabajos, desarrollamos una relación profesional que me llevó a convertirme en su socio y arquitecto. Como tal, tuve la oportunidad de trabajar con él en ocho importantes proyectos en Estados Unidos y Japón.

Mi experiencia con Noguchi me convence de que ha sido uno de los artistas más polifacéticos y auténticos de nuestro tiempo. Su amplitud de visión, su osadía intelectual y creatividad, así como su sentido magistral de la proporción y la escala, son evidentes al ver las obras de esta exposición, que confío aportará al público español una mayor comprensión y más completa apreciación del escultor Noguchi.



Vista del jardín del Museo Isamu Noguchi en Long Island, Nueva York (1993).



ISAMU NOGUCHI**Su vida y su obra**

Bruce Altshuler

Director del Museo Jardín Isamu Noguchi

En 1926, con veintidós años, Isamu Noguchi solicitó una beca Guggenheim para estudiar en París y viajar a China, India y Japón. En su solicitud para la beca declaraba, con claridad meridiana, las intenciones que guiarían su carrera durante las seis décadas siguientes. Como joven escultor, Noguchi pretendía conseguir dominar su habilidad escultórica con la madera y la piedra por medio de la abstracción, para *llegar a ser realmente parte de la naturaleza, parte de la tierra misma*. Delimitó su objetivo general en términos bastante personales, expresando que su ambición final era interpretar el Este al Oeste por medio de la escultura, como su padre, Yonejiro (Yone) Noguchi había hecho con la poesía. Este artista japonés-americano llegaría a acercar la estética japonesa al arte occidental, exportando las lecciones de la modernidad occidental a Japón. La historia es compleja y a lo largo de su vida, Isamu Noguchi tuvo una carrera única en la historia del arte del siglo XX.

Noguchi fue capaz de combinar estas tradiciones artísticas con tal naturalidad porque lo que aprendió en París se fundía con lo que había conocido durante su juventud en Japón. Nacido en Los Angeles, fue llevado a Japón por su madre norteamericana, Leonie Gimour, que viajó allí para reunirse con el padre japonés de Isamu. A la edad de trece años, fue enviado de regreso a los Estados Unidos para ir al colegio y permaneció allí hasta su estancia en París, gracias a una beca Guggenheim. Poco después de llegar a Francia en marzo de 1927, Noguchi se convirtió en el ayudante de Constantin Brancusi. Anteriormente había visto obra de Brancusi en Nueva York, en una exposición de la Galería Brummer, y fue la escultura de este artista lo que provocó la transformación de su estilo académico, con el que ganó una temprana reputación, a la abstracción moderna.

En el estudio de Brancusi, Noguchi abrazó una variedad del arte moderno que expresaba muchas de las doctrinas estéticas que había desarrollado de joven en Japón: elegancia y simplicidad formal, amor por herramientas manuales y materiales naturales y una vaga confusión entre las bellas artes y las artes aplicadas. Después de varios meses, se separó de Brancusi y comenzó a crear esculturas abstractas en su propio estudio, tallando abstracciones orgánicas, como *Semilla roja* (Cat. n.º 2) y creando construcciones planas con planchas de latón dorado, como *Leda* (Cat. n.º 1) y las obras más tempranas que se exhiben en esta exposición. Al no serle renovada la beca por tercer año (lo estaba pasando tan bien en París que no viajó a Oriente), Noguchi regresó a Nueva York, donde expuso sus abstracciones parisinas en la primavera de 1929. Pero a falta de ventas y con un sentimiento cada vez más inseguro sobre su nuevo rumbo, Noguchi abandonó temporalmente la abstracción.

Empezó a hacer retratos escultóricos, obteniendo unos beneficios que le eran muy necesarios y desarrollando contactos que le serían muy útiles en su carrera. Entre sus modelos, se incluyen dos artistas que, junto con Brancusi, se convertirían en sus principales influencias: la coreógrafa Martha Graham y el visionario Buckminster Fuller. Empezó con Graham en 1935, con un escenario simple, pero evocativo, para su danza moderna *Frontera*.

Noguchi creó espacios escultóricos, escenarios pensados para ballet, primeras realizaciones de lo que más tarde llamaría *escultura de espacios*. Noguchi aprendió de Fuller una utopía tecnológi-

ca y una perspectiva holística que influiría profundamente para el resto de su vida en sus esculturas y jardines.

Gracias a los retratos, Noguchi ganó lo suficiente para viajar a Asia y, tras un breve retorno a París en 1930, regresó a Pekín vía Moscú. Estudió técnicas de pintura china a pincel con el maestro Chi Pai Shih, creando grandes pinturas figurativas a tinta que demuestran el virtuosismo artístico que sería característico en la carrera de Noguchi. Allí vio los grandes jardines y palacios que dirigieron su pensamiento hacia una concepción más amplia de la escultura como creación de espacios ambientales. Pero fue al volver de Japón en 1931 cuando Noguchi, el artista, descubrió las claves de su cultura paterna japonesa, que tan profundamente afectarían su vida.



13. GRAN JARRÓN CUADRADO,
1952



14. NIÑA BONITA, 1952

Fue precisamente trabajando con cerámica, en un taller de Kioto, cuando se sorprendió con los jardines de contemplación Zen y empezó a pensar en entidades escultóricas completas. Fue también, entonces, cuando vió, por primera vez, las antiguas figuras funerarias «Haniwa» que le servirían como modelos de reducción formal.

El Nueva York al que Noguchi volvió en los años treinta era una ciudad de ferviente actividad política y el artista dirigió su trabajo hacia la escultura pública. Propuso obras en homenaje a los trabajadores y varios proyectos públicos, tres de los cuales fueron llevados a cabo. La primera de estas obras monumentales de los años treinta surgió en la ciudad de Méjico, donde el artista pasó siete meses creando un mural de 22 metros para el Mercado Abelardo Rodríguez, un friso escultórico en alto relieve que narra la historia de Méjico con una perspectiva claramente izquierdista. La segunda escultura monumental de esta década fue su primera fuente, construida con un nuevo material, la magnesita, para el edificio de la Ford Motor Company en la Feria Mundial de Nueva York de 1939. La última de las tres obras monumentales fue un relieve figurativo de nueve toneladas titulado *Noticias*, situada en la fachada del edificio de la Associated Press, en el Rockefeller Center, que fue, en su día, la mayor obra realizada hasta entonces en acero inoxidable. Con su espíritu de innovación, reforzado por su amistad con Fuller, Noguchi continuaría empleando nuevos materiales y experimentando técnicas a lo largo de su carrera, incluso durante el período en que se concentró más intensamente en los métodos de talla tradicionales.

Sin embargo, el proyecto más significativo de Noguchi en los años treinta no fue nunca construido. En una serie de diseños utópicos, expandió el concepto de escultura más allá de su estética como objeto individual, creando un espacio escultórico adaptado a la actividad cotidiana del hombre. En 1933, Noguchi propuso dos grandes esculturas terrestres: *Monumento al arado* y *Montaña infantil*. El primero debía ser una pirámide con una base de 365 metros de largo, coronada por un gigantesco arado de acero inoxidable. Diseñada para ser colocada en el centro geográfico de los Estados Unidos, esta pirámide hubiera inmortalizado la innovación tecnológica y el incansable esfuerzo de los colonizadores del oeste americano. El segundo proyecto estaba más enfocado hacia lo cotidiano y tiene, por lo tanto, un mayor significado: un parque infantil para un barrio neoyorquino, en forma de terraza piramidal, con un lado transformado en colina espiral para que los niños puedan deslizarse con sus trineos en invierno. Noguchi describió *Montaña infantil* (Cat. n.º 3) como *la semilla de la cual nacieron todas mis ideas relacionadas con escultura térrea*. Sus obras posteriores incluirían más de veinte paisajes, jardines y plazas. Pero Noguchi no construyó estos proyectos hasta después de la guerra porque, irónicamente, estos sueños izquierdistas de los años treinta requerían ayuda capitalista para hacerse realidad.

Noguchi presentó su maqueta para *Montaña infantil* al encargado de parques de Nueva York, Robert Moses, quien desechó el diseño sarcásticamente. Moses y su departamento rechazarían todos los proyectos de parques propuestos por Noguchi para la ciudad de Nueva York. Después de que se negaran a aceptar una serie de columpios que había diseñado en Hawái, por ser demasiado peligrosos, Noguchi concibió *Parque infantil ondulado* (Cat. n.º 4), un parque ondulado de formas surrealistas que desafiaba tal rechazo. Pero este plan de 1941 no fue seriamente considerado a causa de la guerra. Cuando ésta finalizó, un grupo de ciudadanos le encargó a Noguchi el diseño de un parque infantil para la sede de las Naciones Unidas. Una vez más, Moses puso el veto a su construcción. Como protesta, el Museo de Arte Moderno de Nueva York expuso el modelo para el *Parque infantil de Naciones Unidas* (Cat. n.º 16). Finalmente, después de que Noguchi y el arquitecto Louis Kahn hubieran desarrollado, entre 1961 y 1966, cinco proyectos para el parque infantil del Riverside Drive Park, su plan definitivo fue rechazado por el nuevo encargado de obras públi-



cas, Thomas Hoving (más tarde Pak Commissioner del Metropolitan Museum of Art). Noguchi sólo vería realizados en vida, dos de sus proyectos para parques: uno a las afueras de Tokio, actualmente abandonado, y otro en el Piedmont Park de Atlanta, Georgia.

El resto de sus proyectos, incluido el misterioso *Esta tierra torturada* (Cat. n.º 5) (una representación de la tierra tras una explosión, que imaginó durante la guerra del 43) existen sólo como maquetas no realizadas, tal y como aparecen en esta exposición. Aunque durante esos años Noguchi no fue capaz de convertir la escultura en parte de la vida cotidiana, por medio de sus proyectos de paisajes, sí fue capaz de conseguir este objetivo diseñando objetos manufacturados. El primero fue en 1937: *Radio niñera*, un interfono para un cuarto de bebés, inspirado en la preocupación sobre la seguridad infantil a raíz del secuestro del hijo de Lindberg, diseñado para la Zenith Radio Company. En 1939 Noguchi diseñó su primer mueble, una mesa cubierta con un cristal, encargo para la casa de Conger Goodyear, Presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Simplificada y transformada, esta mesa se convertiría en su famosa mesa biomórfica, diseñada en 1944 y manufacturada por la compañía de muebles Herman Miller a principios de 1947. También realizaron una serie de diseños de Noguchi para muebles, incluyendo una mesita de tres patas, una mesa de ajedrez curvilínea y un juego de sofás tapizados. La única lámpara que Noguchi diseñó durante este período fue la tan copiada lámpara cilíndrica de tres patas de 1944, manufacturada por Knoll Associates. Durante los años cincuenta esta casa produciría las mesas de Noguchi y las banquetas-mecedoras hechas con soportes de alambre metálico.

Las mesas de Noguchi de los años cuarenta se caracterizaban por las formas biomórficas de la escultura de la época, tan influenciada por las imágenes de los surrealistas europeos que habían buscado refugio en Estados Unidos durante la guerra. Sin embargo, la escultura de Noguchi de los años cuarenta es una expresión muy personal de la angustia que sintió durante ese período. Abrazó las formas del surrealismo por su significado existencial, como evocación del frágil sentimiento humano, expresión de distanciamiento de los problemas sociales a cambio de la estética del individuo aislado en su estudio. En 1942, Noguchi regresó a Nueva York, traumatizado por las experiencias que transformarían su arte.

Noguchi había dejado esta ciudad en 1941 para recorrer el país hasta California, con el pintor Arshile Gorky y otros amigos. Cuando los japoneses atacaron Pearl Harbor, el 7 de diciembre, él estaba en Los Angeles y respondió a la histeria anti-japonesa reinante comprometiéndose políticamente. En enero de 1942, Noguchi organizó la Asociación Japonesa de Artistas y Escritores por la Democracia, que pretendía hacer públicos los sentimientos patrióticos de la comunidad japonesa en Estados Unidos. Cuando en marzo los japoneses residentes en Norteamérica fueron obligados a presentarse en campos de detención, Noguchi fue a Washington D.C. para tratar de influir en el gobierno. Allí, un administrador idealista le convenció para que se presentara por su propia voluntad en uno de estos campos de confinamiento de Arizona con el fin de mejorar las condiciones de los detenidos, construyendo obras públicas. Naturalmente, no le permitieron realizar ninguno de sus planes para instalaciones recreativas y a los seis meses, Noguchi, desilusionado, abandonó el campamento. A partir de entonces nunca más dirigió sus esfuerzos artísticos hacia mejoras sociales y se retiró a su estudio del Greenwich Village, despojado de toda aspiración utópica, para concentrarse en esculturas individuales y objetos estéticos.

Fue en este estudio del número 33 del callejón MacDougal, donde Noguchi creó importantes esculturas biomórficas entrelazando planchas de mármol con láminas de pizarra entrelazadas. Obras como *Trinidad* (Cat. n.º 10) y *La semilla* (Cat. n.º 9) atrajeron la atención del grupo de la Escuela





de Nueva York. Esta serie de esculturas constituye el mayor logro de Noguchi en esculturas individuales anteriores a los trabajos realizados en Japón. Noguchi comenzó a trabajar con planchas finas de piedra porque eran baratas y podía disponer de ellas fácilmente en las obras en construcción. Las formas complejas de estas esculturas partían de dibujos preliminares, y eran perfeccionadas con pequeñas maquetas de cartón, antes de que Noguchi cortara las frágiles planchas con una sierra de diamante, en el jardín de su estudio. Continuaba así los experimentos formales de planos entrelazados que había comenzado en París en 1928. En estas esculturas el artista empleaba imágenes surrealistas al servicio de un mensaje existencial. Para Noguchi, su fragilidad era como la vida misma, y su elaboración generó significados en un mundo privado de valores seguros. En su comentario para la exposición *Catorce Americanos* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde estos trabajos fueron expuestos por primera vez, escribió que su preocupación era *el proceso de adaptación de la mente humana al caos y la transfusión del significado del ser humano al vacío del tiempo*.

Muchas de estas esculturas contenían significados específicos para Noguchi, refiriéndose a temas que sugerían influencias más extensas. Las formas entrelazadas de *Gregory* (Cat. n.º 8) tienen su origen en criaturas talladas que trepan sobre una escultura, que representa a la deidad Rarotonga, y se encuentra en el British Museum de las Islas Cook. Esta obra se llamó originalmente *Efigie*. En una alusión literaria, Noguchi le cambió el título por el del protagonista de *Metamorfosis* de Franz Kafka. Otra alusión se encuentra tras *Pájaro extraño* (Cat. n.º 7), que inicialmente se llamaba *¡Ah! Girasol* (después sería *Al girasol*), inspirado en un poema de William Blake. Blake era especialmente admirado por la madre de Noguchi, y también era el escritor favorito del ministro Swedenborgian, con quién vivió en Indiana durante sus años de colegio. Los títulos originales del artista sugieren una condensación de significados personales que se esconden a menudo tras sus obras.

Los años cuarenta en Nueva York fueron años de ascendente carrera para Noguchi, que recogió éxitos en muchos campos. Fue su período de mayor contacto con el mundo de la danza moderna. Entre 1940 y 1948 creó nueve decorados para Martha Graham y seis para otros coreógrafos, incluyendo Merce Cunningham y George Balanchine. Herman Miller comenzó a manufacturar una amplia gama de diseños para muebles de Noguchi y Knoll tuvo que abandonar la producción de su popular lámpara cilíndrica debido a que estaba siendo copiada continuamente. El artista también diseñó gran número de interiores arquitectónicos que empleaban la forma de sus nuevas *esculturas Lunares*, techos para el edificio del Time-Life y una escalera para la *galería flotante de arte*, la SS Argentina. Con sus esculturas biomórficas de planchas de piedra entrelazadas, Noguchi emergió como figura clave de la Escuela de Nueva York, junto con Robert Motherwell y Arshile Gorky. En marzo de 1949, Noguchi presentó su primera exposición individual desde 1935, en la galería Charles Egan, que el año anterior había montado la primera exposición de pinturas de Willem de Kooning.

A pesar de su éxito, Noguchi no estaba satisfecho, pues con el aumento de su fama le invadió una gran duda sobre el valor de su propia obra y el papel del arte en la sociedad. El suicidio de Arshile Gorky en julio de 1948 le afectó profundamente y dedujo que fueron las presiones del mundo del arte lo que le condujeron a su amigo a tomar la decisión de quitarse la vida. Además, la desilusión política y la necesidad existencial que habían conducido a Noguchi de la escultura social al objeto estético, ya no le parecían motivación suficiente para el trabajo de toda una vida. En la época de su exposición en la galería Egan, Noguchi sufría una crisis personal y dos meses después abandonó el país.

Noguchi había conseguido fondos de la Fundación Bollingen para investigar el significado de la escultura en el mundo premoderno, para estudiar lo que él llamaba *espacios de ocio*. Sentía que la escultura había degenerado en objetos artísticos y decorativos, y que había perdido el papel socialmente productivo que latía en sus mejores aciertos. Con el decaimiento de la religión y la pérdida de la fe en las utopías del siglo veinte, la escultura ya no se basaba en un sistema de valores que pudiera aportar un significado real a las obras. Noguchi pensó que podría encontrar un nuevo camino a través de la investigación de lo que la escultura había conseguido antes de su crisis moderna. Cuestionar el significado del objeto únicamente por su valor estético, significaba que Noguchi volvería a su concepción anterior de la escultura como estructura espacial del entorno, volviendo así a la *escultura de espacios*.

Durante el año siguiente, Noguchi viajó alrededor del mundo. Admiró los dólmenes y menhires prehistóricos de Inglaterra y Bretaña, los monumentos antiguos de Italia, Grecia y Egipto y los grandes templos de la India y el sur de Asia. Al final de su viaje, en mayo de 1950, regresó a Japón por primera vez desde 1931. En Tokio, fue recibido como un importante representante del movimiento moderno de arquitectos que pretendían crear una nueva cultura posterior a la guerra. Noguchi dio numerosas conferencias. Cuando le solicitaron que montara una exposición de fotografías de su obra, decidió en su lugar crear una nueva serie de esculturas y, en cinco semanas de intenso trabajo, consiguió reunir una gran exposición que fue instalada en agosto en los Almacenes Mitsukoshi de Tokio. Allí, Noguchi expuso un grupo de numerosas esculturas en cerámica, incluyendo *Mi My* (Cat. n.º 11), dos esculturas monumentales creadas para un jardín, que le habían encargado diseñar en memoria de su padre, en la Universidad de Keio, muebles y maquetas para una sala de la facultad anexa a dicho jardín y una propuesta para la torre de una campana monumental en Hiroshima.

Aunque la torre de la campana de Noguchi no llegaría nunca a construirse, al año siguiente le encargaron el diseño de unos soportes escultóricos para dos puentes en el *Parque de la Paz* de Hiros-

hima. Fue apoyado por el arquitecto Kenzo Tange, creador del proyecto general de este parque sobre una isla cercana al epicentro de la explosión atómica. También le encargaron diseñar el monumento conmemorativo en homenaje a todos los muertos por la bomba. Se trataba de un proyecto cargado de emoción que empujó a Noguchi a esforzarse al límite de su capacidad. Su proyecto de 1952 era un inmerso arco negro abovedado, que se elevaba de la tierra, con una sala subterránea donde aparecerían los nombres de todos los muertos, grabados en una caja de granito. A pesar del apoyo inicial del alcalde de Hiroshima y de Tange, el monumento de Noguchi fue rechazado porque el artista era considerado americano. Noguchi no intentaría realizar otro proyecto público en Japón durante más de una década.

Fue durante su viaje a Hiroshima en 1951 cuando Noguchi decidió detenerse en la ciudad de Gifu, famosa por la fabricación de papel hecho a mano del árbol de mora, linternas y paraguas de



Eescenografía de Noguchi para la danza moderna de Marta Graham, *Herodiade* (1944). «El más barroco y escultórico de mis decorados».

bambú. El alcalde de la ciudad, tratando de revitalizar la industria local, le sugirió al artista que diseñara una lámpara moderna que pudiera realizarse con estos materiales. Esa noche Noguchi dibujó los bocetos de los dos primeros modelos de esculturas de luz que llamaría *Akari*, palabra que significa *luz como iluminación*. Creó una estructura de metal que permitía soportar el papel tradicional conservando una forma más escultórica y consiguiendo, a través de la electricidad, trasladar esta forma ancestral al siglo veinte sin sacrificar la calidad tan especial de la luz tamizada por el papel. Para Noguchi, la creación de lámparas *Akari* ampliaba las posibilidades de la aplicación eléctrica para la iluminación de esculturas, algo que él ya había sugerido anteriormente en 1933 con su proyecto para una veleta musical, realizada en sus obras Lunares biomórficas de los años cuarenta. Respecto a las *Akari*, escribió: *Cada lámpara es esencialmente un par de esculturas, presentando una imagen al ser iluminada y otra al reflejar la luz natural*. La producción de los primeros diseños de lámparas *Akari* comenzó en 1952, y en pocos años fueron exportadas y expuestas en el extranjero. Mientras estas primeras tenían el aspecto de diseños de los años cincuenta, Noguchi pronto comenzó a desarrollar sus lámparas en un estilo más escultórico, y continuó creando nuevos modelos a lo largo de su vida. Actualmente hay más de cien modelos diferentes y todavía son manufacturados por el mismo fabricante que comenzó su producción.

El regreso de Noguchi a la tierra de su padre en 1950, inició un proceso que le llevaría a pasar más y más tiempo en Japón a medida que transcurrían los años. Permaneció allí casi todo el año 1952 con su nueva esposa, la actriz japonesa Yoshiko (Shirley) Yamaguchi, viviendo en una casa tradicional japonesa en el campo que les prestó el eminente ceramista Rosanjin. Allí creó una importante serie de obras en cerámica que fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de Kamakura. Esta exposición mostraba también las primeras lámparas *Akari*. Las esculturas de cerámica incluían piezas funcionales como *Gran jarrón cuadrado* (Cat. n.º 13), esculturas abstractas como *Cortina de sueño* (Cat. n.º 15) y obras figurativas como *Niña bonita* (Cat. n.º 14). Las cerámicas de 1952 fueron las obras más espontáneas en la carrera de Noguchi, donde jugaba con los resultados del azar de un modo que el artista no adaptaría hasta sus últimas esculturas en piedra. También anunciaban su reidentificación con Japón, un giro emocional que se vio frustrado por el rechazo de su proyecto para el monumento conmemorativo de Hiroshima y la posterior separación de su esposa Yamaguchi.

Como si la odisea de la beca Bollingen fuera un llamamiento, Japón hizo que Noguchi regresara a su amplia visión de la escultura como una creación del ambiente espacial. Además del jardín en la Keio University, creó un jardín para el edificio del Reader's Digest en Tokio, donde trabajó por primera vez con jardineros japoneses. Esta experiencia le serviría para otro plan mucho más ambicioso, pues en 1956 le encargaron que diseñara el patio para la nueva sede de la UNESCO en París, del arquitecto Marcel Breuer. La expansión del proyecto incluía un gran jardín de inspiración japonesa, que estructuró por medio de líneas biomórficas. Noguchi viajó a Japón para conseguir piedra y comenzó a estudiar seriamente la teoría de los jardines zen. Esta experiencia le transformó, interesándose por primera vez por la naturaleza y la búsqueda de piedras, algo que se convertiría en su pasión y que le permitiría esculpir espacios a gran escala.

Tras su éxito en la UNESCO, Noguchi realizó otros importantes proyectos paisajísticos. Su modelo más importante fue el arquitecto Gordon Bunshaft de Skidmore, Owing & Merrill, que estaba encargado de los principales proyectos de arquitectura corporativa durante la expansión económica de la posguerra. Bunshaft había recurrido a Noguchi en 1951 para rediseñar la topografía del patio del edificio Lever Brothers en Park Avenue (Nueva York), que nunca se construyó. El primer proyecto realizado con Bunshaft empezó el mismo año que el encargo de la UNESCO, una serie de patios

y una plaza para la sede de la compañía de seguros Connecticut General (actual CIGNA Corporation). En 1960, Bunshaft pidió a Noguchi que diseñara un jardín subterráneo para la biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale, una esplanada de mármol blanco con tres elementos simbólicos casi geométricos. Al año siguiente, Noguchi empezó su segundo jardín subterráneo para otro cliente de Bunshaft, creando un jardín acuático circular, con piedras de ríos japonesas, para la plaza del Chase Manhattan Bank en el centro financiero de Nueva York. En 1964, el arquitecto le consiguió el encargo de dos jardines simbólicos para el edificio de IBM en Armonk, Nueva York.

Pero el jardín que más significó para Noguchi se encuentra lejos de su base neoyorquina: el Billy Rose Sculpture Garden, en el Israel Museum de Jerusalén (1960-65). Allí tuvo la oportunidad de moldear una colina entera como espacio escultórico para orquestar una experiencia perceptiva, creando cinco paredes curvas de piedra, sobre las que estaban expuestas enormes esculturas en piedra en contraste con el cielo. Para Noguchi, aún más importante que el diseño del jardín fue el hecho de que estuviera situado en Israel, pues él concebía su propia posición entre dos culturas similar a la carencia de hogar de los judíos. Considerado japonés cuando estaba en Norteamérica y hasta hace muy poco, visto como norteamericano en Japón, Noguchi se identificó íntimamente con aquellos que no están completamente aceptados en ningún sitio.

Durante este período, Noguchi dedicó mucho tiempo a sus proyectos paisajísticos, aunque también creó gran cantidad de esculturas. Cuando en 1958 volvió a Nueva York, tras finalizar en la UNESCO, sintió que la dinámica natural de la ciudad requería un nuevo tipo de escultura y comenzó una serie de trabajos de una sola pieza de aluminio doblado. Utilizando materiales proporcionados por el diseñador de iluminación, Edison Price, y asistido por el joven socio de Buckminster Fuller, Shoji Sadao, Noguchi fabricó esculturas como *Torso doblado* (Cat. n.º 24), inspiradas en maquetas «origami». Sin embargo, su marchante, Eleanor Ward, rechazó estas obras por ser poco comerciales, exigiéndole algo más identificable con el estilo Noguchi para la exposición de la Stable Gallery. Estas esculturas de aluminio tenían un doble sentido: valor retrospectivo, pues con ellas renovaba su interés por los metales doblados y, al mismo tiempo, visión de futuro, pues con estas obras anticipaba el uso de métodos industriales, tan popular en los años sesenta. Estas obras no serían exhibidas hasta 1961.

Noguchi tuvo que trabajar rápidamente para la exposición de 1959 en la Stable Gallery, aprovechando las piezas de mármol blanco que, durante años, había estado enviando desde Grecia a Nueva York. Trabajó frenéticamente en el taller de Price y talló obras tan elegantes como *Pájaro embarazado* (Cat. n.º 22) y *Pájaro D.* (Cat. n.º 21), creando una serie de esculturas dedicadas a Brancusi, que había fallecido en París mientras Noguchi estaba trabajando en la UNESCO. Junto a estas obras de mármol, de temas brancusianos como el del pájaro y la columna, Noguchi expuso un grupo de esculturas en hierro forjado realizadas en la ciudad de Gifu, Japón. Una de ellas, *Cópula sin fin* (Cat. n.º 20), evoca también a Brancusi, pero la mayoría son variaciones sobre formas tradicionales japonesas, como *Imagen de campana* (Cat. n.º 18) y *Caligrafías* (Cat. n.º 19), y sutiles evocaciones del cuerpo humano, como *Mujer* (Cat. n.º 17). Estos trabajos en hierro, menos conocidos que sus tallas en piedra, constituyen uno de los aciertos escultóricos más destacables del artista.

Algunas obras de la exposición de la Stable Gallery, como *Crisálida* (Cat. n.º 25) introducen lo que sería característico en sus esculturas posteriores: superficies de piedra sin tallar. Durante los años sesenta, Noguchi comenzó a adoptar plenamente texturas toscas de piedras de cantera y fue en Italia donde, por primera vez, utilizó esta técnica a escala monumental. Llegó a Italia en

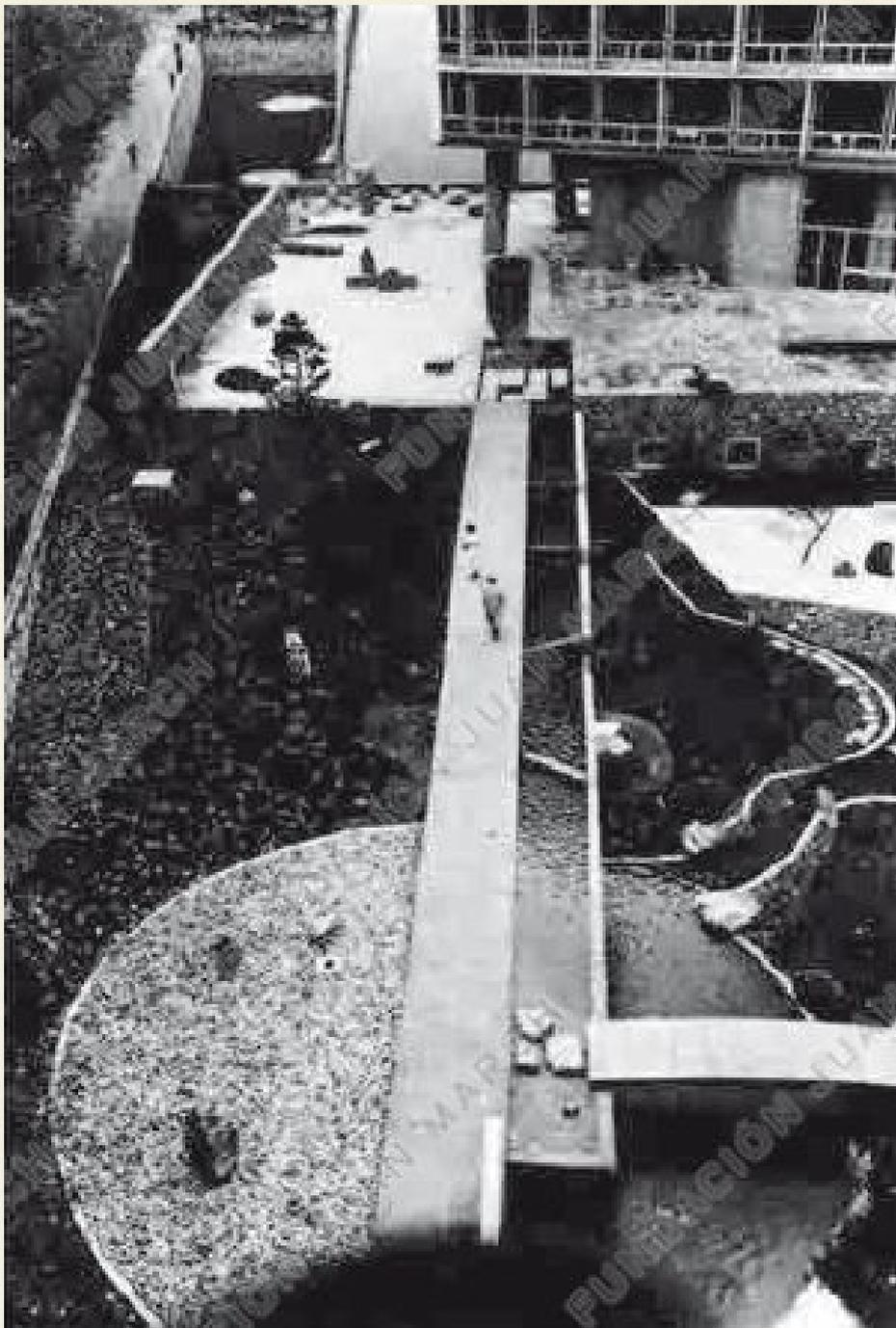
1962, para trabajar en la Academia Americana de Roma, donde completó una serie de esculturas en madera de balsa, que había comenzado anteriormente. Fundidas en bronce, estas esculturas, como *Espíritu* (Cat. n.º 26), *Soledad* (Cat. n.º 29) y *Víctima* (Cat. n.º 33), investigan sobre la dialéctica entre lo leve y lo pesado, pues sus formas son transformaciones de un material delicado a otro mucho más sólido. Mientras residió en Italia visitó, por sugerencia de Henry Moore, las canteras de Henraux, en Querceta. Enseguida comenzó a tallar sobre mármol.

Fue en Henraux donde Miguel Angel obtenía su mármol, procedente de las canteras de la montaña Altissima. Aquí fue donde Noguchi se hizo consciente de su destino. Empezó a trabajar con toscos bloques de piedra, tal y como salían de la tierra, dejando las superficies fracturadas y las marcas de taladradora, e improvisó modificaciones al legado de la naturaleza con medios técnicos industriales, técnica que alcanzó su mayor apogeo en el Japón.

En Italia, Noguchi creó su serie de esculturas más peculiares: un grupo de obras en mármol a bandas multicolores, tales como *Abertura* (Cat. n.º 46). Estas obras están construidas con bloques de piedra cortada a máquina, unidos por un eje de acero reforzado en los extremos, técnica que se daría a conocer como «post-tensión». La presión de los bloques soporta así más peso del que sería posible en construcciones amalgamadas. Esto constituyó un gran acierto técnico del que Noguchi estaba muy orgulloso. Estas obras fueron resultado de la utilización tecnológica con fines humanistas, tan ensalzada por su amigo Buckminster Fuller, a pesar de que Noguchi negaba su influencia italiana ya que eran eco de las iglesias de mármol estriado de Toscana. La riqueza del mármol rojo de muchas de las esculturas creadas por Noguchi en Italia, tanto las talladas a franjas como las lisas, constituyeron un logro único en su carrera. Entre las obras más seductoras de esta época exhibidas en esta exposición, se incluyen *La montaña* (Cat. n.º 34) y el dramático *Anillo mágico* (Cat. n.º 45).

Otra de las piezas en mármoles italianos de tono rojizo, *Doble montaña roja* (Cat. n.º 42), forma parte de un grupo de esculturas horizontales tipo mesa, que Noguchi había comenzado a finales de los años sesenta y a las que denominó *paisajes mentales*. Su trabajo con *esculturas-mesa* comenzó con la obra surrealista *Tierra nocturna*, una de las piezas más originales de la exposición de 1949 en la Charles Egan Gallery. Al principio de los años sesenta transformó las formas ondulantes de sus esculturas lunares iluminadas en obras horizontales, como *Mesa lunar* (Cat. n.º 27), que desarrolla la conexión entre estos trabajos y muchas de sus maquetas para proyectos paisajísticos. Sin embargo, otras obras, como *Paisaje escultórico* (Cat. n.º 41) en granito oscuro y *Ziggurat* (Cat. n.º 40), en mármol blanco, no son maquetas para proyectos a gran escala, sino esculturas evocadoras de paisajes. El artista empleó también recursos de la perspectiva contemplativa de los jardines zen, con pequeños elementos emergentes de una base plana que componen una imagen de gran expansión para el espectador. Estas *esculturas-mesa* también apuntan la visión paisajista de Noguchi como objeto escultórico ejemplar y como forma escultórica crítica.

Noguchi estableció un intenso diálogo con la piedra en las canteras de Altissima durante los años sesenta pero fue en Japón donde elevó esta conversación a su más alto nivel. Allí, en su estudio sobre el mar interior en la isla de Shikoku, consumó su investigación escultórica sobre la Naturaleza, iniciada con Brancusi en París. Empleando piedra tosca, tal y como procedía de la cantera, y utilizando los accidentes del proceso, en el espíritu de sus antiguos compañeros de la Escuela de Nueva York, Noguchi creó una variedad única de escultura de espíritu japonés, si bien enraizada con la desafiante modernidad occidental. Estas esculturas constituyen auténticas investigaciones sobre la naturaleza, a través del jardín, con una empírica coreografía espacial. A través de una talla reflexiva en granito y basalto el artista culminaba su estudio sobre el hombre y el cosmos.



Jardín japonés, en la sede de UNESCO en París, diseñado por Noguchi (1956-58).

Noguchi visitó la isla de Shikoku, por primera vez, cuando fue en busca de piedras para los jardines de la UNESCO y regresó en 1966 en busca de un lugar donde poder crear una escultura monumental para su posterior instalación en el Seattle Art Museum. Para dicho encargo decidió crear una versión en granito de casi tres metros: la escultura *Sol negro*, variante de la forma solar, en el jardín de la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale. Cerca de la ciudad de Takamatsu, en el pueblo de canteros de Mure, Noguchi fue presentado a un joven cantero llamado Masatoshi Izumi. Trabajando en esta primera talla monumental, Noguchi e Izumi iniciaron una colaboración que duró más de veinte años y que desembocó en la creación de grandes obras en basalto y granito, culminación en la carrera del artista.

En 1970 Noguchi empezó a elaborar un ambicioso estudio en Mure. Con el tiempo, permanecería trabajando allí durante la mitad del año, tres meses en primavera y tres en otoño, ayudado por un grupo de canteros adiestrados y seleccionados por Izumi. Noguchi vivió en una histórica casa

de samurai que había sido trasladada desde Marugame, reconstruida y renovada para mayor confort, pero diseñada esencialmente para el estilo de vida tradicional japonés, tan valorado por Noguchi. A lo largo de los años, tres antiguos graneros, llamados *koras*, fueron trasladados allí para ser utilizados como espacios de trabajo y exposición. Rodeando el patio del taller, Izumi y su equipo levantaron una magnífica pared circular de piedra, en cuyo interior Noguchi tallaba nuevas esculturas y colocaba las que ya había terminado.

En este estudio talló basalto y granito, piedras mucho más duras y difíciles de esculpir que el mármol que había trabajado en Italia. Este cambio le brindó nuevas aportaciones a su obra, ya que el lento proceso de la talla le enfrentó psicológicamente con el tema del tiempo. Dedicado al proceso del cincelado en piedra dura, casi como una meditación, el artista consideraba el contraste existente entre la obra efímera y la obra de toda una vida, historia personal e historia cultural, los lapsus temporales en las transformaciones sociales, geológicas y cosmológicas. Tales preocupaciones metafísicas le eran familiares, pues este interés estaba marcado por su fascinación científica y por sus extensos viajes a los templos de la India y del sur de Asia, donde las monumentales dimensiones cosmológicas del Hinduismo y del Budismo están expresadas en espacios escultóricos y arquitectónicos.

Aunque Noguchi se había interesado por temas metafísicos anteriormente, lo había hecho de una forma narrativa, como con sus decorados para la danza moderna de Martha Graham. Sin embargo, ahora trataba estos temas a través de la abstracción. El proceso consistía en tallar, mirar, esperar y tallar un poco más. La profundidad del resultado se puede apreciar en *Tiempo pensante* (Cat. n.º 54), una escultura que tardó más de diez años en completar. El proceso de elaboración escultórica no sólo le sugería el tema de la obra, sino que, además, la piedra asumía un significado intensamente simbólico. Para Noguchi, la piedra unía los significados del paisaje como representación del mundo natural y nuestra propia relación con el mismo. Su integración en la naturaleza fue motivo primario para su comunión con la abstracción a fines de los años veinte y esta preocupación se transformó en paisaje, con la consciencia social de sus proyectos térreos de 1933. Noguchi empezó a concentrarse en el tema de la piedra como naturaleza al trabajar con jardineros japoneses en los años cincuenta, con su consiguiente estudio sobre la teoría del jardín zen donde, como solía decir, *las rocas son consideradas como el esqueleto del jardín*. A finales de los años sesenta, la piedra era algo más que un material seleccionado: se había convertido en el tema principal de su escultura concentrada en la forma material. Las obras individuales en piedra de este período tardío no se oponían a sus jardines y paisajes, pues formaban parte de un proyecto artístico unificado cuyo tema era la naturaleza y nuestra relación con ella.

Obviamente, el contenido de estas esculturas no es sólo su función material y Noguchi empleó una serie concreta de imágenes y temas en su trabajo. Al igual que su antiguo maestro Brancusi, recicló varias figuras en diferentes formas, entre otras el cubo, el círculo y la columna. En la presente exposición se pueden admirar ejemplos de cada una de ellas y, en cada caso, Noguchi imprimió un alto contenido simbólico a las formas elegidas.

La utilización, por Noguchi, de imágenes geométricas es un hecho a destacar. Después de sus experimentos juveniles de París en 1928, decidió no continuar por el camino de la abstracción. Sin embargo, a lo largo de su relación con Buckminster Fuller, Noguchi se sintió cada vez más atraído por la geometría y sus aspectos más utópicos y humanistas. Eventualmente, enfatizaría sus características simbólicas (el círculo evocando al sol y el aro *Enso* de la pintura zen y el cubo como elemento constructivo de la materia), empleando formas geométricas tanto en esculturas in-

dividuales como en proyectos paisajísticos. A menudo estas formas eran distorsionadas, como en *Vida de un cubo n.º 5* (Cat. n.º 31), que reaparecería en otra obra al aire libre, *Cubo rojo*, expuesto en Manhattan.

Otra de las distorsiones geométricas de Noguchi desembocó en sus esculturas monumentales de mayor tamaño, las formas ahuecadas en granito oscuro instaladas actualmente en su estudio de Mure y en el jardín del Pepsico Park en Purchase, Nueva York. Noguchi comenzó en Italia en 1970 la serie de *esculturas con oquedades* con la obra *Caminando en silencio* (Cat. n.º 47), una evocación de la tradicional figura de Archipenko, que utilizó el espacio negativo como elemento positivo formal. Pero Noguchi modificó sus espacios vacíos pasando de la figuración a la abstracción, girando un triángulo abierto para crear su obra *El vacío* (Cat. n.º 48), que se exhibe en esta exposición, forma que sería ampliada hasta llegar a los grandes vacíos en granito antes citados. Además de su belleza formal, *El vacío* condensa una gama de conexiones que, para Noguchi, van desde el fluir rotatorio de las partículas de alta energía en física nuclear, hasta el concepto del vacío en el Budismo Zen. La fuerza de estas asociaciones es suplementaria, con temas orientales reforzando metáforas metafísicas e innovaciones formales del arte moderno y constituyen ejemplos de cómo Noguchi fue capaz de dotar a una sola imágen de un enorme contenido.

También utilizó la noción del vacío en formas menos simbólicas, como en el sencillo vaciado de la obra en tosco basalto *Plenitud vacía* (Cat. n.º 56). Con un trabajo similar consiguió también resultados positivos en otra obra posterior: *Núcleos negros yacentes* (Cat. n.º 51). La utilización de material de desecho fue esencial en el proceso del trabajo de Noguchi en Mure. Enraizado en su natural moderación (calidad común a muchos artistas de esta generación), esta práctica le sirvió además como fuente de inspiración para su imaginación visual. Ante el descubrimiento de nuevas formas sobre las que elaborar, Noguchi creó algunas de sus esculturas más originales. Una de ellas, *Más allá de la búsqueda interior* o *Shiva bailando*, que se encuentra en el jardín de su museo neoyorquino, fue tallada partiendo de la parte trasera del canto rodado sin pulir de la obra *La gran piedra de la búsqueda interior*, expuesta en la National Gallery of Art de Washington D.C..

En alguna ocasión Noguchi también recuperó objetos elaborados por otros, adoptándolos para su propio uso. Una parte significativa de las esculturas de menor tamaño fue creada con piedras de granito Aji, utilizadas por los canteros de Izumi en sus prácticas. En estos casos, el punto de vista de Noguchi variaba, unas veces cortando formas ovaladas y otras uniéndolas, como en *Tres piezas alineadas* (Cat. n.º 53). Otro ejemplo de esta utilización de materiales encontrados (en este caso, objetos bastante antiguos) es la obra *Variación sobre una rueda de molino, n.º 2* (Cat. n.º 32), perteneciente a una serie de esculturas con ruedas de molino realizadas durante los años sesenta.

El hecho de que la imaginación de Noguchi fuera estimulada por materiales de desecho apunta una característica esencial en sus últimas obras: la introducción de la espontaneidad y el azar. Con excepción de la escultura en cerámica mostrada en Kamakura, Noguchi trabajó hasta los años sesenta partiendo de imágenes creadas sobre pequeñas maquetas. A raíz de sus obras monumentales en mármol iniciadas en Italia y de su trabajo con Izumi en Japón, Noguchi desarrolló una técnica que le conectó íntimamente con sus colegas pintores de la Escuela de Nueva York. Noguchi indicaba a los canteros de Izumi dónde debían romper la roca, inspirándose en las formas sugeridas por las piedras que encontraba en la naturaleza o en la cantera. Así, asumía las consecuencias imprevisibles del proceso actuando en armonía con los cortes accidentales y las calidades de la superficie desnuda. Dejaba algunas áreas de las piedras vírgenes e intervenía en otras, observándolas detenidamente antes de traba-

jar cada roca. Igual que su amigo De Kooning, pasó años con una sola obra y la cuestión de cuándo debía considerarla acabada se convirtió para Noguchi en algo tan crítico como lo fue para el pintor. Además de este proceso matérico, muchas de las esculturas tardías de Noguchi permiten interpretaciones orgánicas y figurativas que las conectan con sus trabajos de los años cuarenta. En ellas, prevalece la asociación de imágenes con formas abstractas que sugieren complementos orgánicos, como la germinal *Pupa* (Cat. n.º 35) y la deslizante *Despacio, despacio* (Cat. n.º 36). Lo más importante es que Noguchi, por más que se internara en las profundidades de la abstracción, jamás consiguió escapar completamente de la figuración. Esto se puede apreciar en obras tan disparatadas como *Torso* (Cat. n.º 55), de inspiración egipcia, *Femenino* (Cat. n.º 43), intensa y al mismo tiempo sensual, la tan delicada *Infancia* (Cat. n.º 44) y la sensible interpretación que hizo sobre su amiga, la *Sra. Kioko* (Cat. n.º 57). Incluso la serie de columnas de formas enormemente simples como *Despertar* (Cat. n.º 58), expresan una fuente de inspiración figurativa bajo el título general de *Personajes*.

Incapaz de abandonar la figuración por la abstracción, Noguchi también siguió a Brancusi en su interés por la integración entre la escultura y su base. A menudo seleccionaba ciertas piedras sobre las que colocaba obras específicas, como *Femenino* y algunas veces diseñaba bases con piezas de madera sacadas de un antiguo granero japonés, como puede verse en esta exposición en los soportes de las obras *Montaña de barro* (Cat. n.º 38), *Morfología binaria* (Cat. n.º 52) y *Tiempo pensante* (Cat. n.º 54). Más radical que Brancusi, Noguchi creó una serie de esculturas, como *Fudo* (Cat. n.º 37) y *Torso* (Cat. n.º 55), en las que una estructura metálica supone algo más que un soporte para la piedra tallada, convirtiéndose en un elemento fundamental de la escultura.

La creación de Noguchi en su estudio de Shikoku supuso la renovación de su dedicación a la piedra tallada y le condujo a lo que es, indudablemente, su cuerpo escultórico más importante. A pesar de esto, no abandonó el paisaje en absoluto. Con la increíble energía que siempre le caracterizó, Noguchi se sumergió en numerosos proyectos de jardines, plazas y esculturas públicas durante las dos últimas décadas de su vida. En la mayoría de ellos fue ayudado por Shoji Sadao, que se convirtió en su más íntimo colaborador arquitectónico. Noguchi creó grupos de piedras monumentales para varios espacios que ordenaba y reordenaba una y otra vez en el patio de su estudio de Mure, hasta perfeccionar su relación espacial: *Paisaje del tiempo* (1975) para el Federal Building de Seattle, *Momo Taro* (1977-78) para el Storm King Art Center de Nueva York, y *Constelación* (para Louis Kahn) (1980-83) en el Kimbell Art Museum de Fort Worth. Creó dramáticas fuentes para otros exteriores, desarrollando el empleo del agua como medio escultórico, labor que empezó en 1938 con su fuente para la Feria Mundial de Nueva York y continuó con nueve espectaculares fuentes para la Expo 70 en Osaka; *La fuente de vapor Intetra* (1974-75) en Palm Beach; la futurista *Fuente Dodge* (1972-79) en Detroit, controlada por computadora; la sobria fila de fuentes en granito negro para el edificio de la Corte Suprema de Tokio y la piedra de basalto (1986) expuesta a la entrada del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en la que el fluir del agua incita a la meditación.

La fuente de Detroit fue instalada en el mayor espacio público utilizado por Noguchi, la plaza Philip Hart (1972-79), un paisaje urbano que abarca 3.2 hectáreas señalizadas por una columna de acero inoxidable retorcido, obra del artista. En 1977-78 creó una montaña tallada en el patio interior de la Escuela Floral Sojitsu de Tokio, con motivo de una exposición de arte de vanguardia y diseños florales. También diseñó y construyó dos impresionantes jardines que coronaron su carrera como creador de espacios, uno en los Estados Unidos y otro en Japón: *Escenario Californiano* (1980-82) en Costa Mesa, California, y el jardín acuático del *Domon Ken Museum* (1984), de Sakata, Japón.

Además de estos dos proyectos a gran escala y de todos los trabajos realizados en Mure, Noguchi creó un museo para su obra justo enfrente de su estudio en Long Island City, Nueva York. Instaló cientos de esculturas en una antigua fábrica y en el jardín de una zona industrial junto al East River, desde donde se ven los rascacielos de Manhattan. En parte inspirado por la donación que había hecho Brancusi de su estudio a la ciudad de París, Noguchi pretendió ofrecer una visión coherente de su obra tal y como él concebía que debía ser vista por el público. Incluso el jardín conserva aspectos fundamentales de su desarrollo, empezando por la mezcla de plantas autóctonas de los Estados Unidos y del Japón. Colocó las grandes piedras tal y como había colocado sus escenografías en los escenarios de Martha Graham: estructurando el espacio y la experiencia emocional del espectador. Elevándose sobre todas las demás, se encuentra *Helix de la eternidad* (Homenaje a Constantin Brancusi y a Buckminster Fuller), que transforma la obra de Brancusi, *Columna sin fin*, con el giro geométrico de la biología molecular.

A pesar de que el jardín constituye sólo una parte del museo, Noguchi llamó a todo el conjunto *Museo Jardín*, pues su intención era darle énfasis al jardín como metáfora dentro de su concepción global de la escultura, que iba mucho más allá de la estética individual del objeto, llegando a la creación de espacios ambientales. Soñaba con un tipo de escultura que estructurara el espacio en el que vivimos, conectándonos con la tierra y la naturaleza y proporcionándonos una base sobre la que construir valores sociales positivos. Fue una utopía nacida durante la crisis económica de los años treinta, que había sobrevivido a un período de desilusión política, para renacer después con el auge económico de la posguerra. Para Noguchi, esta renovación exigía una revisión de la escultura pre-moderna en todo el mundo, regresando a las fuentes japonesas. Fue aquí, en Japón, donde Noguchi encontró la inspiración necesaria para revivir la escultura espacial, abasteciéndose de los elementos visuales y físicos que precisaba para unificar su concepción social con el impulso brancusiano de sublimar el objeto.

Aunque la obra y la carrera de Noguchi pudieran parecer algo esquizofrénicas (alternancia entre bellas artes y diseño, paisajes y esculturas, modernidad y arcaísmo, América y Japón), esta diversidad se unifica con su gran proyección creadora. Indudablemente, existieron tensiones en su carrera, aunque al final de su larga vida Noguchi las situó en una dimensión más amplia, concentrándose en la relación naturaleza-ambiente. El planteamiento integrador de Noguchi no fue una mera construcción intelectual, sino que nació de su necesidad personal y de la problemática estética y social, pues a pesar de haber establecido sus residencias en Nueva York y en el pueblo japonés de Mure, las vivencias infantiles de Noguchi le condenaron a vivir esencialmente desarraigado. Fue su deseo de escapar de esta condición lo que le condujo a crear espacios de integración social con un significado personal y una íntima conexión con la naturaleza a través de la talla de grandes piedras. Fue, por fin, con estas dos proezas con las que Isamu Noguchi descubrió una forma de pertenecer a algo y consiguió un hogar seguro en el arte de nuestro tiempo.

ESCULTURAS

**Textos de
ISAMU NOGUCHI**



2. SEMILLA ROJA, 1928



1. LEDA, 1928



3. MONTAÑA INFANTIL, 1933

4. PARQUE INFANTIL ONDULADO, 1941



5. ESTA TIERRA TORTURADA, 1943



6. PIZARRA PEQUEÑA, 1945

**DESEO VER LA NATURALEZA A TRAVÉS DE LOS OJOS DE LA PROPIA
NATURALEZA E IGNORAR AL HOMBRE COMO OBJETO DE ESPECIAL
VENERACIÓN.**





8. GREGORY, 1945





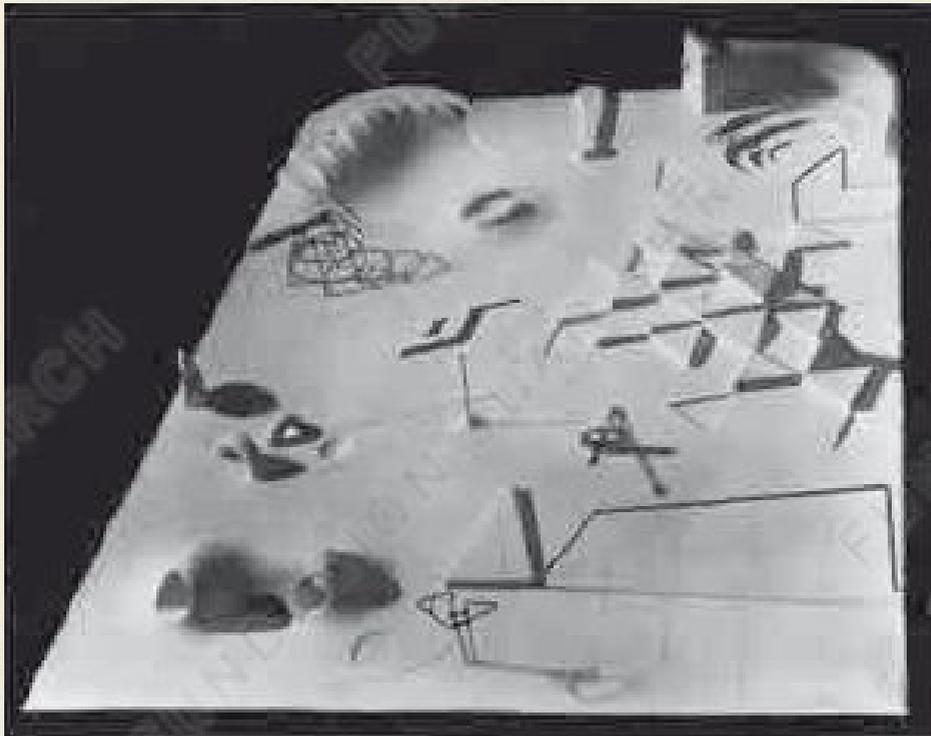


11. MI MY, 1950

12. FANTASMA, 1952

15. CORTINA DE SUEÑO, 1952





16. PARQUE INFANTIL DE NACIONES UNIDAS, 1952





18. IMAGEN DE CAMPANA, 1956-59



ENTIENDO POR ESCULTURA LAS RELACIONES PLÁSTICAS Y ESPACIALES QUE DEFINEN UN MOMENTO DE LA EXISTENCIA PERSONAL E ILUMINAN EL CAMPO DE NUESTRAS ASPIRACIONES.



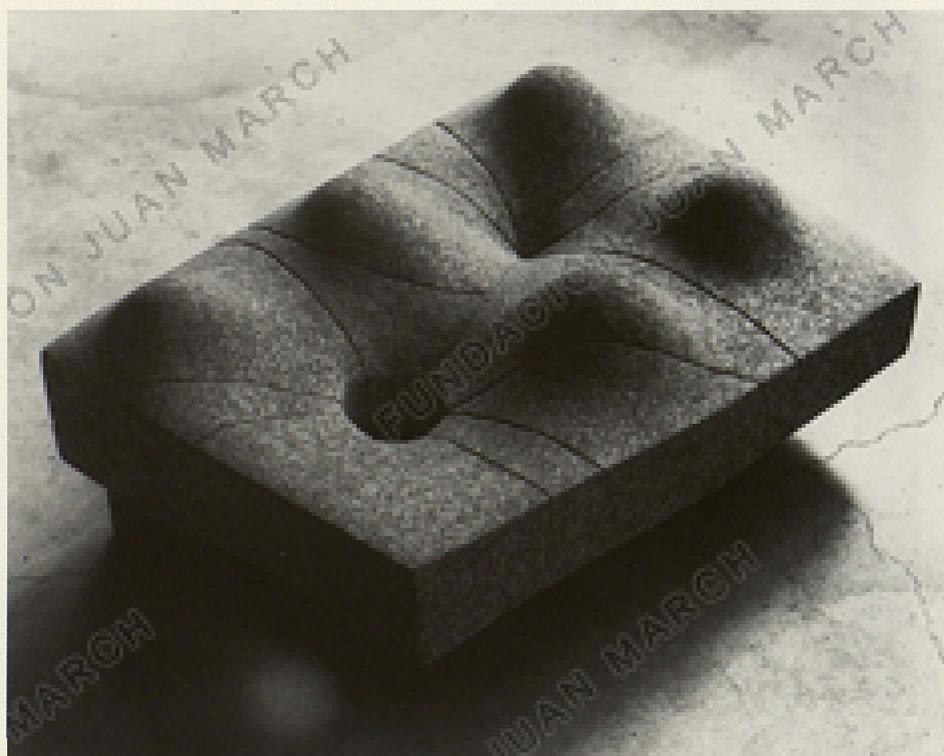
ESCULTURA ES LA DEFINICIÓN DE LA FORMA EN EL ESPACIO, VISIBLE PARA EL ESPECTADOR, QUE ES MÓVIL, COMO PARTICIPANTE. LAS ESCULTURAS SE MUEVEN PORQUE NOSOTROS NOS MOVEMOS.





28. PARQUE INFANTIL DEL RIVERSIDE PARK, 1961-66





27. MESA LUNAR, 1961-65





25. CRISÁLIDA, 1959

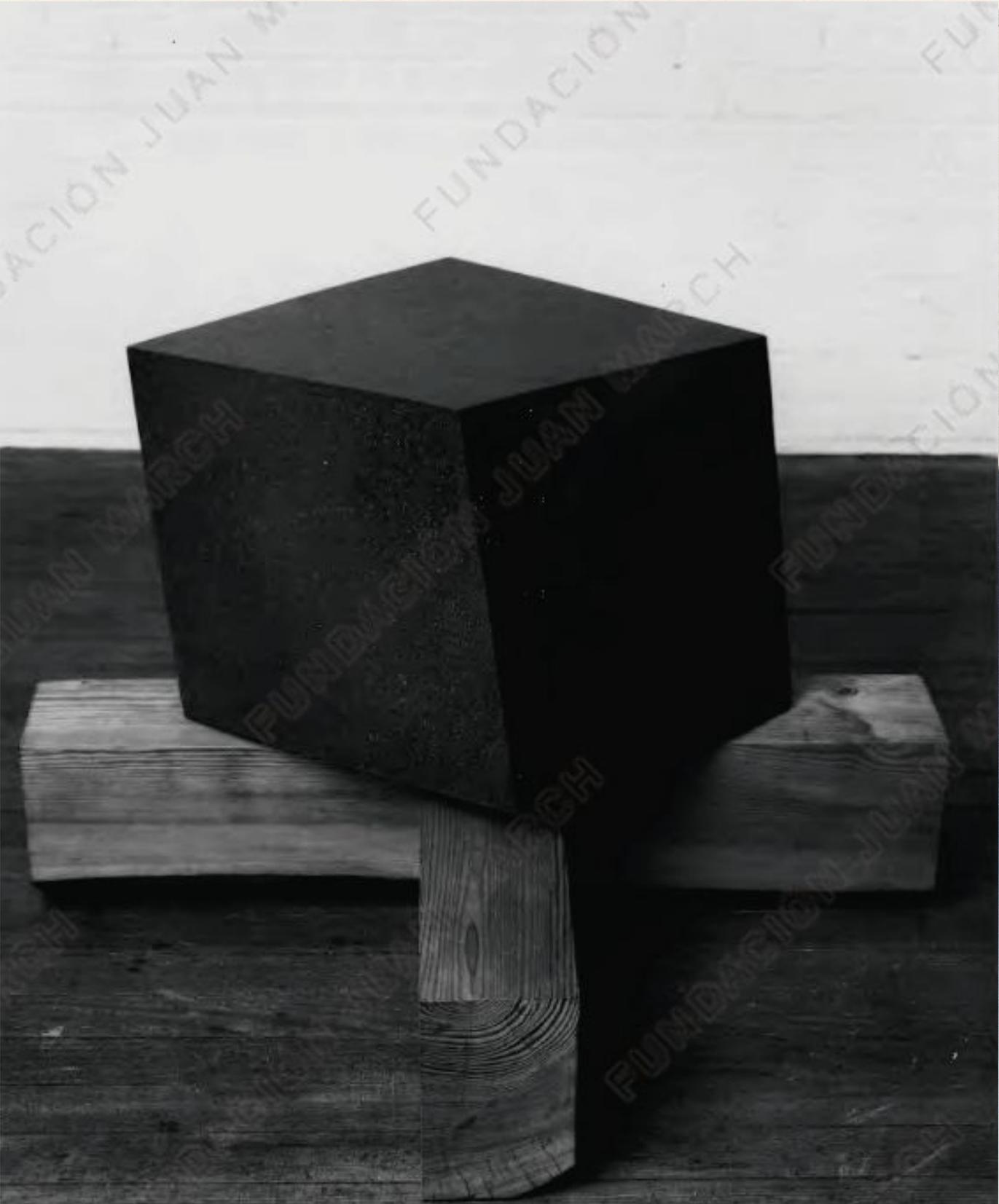




30. MARCO DEL SUELO, 1962



**UN ESPACIO VACÍO NO TIENE DIMENSIÓN VISUAL NI SIGNIFICADO.
ESPACIO Y SIGNIFICADO APARECEN CUANDO SE INTRODUCE UN
OBJETO O UNA LÍNEA.**



**SI UNA ROCA ES ESCULTURA, TAMBIÉN LO ES EL ESPACIO ENTRE
VARIAS ROCAS Y EL QUE HAY ENTRE LA ROCA Y EL HOMBRE.
INCLUSO LA COMUNICACION ENTRE AMBOS ES ESCULTURA.**







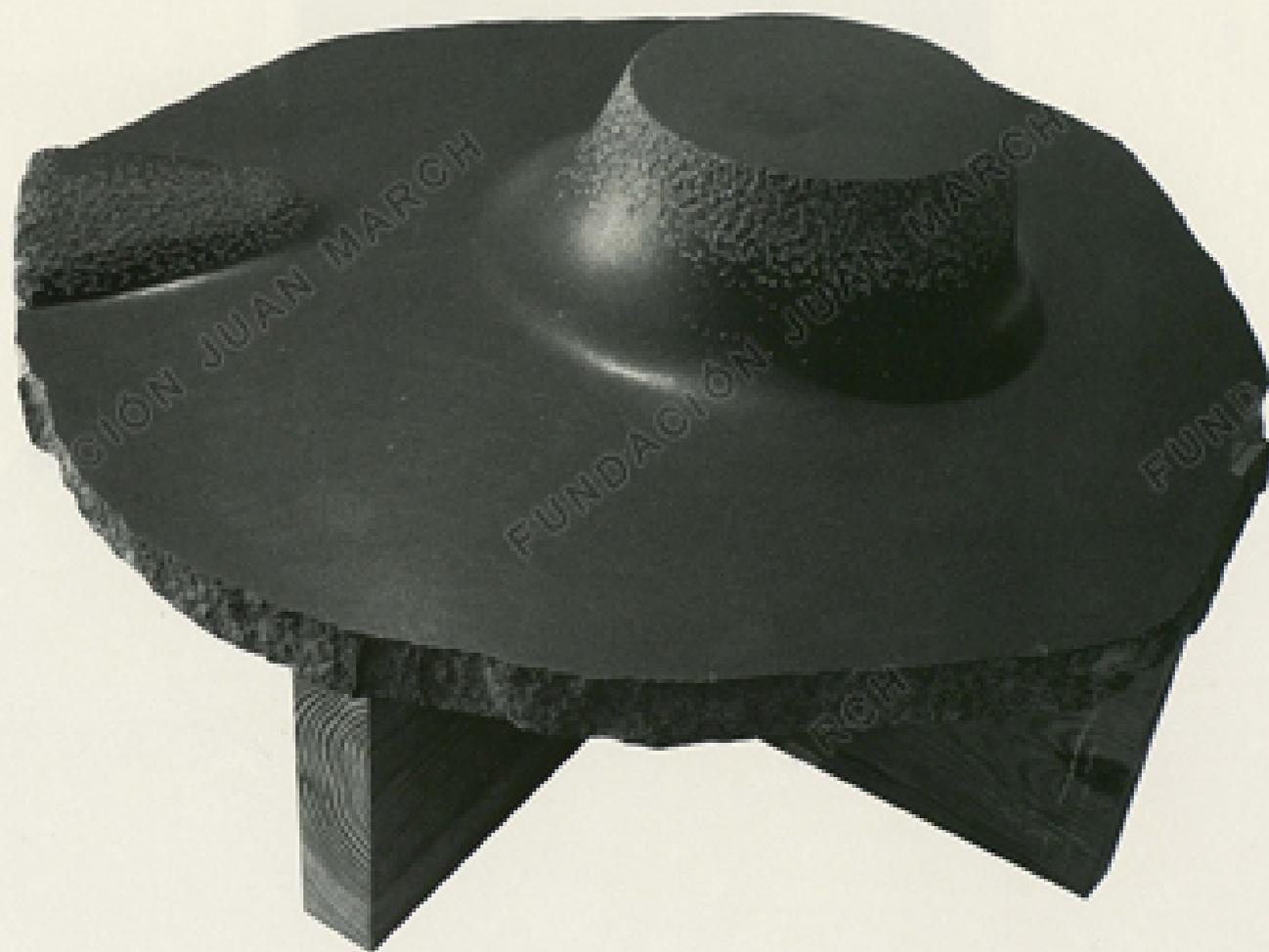




38. MONTAÑA DE BARRO, 1967



39. VISHNU, 1968





40. ZIGURAT, 1968





43. FEMENINO, 1970



**PIENSO QUE ES EL ESCULTOR QUIEN ORDENA Y ANIMA EL ESPACIO
APORTÁNDOLE SIGNIFICADO.**



74

CREO EN LA ACTIVIDAD DE LA PIEDRA, REAL O ILUSORIA. CREO EN LA GRAVITACIÓN COMO ELEMENTO VITAL.



49. PETROGLIFO, 1974





51. NÚCLEOS NEGROS YACENTES, 1978



50. HOMENAJE A LA NARIZ DE GIACOMETTI, 1978





54. TIEMPO PENSANTE, 1980



55. Torso, 1982





56. PLENITUD VACÍA, 1984





Jardín Museo Isamu Noguchi
en Long Island, Nueva York,
con *Anillo mágico* en primer plano.

BIOGRAFÍA

1904 - Nace en Los Angeles el 17 de noviembre, hijo de la escritora norteamericana Leonie Gilmour y del poeta japonés Yonejiro (Yone) Noguchi.

1906-1917 - Se traslada a Japón con su madre y asiste a colegios jesuitas japoneses.

1918-1922 - Le envían a Estados Unidos. Convive con una familia norteamericana en Indiana, donde completa sus estudios. Tras un verano como aprendiz del escultor Gutzon Borglum, en Connecticut, comienza estudios de medicina en la Universidad de Columbia, de Nueva York.

1924-1926 - Estudia escultura y consigue rápidamente un gran éxito como escultor académico figurativo.

Toma contacto con el arte moderno en las galerías de Alfred Stieglitz y Neumann. En 1926 se convierte a la abstracción tras ver la exposición de Brancusi en la Galería Brummer.

1927-1928 - Recibe una Beca Guggenheim para estudiar en Europa y Asia, y viaja a París. Allí se convierte en ayudante de Brancusi, permaneciendo en su estudio durante seis meses. Crea esculturas abstractas de piedra, madera y metal. Realiza dibujos abstractos a gouache.

1929 - Regresa a Nueva York y expone obra abstracta, manteniéndose económicamente gracias a esculturas de retratos. Conoce a Martha Graham y a R. Buckminster Fuller.

1930-1931 - Regresa a París y viaja a Pekín, donde estudia pintura a tinta china con Chi Pai Shih. Viaja a Japón, donde ve por primera vez jardines Zen y escultura antigua funeraria «Haniwa». Trabaja con cerámica en Kioto.

1932-1935 - Regresa a Nueva York, exponiendo sus pinturas a tinta china realizadas en Pekín y escultura cerámica japonesa. En 1933 crea sus primeros proyectos para paisajes a gran escala y monumentos. Diseña su primer decorado para la coreografía de *Fronteras* (1935), de Martha Graham. Expone proyectos públicos y trabajos políticos. Abandona Nueva York para trasladarse a California.

1936 - Trabaja siete meses en Méjico, donde crea *Historia de Méjico*, un mural en relieve para el mercado Abelardo Rodríguez.

1937-1941 - Crea su primera fuente para la Ford Motor Company en la Feria Mundial de 1939. Crea *Noticias*, un relieve de nueve toneladas para el edificio de la Associated

Noguchi durante su infancia en Japón, disfrazado de samurai.



Press en el Rockefeller Center de Nueva York. Diseña su primer proyecto de un parque infantil para el Ala Moana Park de Honolulu en Hawai, que no llegó a realizarse. Recorre los Estados Unidos en coche con Arshile Gorky. Su llegada a California coincide con el ataque japonés a Pearl Harbor.

1942 - Ingresa como voluntario en un campo de internados japoneses-americanos de Arizona, para construir instalaciones recreativas. Tras seis meses, regresa a Nueva York, donde instala su estudio en el 33 de MacDougal Alley.

1943-1948 - Crea esculturas biomórficas con elementos entrelazados, *esculturas lunares* con luz y diseños ambientales. Se mantiene muy activo diseñando escenografías para ballet. Crea nueve decorados para Martha Graham y seis para otros coreógrafos, como Merce Cunningham y George Balanchine. Es incluido en la exposición *Catorce Americanos* en el MOMA de Nueva York (1946). Sus diseños para muebles son manufacturados por las compañías Herman Miller Furniture y Knoll Associates.

1949-1952 - Exposición individual, la primera en catorce años, en la Galería Charles Egan de Nueva York. Recibe una beca de la Fundación Bollingen y viaja a Europa y Asia para estudiar escultura. Regresa a Japón y crea escultura en cerámica; una sala funeraria y un jardín en honor de su padre, en la Universidad de Keio (Tokio); un jardín para el edificio del Reader's Digest (Tokio); un puente y un proyecto no realizado para el *Monumento a los Muertos* en el Parque de la Paz (Hiroshima). Se casa con la actriz japonesa Yoshiko (Shirley) Yamaguchi. Crea sus primeras lámparas *Akari* en la ciudad de Gifu, Japón. Expone esculturas de cerámica en el Museo de Arte Moderno de Kamakura. Diseña en Nueva York un parque infantil para el edificio de las Naciones Unidas y el patio del Lever Brothers Building (ninguno de los dos llegó a realizarse).

1953-1959 - Continúa trabajando para teatro y danza, incluyendo diseños escenográficos y

bocetos de vestuario para la representación de *El rey Lear* por la Royal Shakespeare Company (1955). Crea su primer gran jardín para la sede de la UNESCO en París. Realiza esculturas en hierro forjado, aluminio, madera y mármol.

1960-1961 - Comienza sus trabajos para los jardines de la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut; la plaza del Chase Manhattan Bank de Nueva York (ambos concluidos en 1964) y el jardín escultórico Billy Rose en el Museo de Israel, Jerusalén (terminado en 1965). Colabora con Louis Kahn en los jardines infantiles del Riverside Park de Nueva York (cinco proyectos en 1966, ninguno de ellos realizado). Traslada su residencia y estudio a una antigua fábrica de Long Island City, de Nueva York.

1962-1965 - Trabaja en la Academia Americana de Roma. Empieza a trabajar el mármol en las canteras de Querceta, Italia. Este será el comienzo de una década de trabajos escultóricos en mármol. Crea jardines para la sede de IBM en Armonk, Nueva York. Comienza su trabajo para su primer parque infantil realizado en Kodomo No Kuni (Tierra de Niños), cerca de Tokio, terminado en 1966.

1966-1979 - Empieza a trabajar con Asatoshi Izumi en la escultura *Sol Negro* para el Museo de Seattle, lo que les conduce a una larga colaboración y a la creación del estudio de Noguchi cerca de Takamatsu, en la isla de Shikoku, Japón. Crea importantes esculturas y plazas, incluyendo las fuentes para la Expo-70 en Osaka; *Cubo Rojo* para el 140 Broadway de Nueva York; la fuente de la Plaza Philip Hart en Detroit; *Paisaje del Tiempo* en Seattle; *Portal* en Cleveland; patio interior para la Escuela Floral Sogetsu de Tokio; y *Momo Taro* en el Centro de Arte Storm King de Mountainville, Nueva York. Comienza en su estudio de Shikoku, su primera gran escultura en basalto y otras obras en granito.

1980-1987 - Crea espacios al aire libre, incluyendo *Constelación* (para el arquitecto Louis Kahn), en el Kimbell Art Museum, Fort

Worth; *Escenario Californiano* en Costa Mesa, California y un jardín acuático para el Museo Domon Ken de Sakata, Japón. Funda el Museo Jardín Isamu Noguchi frente a su estudio en Long Island. Representa a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1986. Recibe el premio Kioto de la Fundación Inomori, Japón. Le es concedida la Medalla Nacional

de las Artes en Washington. Continúa esculpiendo grandes piedras en su estudio de Japón durante seis meses cada año.

1988 - Diseña un proyecto importante para un parque de 400 acres en Sapporo, Japón (la construcción continúa en 1994). Fallece en Nueva York el 30 de diciembre.

Noguchi tallando su obra *Infancia* en el patio de su estudio de Mure (Isla de Shikoku), 1970.



BIBLIOGRAFÍA

- Altshuler, Bruce: *Isamu Noguchi*, Abbeville Press, Nueva York, 1994.
- Anzai, Shigeo: *Homenage to Isamu Noguchi*, Galería Tokoro, Tokio, Exposición de fotografías, 9 marzo - 11 abril, 1992.
- Ashton, Dore: *Noguchi East and West*, Alfred Knopf, Nueva York, 1992.
- Friedman, Martin: *Noguchi's Imaginary Landscapes*, Walker Art Center, Mineapolis, Minesota, 1978.
- Geldzahler, Henry: *Isamu Noguchi, What is sculpture?*, Bienal de Venecia, 1986.
- Gordon, John: *Isamu Noguchi*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1968.
- Grove, Nancy: *Isamu Noguchi, a Study of Sculpture*, Garland Publishing Co., Nueva York, 1985.
- Hunter, Sam: *Isamu Noguchi*, Abbeville Books, Nueva York, 1978.
- Noguchi, Isamu: *A Sculptor's World*, prólogo de Buckminster Fuller, Harper & Row Publishers, Nueva York, 1968.
- Noguchi, Isamu: *The Isamu Noguchi Garden Museum*, Harry Abrams Publishers, Nueva York, 1987.
- Okada, Takahiko: *Isamu Noguchi, Space of Akari and Stone*, Chronicle Books, San Francisco, 1986.
- Takahashi, Koji: *Isamu Noguchi Retrospective 1992*, Museos de Arte Moderno de Tokio y Kioto, 14 Marzo - 5 Julio, 1992.
- *Isamu Noguchi: The Sculpture of Spaces*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1980.
- *Isamu Noguchi Portrait Sculpture*: National Portrait Gallery, Washington D.C., 1989.
- *The landscapes of Noguchi*: Revista *Landscape Architecture*, Número monográfico dedicado a Noguchi, abril 1990.

CATÁLOGO

1. Leda, 1928
Latón dorado
62,22 x 38 cm. diám.
2. Semilla roja, 1928
Red seed
Madera y metal
44,5 x 34,3 x 27 cm.
3. Montaña infantil, 1933
Play mountain
Maqueta en bronce
9,5 x 73 x 64 cm.
4. Parque infantil ondulado, 1941
Contoured playground
Maqueta en bronce
6,7 x 61,5 x 68,2 cm.
5. Esta tierra torturada, 1943
This tortured earth
Bronce
10 x 71 x 71 cm.
6. Pizarra pequeña, 1945
Little slate
Bronce
28,5 x 28,5 x 17 cm.
7. Pájaro extraño, 1945-72
Strange bird
Aluminio
144 x 57 x 50,8 cm.
8. Gregory, 1945
Bronce
171,4 x 40 x 30,4 cm.
9. La semilla, 1946
The seed
Mármol blanco italiano
33 x 60,9 x 30,4 cm.
10. Trinidad, 1948
Trinity
Bronce
139,7 x 55,9 x 50,8 cm.
11. Mi My, 1950
My Mu
Cerámica Shigara Ki
34,2 x 23,5 x 16,8 cm.
12. Fantasma, 1952
Ghost
Cerámica blanca Seto
54,6 x 22,2 x 16,1 cm.
13. Gran jarrón cuadrado, 1952
Large square vase
Cerámica Karatsu
111,7 x 27,5 x 25,4 cm.
14. Niña bonita, 1952
Pretty girl
Cerámica blanca Seto y cáñamo
61,6 x 24 x 15,9 cm.
15. Cortina de sueño, 1952
Curtain of dream
Cerámica Iga e hilo
46 x 45 x 15,7 cm.
16. Parque infantil de Naciones Unidas, 1952
United Nations Playground
Bronce
7,6 x 48,9 x 69,2 cm.
17. Mujer (Rishi Kesh), 1956
Woman
Hierro fundido
36,8 x 45,7 x 21 cm.
Whitney Museum, Nueva York.
18. Imagen de campana, 1956-59
Bell image
Hierro fundido
98,1 x 25,8 x 27,3 cm.
Lehmbruck Museum, Duisburg, Alemania
19. Caligrafías, 1957
Calligraphics
Hierro fundido, cuerda y acero
131,4 x 43,1 x 9,5 cm.
20. Cópula sin fin, 1957
Endless coupling
Hierro fundido
141 x 32,3 x 24 cm.
21. Pájaro D, 1957
Bird D
Mármol griego
167 x 43,5 x 17,8 cm.
22. Pájaro embarazado, 1958
Pregnant bird
Mármol griego
222 x 20,3 x 17,1 cm.
23. Figura de bebé, 1958
Baby figure
Aluminio patinado
51,4 x 34,9 x 4 cm.
24. Torso doblado, 1958-59
Folded torso
Aluminio
180 x 58,4 x 31,7 cm.
25. Crisálida, 1959
Chrysalis
Roca porfídica
149,9 x 39,3 x 16,5 cm.
Colección de Shoji y Tsuneko Sadao, Nueva York.
26. Espíritu, 1959-62
Spirit
Bronce
210,8 x 53,3 x 40,6 cm.
27. Mesa lunar, 1961-65
Lunar table
Granito
33,6 x 81,9 x 62,2 cm.
28. Parque infantil del Riverside Park, 1961-66
Riverside Park playground
Maqueta en bronce
11,4 x 88,9 x 58,4 cm.

29. Soledad, 1962
Solitude
Bronce
192,4 x 29,8 x 29,8 cm.
30. Marco del suelo, 1962
Frame floor
Bronce
39,3 x 106,6 x 72,3 cm.
16,5 x 35,5 x 15,8 cm.
31. Vida de un cubo n.º 5, 1962
Life of a cube
Granito negro
32 x 31,5 x 32 cm.
32. Variación sobre una rueda de molino n.º 2, 1962
Variation on a millstone
Granito
185 x 66 x 9,5 cm.
33. Víctima, 1962-87
Victim
Bronce
153,6 x 165,1 x 73,6 cm.
34. La montaña, 1964
The mountain
Travertino persa rojo
50,8 x 27,9 x 60,9 cm.
35. Pupa, 1966-67
Basalto
30,4 x 40,6 x 30,4 cm.
36. Despacio, despacio, 1966-67
Slowly, Slowly
Granito negro
21,5 x 53 x 15,8 cm.
37. Fudo, 1966-67
Granito rosa y acero inoxidable
175,2 x 41,2 x 41,2 cm.
38. Montaña de barro, 1967
From Mud mountain
Basalto
30,4 x 55,8 x 86,3 cm.
39. Vishnu, 1968
Granito
30,4 x 30,4 cm. diám.
40. Ziggurat, 1968
Mármol blanco Seravezza
20,9 x 95,2 x 59,6 cm.
41. Paisaje escultórico, 1968
Landscape sculpture
Granito indú
17,7 x 101,6 cm. diám.
42. Doble montaña roja, 1969
Double red mountain
Travertino persa rojo
29,5 x 102 x 76,8 cm.
43. Femenino, 1970
Feminine
Granito Mihari
71,1 x 45,7 x 36,8 cm.
44. Infancia, 1970
Childhood
Granito Aji
33 x 38 x 33 cm.
45. Anillo mágico, 1970
Magic ring
Travertino persa rojo
20 x 243,8 cm. diám.
46. Abertura, 1970
The opening
Mármol francés rosa y mármol italiano blanco
76,8 x 81,2 x 20,3 cm.
47. Caminando en silencio, 1970
In silence walking
Mármol Bardiglio
159 x 64,1 x 46,8 cm.
48. El vacío, 1971
Void
Bronce
115 x 91,4 x 22,2 cm.
49. Petroglifo, 1974
Petroglyph
Basalto
25,4 x 59,6 x 46,3 cm.
50. Homenaje a la nariz de Giacometti, 1978
Remembering Giacometti's nose
Obsidiana
15,2 x 93,9 x 12,7 cm.
51. Núcleos negros yacentes, 1978
Black cores recumbent
Granito sueco
15,9 x 48,3 x 32,4 cm.
52. Morfología binaria, 1979
Binary morphology
Basalto
18,4 x 27,9 x 25,4 cm.
17,7 x 27,9 x 21,5 cm.
53. Tres piezas alineadas, 1979
Three linear pieces
Granito Aji
13,3 x 50,8 x 27,9 cm.
54. Tiempo pensante, 1980
Time thinking
Basalto
38,1 x 121,9 x 43 cm.
55. Torso, 1982
Torso
Granito y acero galvanizado
62,2 x 64 x 41,9 cm.
56. Plenitud vacía, 1984
Fullness with void
Basalto
99 x 75,5 x 50,1 cm.
57. Sra. Kyoko, 1984
Andesita
162,5 x 53,3 x 30,4 cm.
58. Despertar, 1987
Awakening
Mármol Botticino
155,5 x 26 x 22,5 cm.

* Las obras de esta exposición pertenecen a la Fundación Isamu Noguchi de Nueva York, excepto los números 17, 18 y 25.



Noguchi trabajando en su escultura *Pequeñas prácticas* (1979).

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 1994.

Textos:

Bruce Altshuler, 1994.

Shoji Sadao, 1994.

Isamu Noguchi.

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor.

Créditos fotográficos:

Isamu Noguchi Foundation Inc.

Shigeo Anzai

Rudolph Burckhardt

Bernd Kirtz

Andre Mozell

Kevin Noble

Michio Noguchi

Eric Poltzer

Deidi Von Schaewer

Akira Takahashi

Sara Wells

Ellen Page Wilson

Todos los derechos reservados.

Fotomecánica:

Lucam (Madrid).

Fotocomposición e impresión:

Gráficas Jomagar. Móstoles (Madrid).

Depósito Legal: M. 5.333-1994

ISBN: 84-7075-5713

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	Arte Español Contemporáneo, 1973-1974.*
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Halmann y Gaelan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Ziggrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Waichmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croés y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1990	<p>Odilon Redon.* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga, Obras de la Galería Nacional, con texto de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva, con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn, con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky, con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney, con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos, con texto de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador, con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi, con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>		

