

Constellation: el homenaje de Isamu Noguchi a Louis I. Kahn en Fort Worth *Constellation: Isamu Noguchi's Tribute to Louis I. Kahn in Fort Worth*

Eduardo Delgado Orusco^[1], Elena Escudero López^[2]

^[1] Universidad de Zaragoza

ORCID: 0000-0003-3091-7795

^[2] Universidad Rey Juan Carlos

ORCID: 0000-0003-4020-7826

Traducción [Translation](#) Eduardo Delgado Orusco

DOI: <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n11a1>

Palabras clave [Keywords](#)

Isamu Noguchi, Louis I. Kahn, Kimbell, Fort Worth, constelación, paisaje, escultura del paisaje, vacío
[Isamu Noguchi, Louis I. Kahn, Kimbell, Fort Worth, constellation, landscape, landscape sculpture, void](#)

Resumen

Adyacente al flanco sur del Museo Kimbell en Fort Worth (Texas, EEUU) se encuentra una instalación del escultor y diseñador Isamu Noguchi. La obra, promovida por el mismo artista entre 1980 y 1983, es un homenaje póstumo al arquitecto del edificio, su amigo y antiguo colaborador Louis I. Kahn. Esta obra ha sido relativamente poco estudiada, ofreciendo sin embargo algunas claves del trabajo de su autor, de su relación con Kahn y aún de la disciplina en la que coincidieron, la arquitectura del paisaje. Coincidiendo con el cincuenta aniversario de la inauguración del museo (4 de octubre de 2022) este artículo pretende una aproximación a la instalación, de nombre Constellation, a sus orígenes —próximo y remoto— y a su definición material, todo ello con vistas a su valoración en el contexto de la obra de Noguchi, cuyas relaciones con la arquitectura todavía pueden ser exploradas con mayor profundidad.

Abstract

Adjacent to the south flank of the Kimbell Art Museum in Fort Worth (Texas, USA) stands an art installation called Constellation, by the sculptor and designer Isamu Noguchi. Promoted by the artist between 1980 and 1983, it is a posthumous tribute to the building's architect, his friend and former collaborator Louis I. Kahn. The installation has been the subject of relatively little study, yet it provides some clues to Noguchi's work, his relationship with Kahn and even landscape architecture, the discipline they shared. To mark the 50th anniversary of the museum's opening (4 October 2022), this article approaches the near and remote origins and material definition of Constellation with a view to assessing it in the context of Noguchi's oeuvre, whose relationships with architecture can still be explored in greater depth.

Introducción. Las relaciones entre arquitectura y escultura, bien conocidas desde la antigüedad, experimentaron una notable transformación con el advenimiento de lo que hoy llamamos *modernidad*. De una relación que podría calificarse de casi sumisión por parte de la escultura se pasó a un entendimiento entre iguales, particularmente cuando la escultura ha tomado como tema el vacío. En esta circunstancia los intercambios y los trasvases conceptuales se han hecho cada vez más frecuentes y fructíferos.

En esta línea de investigación las relaciones entre Isamu Noguchi (Los Ángeles, 1904-Nueva York, 1988) y Louis I. Kahn (Kuressaare, Estonia, 1901-Nueva York, 1974) merecen una atención que todavía no se les ha prestado y que trasciende incluso su obra en común, reducida a un proyecto frustrado y a un homenaje póstumo del escultor a su amigo arquitecto en las inmediaciones del museo Kimbell en Fort Worth. (Fig. 1)

Esta relación se remonta a los primeros años de la década de los años 60, cuando Noguchi, consciente de sus repetidos fracasos para construir lo que él denominaba *Playgrounds* —tratamientos escultóricos del espacio público— quiso incluir a un arquitecto cuyo oficio, pero también cuyo prestigio, favoreciese el éxito de la operación. El proyecto en cuestión era el Adele Levy Playground en el Riverside Drive Park en la calle 103 de Nueva York y el técnico elegido por el escultor fue Kahn: “Yo elegí a Louis I. Kahn con el único criterio de que le consideraba el mejor”. (1) (Fig. 2)

La evolución de este proyecto, con hasta cinco propuestas diferentes documentadas entre 1961 y 1966, y su definitivo fracaso han sido investigados por los biógrafos de uno y otro, habiendo sido objeto incluso de una exposición monográfica en Japón, (2) cuya documentación permite corregir el volumen de las obras completas del arquitecto que solo recoge las dos últimas versiones fechándolas erróneamente en febrero de 1964. (3) (Fig. 3)

Los orígenes. En aquellos años el escultor norteamericano de origen japonés se encontraba desarrollando una intensa carrera en una disciplina



Fig. 1. Fotografía de conjunto de *Constellation*. Isamu Noguchi. Imagen de los autores.

Fig. 2. Louis I. Kahn e Isamu Noguchi conversando junto al Riverside Drive Park en Nueva York. c. 1961. The Noguchi Museum Archives, 03918. Fotografía de Creative Playthings Inc. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS - VEGAP.

Introduction. The relationship between architecture and sculpture, well known since Antiquity, changed remarkably with the advent of what we call *modernity*. What could be described as a near subordination of sculpture gave way to an understanding between equals, particularly when sculpture takes the void as its theme. In these circumstances, exchanges and conceptual transfers have become more frequent and productive.

In this line of research, the relationship between Isamu Noguchi (Los Angeles, 1904–New York, 1988) and Louis I. Kahn (Kuressaare, Estonia, 1901–New York, 1974) is worthy of an attention as yet unpaid and even transcends their joint work, reduced to a thwarted project and the sculptor’s posthumous tribute to his architect friend near the Kimbell Art Museum in Fort Worth. (Fig. 1)

This relationship dates to the early 1960s, when Noguchi —smarting from his repeated failure to build what he called *Playgrounds* (involving the treatment of public space through sculpture)— wanted to include an architect whose trade and prestige would contribute to the operation’s success. The project in question was Adele Levy Playground in New York’s Riverside Drive Park on 103rd Street, and the expert that the sculptor chose was Kahn: “I chose Louis I. Kahn with only the criterion that I considered him the best”. (1) (Fig. 2)

The development and ultimate failure of this project, with up to five different proposals between 1961 and 1966, have been documented and researched by biographers of both men and were even the subject of a solo exhibition in Japan, (2) whose

emergente y que él mismo había contribuido a crear: la llamada *escultura del paisaje*, en analogía con la arquitectura del paisaje, disciplina de gran raigambre en el ámbito anglosajón y particularmente en el norteamericano. El mismo Noguchi explicaba retrospectivamente el origen de su trabajo:

“Apunto aquí mi larga experiencia en la escultura entendida como espacio y en la idea de que las fronteras de la escultura podrían abrirse al relacionarla con el suelo y con el espacio real transitable. A partir de aquí surgiría una nueva conciencia libre de las limitaciones establecidas por el mercado del arte. [...] Esta visión procede de la escenografía de *Frontier* que hice para Martha Graham en 1935”. (4)



Fig. 3. Maqueta de la Riverside Drive Park en Nueva York (Primera versión). 1961.

documentation rectifies the volume of Kahn's completed works, which only includes the last two versions, wrongly dating them to February 1964. (3) (Fig. 3)

Origins. In those years, the American sculptor of Japanese origin was pursuing an intense career in an emerging discipline that he had personally helped to create. Known as landscape sculpture, it was analogous to landscape architecture, a discipline with deep roots in the Anglosphere, especially America. Noguchi himself explained the origin of his work:

“The record here is of my long involvement with sculpture as space and with a vision that the frontiers of sculpture might open up by relating it to the land and to real walkable space. From this would come a new consciousness free of the constraints set on art by the art market. [...] However, its direction may be seen in the dance set *Frontier*, which I did for Martha Graham in 1935”. (4)

The sculptor detailed the evolution of this thinking and his expressive intent:

“[...] I thought of space as a volume to be treated sculpturally and the void of theater space as an integral part of form and action. A white rope was hung from the top two corners of the proscenium to the floor at the rear center of the stage. This created a curious sense of dimension: an outburst into space and at the same time an influx toward infinity. [...] The stage remained my main testing ground for many years”. (5) (Fig. 4)

El mismo escultor detalla la evolución de su pensamiento y su intención plástica:

“[...] Pensé en el espacio como un volumen para ser tratado escultóricamente y el vacío del espacio teatral como una parte integral de la forma y la acción. Una cuerda blanca fue colgada desde las dos esquinas superiores del proscenio al piso en el plano posterior del escenario. Esto creó una sensación de profundidad: un estallido en el espacio y, al mismo tiempo, una afluencia al infinito. [...] El escenario siguió siendo mi principal campo de pruebas durante muchos años”. (5) (Fig. 4)

El hecho de que la mayoría de las escenografías de Noguchi fueran realizadas para la bailarina y coreógrafa Martha Graham le llevó a participar de su concepción de la danza contemporánea. La técnica de Graham proponía el plano del suelo como referencia desde la que nacen, se impulsan y a la que vuelven los movimientos del cuerpo de baile, estableciendo una

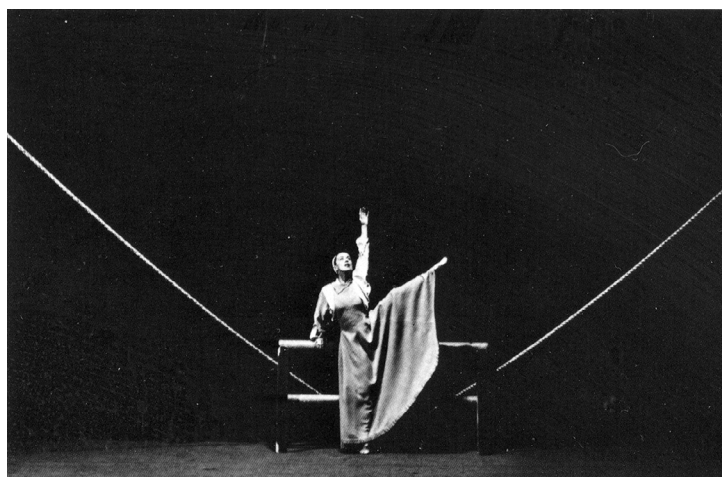


Fig. 4. Fotografía de la escenografía *Frontier*, 1935. The Noguchi Museum Archives, 01508. Fotografía de Barbara Morgan. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS - VEGAP.

The fact that most of Noguchi's sets were made for the dancer and choreographer Martha Graham prompted his involvement in her conception of contemporary dance. Graham's technique raised the floorplan as a point of reference where the dance troupe's movements originate, are boosted and return, thereby establishing a dialogical relationship that is characteristic of her work. In any case, the dancers' presence would be emphasized by the energy of their movements —articulated through individual contractions and relaxations— against neutral backgrounds, dispensing with everything non-essential.

A similar interpretation of Isamu Noguchi's is possible and would be particularly suitable for his *Playgrounds*: treatments of public or semi-public space where the idea of constellation —of a unit based on a few material parts, but especially on the void— would gradually take shape. This is recognizable in a clear crescendo in his proposals for the Playground in Ala Moana Beach Park in Hawaii (1939), United Nations Playground in New York (1952), the two proposals for the lower roof of Lever House, also in New York (1952), the gardens for Connecticut General Life Insurance Company in Bloomfield Hills (1956-57), the sunken garden for Beinecke Rare Books and Manuscript Library at Yale University (1960-64), the sunken garden for Chase Manhattan Bank Plaza in New York (1961-64) and the gardens for IBM Headquarters in Armonk, New York (1964). The strategy employed for most of these projects consisted of arranging singular elements —rocks, more elaborate sculptures with more or less elemental geometries, sheets of water and plants— and, eventually, lines carved on the surface of the floor that could be described as deliberately traced.

relación dialógica característica de su trabajo. En todo caso la presencia de los bailarines se destacaría por la energía de sus movimientos —articulados mediante contracciones y relajaciones individuales— sobre fondos neutros, eliminado todo lo no esencial.

En este sentido cabría una lectura análoga de la obra de Isamu Noguchi, consideración que resulta particularmente adecuada para sus *Playgrounds*. Los tratamientos del espacio público o semipúblico donde la idea de constelación —de unidad a partir de algunos pocos elementos materiales pero sobre todo del vacío— empezaría a manifestarse progresivamente. Así puede reconocerse en un evidente crescendo en sus propuestas para el Playground del parque Ala Moana en Hawái (1939), el United Nations Playground de Nueva York (1952), las dos propuestas para la cubierta inferior de la Lever House también en Nueva York (1952), los jardines para la Connecticut General Life Insurance Company en Bloomfield Hills (1956-57), el jardín hundido para la Beinecke Rare Books and Manuscript Library en la Universidad de Yale (1960-1964), el jardín hundido para el Chase Manhattan Bank Plaza en Nueva York (1961-1964), o los jardines para los IBM Headquarters, en Armonk, Nueva York (1964). La estrategia en la mayoría de estos proyectos consiste en la disposición de elementos singulares —rocas, esculturas más elaboradas con geometrías más o menos elementales, láminas de agua, masas vegetales— y, eventualmente, un tratamiento lineal tallado superficialmente, podría decirse que intencionalmente dibujado, en el suelo.

Pero para un entendimiento integral del trabajo del escultor —de sus orígenes y su evolución— resulta imposible abstraerse tanto del momento artístico vivido en su período de formación, como de sus propias raíces culturales.

Para el primer capítulo habría que recordar su paso como aprendiz por el taller de Constantin Brancusi, en el París de la segunda mitad de los veinte. Por entonces la capital francesa llevaba años —podría hablarse de décadas— siendo el epicentro de las vanguardias artísticas. Para nuestra historia podría mencionarse la referencia de artistas como Joan Miró o Alexander

Yet, to achieve a comprehensive understanding of Noguchi's work —origins and development— the artistic moment he experienced during his training period and his own cultural roots must also be considered.

Regarding the former, we should recall his time as an apprentice in Constantin Brancusi's workshop in Paris in the second half of the 1920s. At that time, the city had been the heart of the artistic avant-garde for years, if not decades. Distinguished artists such as Joan Miró and Alexander Calder are well-known examples of what could have interested the young American sculptor. Both artists' careers began to lean towards the idea of a constellation, a layout that would give way to the void produced by the arrangement of small and rather abstract pieces with respect to the work as a whole. Though this idea of a constellation is in no way foreign to art history, it was particularly intense in the 20th century, and especially in these early years. The new perspective provided by science and, more specifically, by research on the subatomic structure of matter, which was the subject of intense development at that time, could have triggered this vision.

The other key factor for understanding Isamu Noguchi's appreciation of the constellation concept, and therefore the central role of the void, was his Japanese ancestry. In his memoirs, Noguchi describes his trip to the Far East in the early 1930s as a way to explore his own origins:

Calder por citar dos ejemplos bien conocidos en la línea de lo que pudo interesar al joven escultor norteamericano. La trayectoria de estos dos artistas empezaba a bascular hacia la idea de constelación, una configuración que cedería el protagonismo al vacío activado mediante la disposición de piezas menudas y más o menos abstractas en relación al conjunto de la obra. Aunque esta idea de constelación no resulta en absoluto ajena a la historia del arte puede hablarse del siglo xx, y de manera específica de este primer período, como un momento de particular presencia e intensidad. Como detonante de esta visión podría apuntarse la nueva visión aportada desde la ciencia y más en concreto desde la investigación sobre la estructura subatómica de la materia por entonces objeto de un intenso desarrollo.

La otra línea para entender el aprecio de Isamu Noguchi por la idea de constelación —y por tanto del protagonismo del vacío— serían sus ancestros japoneses. El escultor relata en sus memorias su viaje a Extremo Oriente en los primeros treinta como forma de exploración de sus propios orígenes:

“En la primavera de 1930 había ganado lo suficiente para regresar a París y luego continuar viaje a China y Japón para buscar lo que sentí que era el descubrimiento de mí mismo, la tierra, el lugar y mi otro parentesco. Hice grandes dibujos de *sumi* en Pekín y terracotas en Japón”. (6)

En esta exploración Noguchi redescubrirá la idea de *constelación* en los tradicionales *karesansui* (jardines secos) japoneses, cuyo paradigma sería el de Ryoan-ji en Kioto. Algunos años después el propio Noguchi manifestaría su particular entendimiento de la escultura razonablemente derivado de estas tres influencias: la exploración de sus ancestros japoneses, las delicadas aproximaciones de un Calder o un Miró y su propio trabajo para las escenografías de Martha Graham:

“Se me puede acusar de extender en exceso la definición de escultura al reclamar para ella el arte de los espacios. Pero es la raíz y la rama misma de la escultura hoy en día sin la cual no tendría relevancia. Más allá de la

[...] by the spring of 1930 I had earned enough to return to Paris and then continue on to China and Japan to seek what I felt to be my discovery of self, the earth, the place, and my other parentage. I did large *sumi* drawings in Peking and terra-cottas in Japan”. (6)

During these explorations, Noguchi rediscovered the idea of the constellation in traditional Japanese *karesansui* (dry gardens), exemplified by Ryoan-ji in Kyoto. A few years later, Noguchi would express his personal understanding of sculpture, reasonably derived from these three influences: his explorations of his Japanese ancestors, the delicate approaches of Calder and Miró and his own work for Martha Graham's sets:

“I may be accused of over-extending the definition of sculpture in claiming for it the art of spaces. But it is the very root and branch of sculpture today without which it would have no relevance. Beyond architecture are those energy concentrations, irrational but meaningful, which constitute the aesthetic of sculpture. Sculpture becomes for me a preoccupation with impalpable voids and pressures, the punctuation of spaces. If sculpture is the rock, it is also the space between rocks and between the rock and a man, and the communication and contemplation between”. (7)

Though Noguchi's explanation is valuable for our story, the similarity with Kahn's thinking applied to architecture is of particular interest and would shed light on why Noguchi chose him when he was forced to pick an architect for the Riverside Drive Park project in New York and, finally, on the key to interpreting his installation *Constellation*, a tribute

arquitectura están aquellas concentraciones energéticas, irracionales pero significativas, que constituyen la estética de la escultura. La escultura se convierte para mí en una preocupación por los vacíos y presiones impalpables, la puntuación de los espacios. Si la escultura es la roca, es también el espacio entre las rocas y entre la roca y el hombre, y la comunicación y contemplación entre ellas". (7)

Pero siendo valiosa la explicación de Noguchi, lo más significativo para nuestra historia sería el paralelismo con el pensamiento de Kahn aplicado a la arquitectura, lo que explicaría la elección de este arquitecto cuando Noguchi se vio obligado a elegir uno para el proyecto del Riverside Drive Park de Nueva York y, finalmente, la clave de interpretación de su instalación *Constellation*, homenaje a su amigo junto al museo Kimbell. Sobre el valor de las palabras citadas de Noguchi habría que apuntar que cuando fueran escritas —1949— todavía faltaban algunos años para que el arquitecto tomase conciencia de este planteamiento, como veremos y a la postre, clave en el desenvolvimiento de su obra.

Noguchi en Fort Worth. Una historia en dos actos. Noguchi viajó en 1980 a Fort Worth. El periodista y cronista de la ciudad Bud Kennedy, relata la inverosímil desaparición de una obra de notables dimensiones que el escultor había instalado en 1961 delante de la sede del First National City Bank, obra de la oficina de Skidmore, Owings & Merrill. (Fig. 5)

"Es uno de los misterios sin resolver más antiguos del centro de Fort Worth. E involucra quince rocas desaparecidas. En algún momento de la década de los años 70, los trabajadores retiraron las piedras de un jardín de esculturas del centro de la ciudad. Pero no eran solo rocas. Eran piedras verdes especiales importadas de la isla japonesa de Shikoku, seleccionadas e instaladas por el artista y diseñador estadounidense Isamu Noguchi en 1961 como un *jardín zen* de entrada a una nueva torre de la W. Seventh St. Quedan tres piezas grandes más, talladas en granito importado del Monte Tsukuba, una de 20 pies de altura en la plaza parcialmente restaurada para lo que ahora es

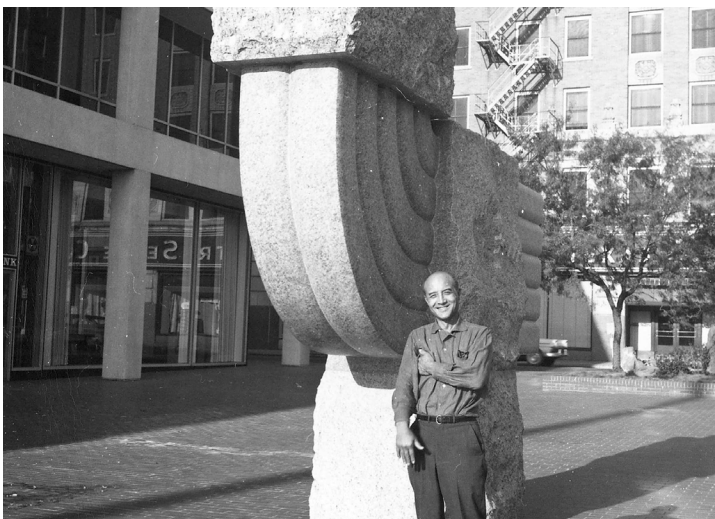


Fig. 5. Isamu Noguchi junto a la sede del First National Bank en Fort Worth (Texas). Octubre 1964. The Noguchi Museum Archives, 145811. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS – VEGAP.

el First en el 500 de la W. Seventh St., originalmente First National Bank y más tarde Bank of America". (8)

Convocado para reconocer las piezas restantes y acaso proponer su tratamiento y reubicación Isamu Noguchi aprovecharía la ocasión para visitar el Museo de Arte Kimbell, encargado por la Fundación homónima a Louis I. Kahn en 1966 e inaugurado finalmente en 1972. Conmovido por la belleza del edificio, el recuerdo de su amigo y el frustrado proyecto común en Riverside Park, el propio escultor relataba su visión del posible homenaje a Kahn:

"Sentado en la balaustrada del gran césped frente al más hermoso de los edificios, le dije a Shaindy Fenton cuánto me gustaría hacer algo allí. Ella respondió: '¿Por qué no lo haces?' Así fue. Y finalmente llegó a ser". (9)

Cabe aquí un breve apunte sobre la figura de la mencionada Fenton (1945-1994), marchante de arte y propietaria de la Galería Fenton Fine Arts en Fort Worth, cuya condición explicaría su presencia junto a Noguchi en la visita al Kimbell. Su papel clave en este episodio fue reconocido póstumamente en la inscripción que identifica la obra de Noguchi en el museo. (Fig. 6).

No obstante, la generosa visión de Noguchi, por entonces ya un consagrado escultor, el crítico Kenneth Frampton relataría su empeño y las dificultades por honrar a su amigo arquitecto, en un texto que sirve igualmente para explicar lúcidamente las condiciones de la obra:

"Es irónico que el único paisaje conmemorativo que finalmente realizarían los dos hombres sería el homenaje de Noguchi a Kahn instalado en el patio sur del Museo de Arte Kimbell de Kahn, Fort Worth, Texas en 1983, siete años después de la muerte de Kahn. Titulada *Constellation* y dedicada expresamente a Kahn, esta pieza constaba de un ensamblaje de basalto de cuatro partes, tallado y dispuesto en el estudio de Noguchi en la isla de



Fig. 6. Fotografía de la placa identificativa de *Constellation* en el museo Kimbell.

to his friend alongside the Kimbell Art Museum. Regarding the passage quoted above, we should mention that, when it was written, in 1949, a few years would still have to pass before Kahn became aware of this approach, which was, as we will see, key to the development of his work.

Noguchi in Fort Worth: a play in two acts. In 1980, Noguchi traveled to Fort Worth. Bud Kennedy, a journalist and chronicler of the city, described the improbable disappearance of a work of remarkable size that the sculptor had installed in 1961 outside First National City Bank, a work by the firm Skidmore, Owings & Merrill. (Fig. 5)

"It's one of the oldest unsolved mysteries in downtown Fort Worth. And it involves 15 missing rocks. Sometime in the 1970s, workers removed the stones from a downtown sculpture garden. There weren't just rocks. These were special green stones imported from the Japanese island of Shikoku, selected and arranged by American artist and designer Isamu Noguchi in 1961 as a "Zen garden" entryway to a new West Seventh Street tower. Three larger pieces carved from imported Mount Tsukuba granite remain, one 20 feet tall. They'll stay in the partly restored plaza for what is now First on 7th, 500 W. Seventh St., originally First National Bank and later a Bank of America". (8)

Summoned to recognize the remaining pieces, and maybe even propose their treatment and relocation, Isamu Noguchi took the opportunity to visit the Kimbell Art Museum, which the Kimbell Foundation had commissioned Louis I. Kahn to design in 1966 and finally opened in 1972. Moved by the beauty of the building, memories

Shikoku. Pero incluso este proyecto no estuvo exento de obstáculos, ya que Noguchi tardó varios años en convencer al museo de que aceptara la obra, y solo como regalo. Con este gesto magnánimo, logrado poco antes de su propia muerte, Noguchi agregó una conmovedora coda a una colaboración que había sido tan ardua como única”. (10)

Las dificultades a las que alude Frampton fueron motivadas por la extravagancia del ofrecimiento de una obra contemporánea a un museo cuya colección, tan selecta como dispersa, estaba consagrada a la historia de la pintura occidental —desde la Edad Media hasta Mondrian— así como al arte de la antigüedad clásica —Oriente próximo, Grecia y Roma— incorporando también algunas piezas de arte precolombino y de las culturas asiática y africana. Ante la negativa por la orientación de la colección del museo,



Fig. 7. Esculturas en el jardín de trabajo del estudio de Isamu Noguchi en Mure, Japón. The Noguchi Museum Archives, 03324. Fotografía de Michio Noguchi. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS – VEGAP.

of his friend and their thwarted joint project in Riverside Park, Noguchi recounted his vision of a possible homage to Kahn:

“Sitting on the balustrade of the large lawn facing that most beautiful of buildings, I said to Shandy Fenton how much I would like to do something there. She replied, ‘Why don’t you?’ I did. And eventually it came to be”. (9)

Fenton (1945-1994), an art dealer and the owner of the Fenton Fine Arts Gallery in Forth Worth deserves a brief mention here. Her background explains why she accompanied Noguchi on his visit to the Kimbell Art Museum. Her role was posthumously acknowledged on the plaque identifying Noguchi’s work in the museum. (Fig. 6)

Despite Noguchi’s generous vision, who was already an acclaimed sculptor by then, the critic Kenneth Frampton described his determination and the problems he faced to honor his architect friend in a passage that also clearly explains the conditions of the work:

“It is ironic that the only commemorative landscape to be finally realized by the two men would be Noguchi’s homage to Kahn installed in the southern court of Kahn’s Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas in 1983, seven years after Kahn’s death. Entitled Constellation and expressly dedicated to Kahn, this piece comprised a four-part basalt assembly, carved and laid out at Noguchi’s studio on the Island of Shikoku. But even this Project was not without obstacle, for it took

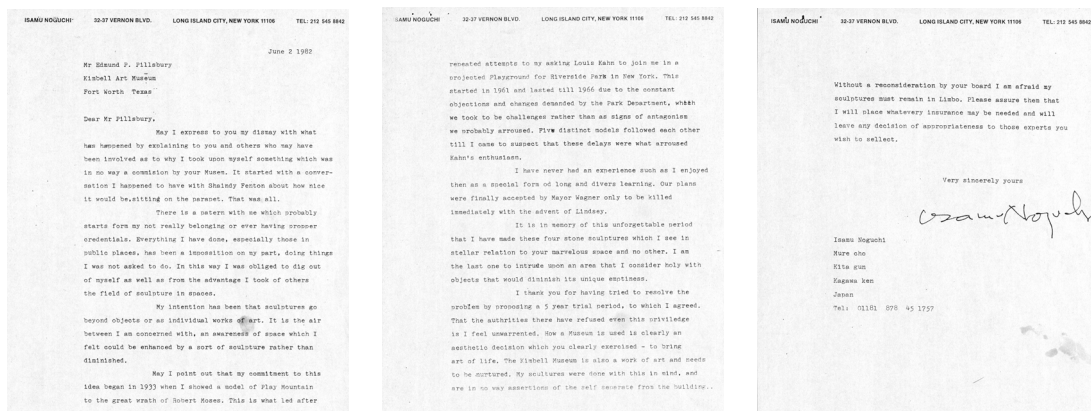
Noguchi llegó a invitar a los delegados del museo a visitar su taller en Mure (Japón), argumentando sobre la datación de sus piezas:

“Verá las piedras y apreciará su calidad, que confío, es lo que ha venido a informar [...]. Retroceden en el tiempo más allá que cualquier cosa que pudiera llamarse moderna, lo que espero que justifique su instalación en su notable museo. Louis Kahn era un amigo”. (11) (Fig. 7)

Las complicadas negociaciones entre ambas partes pasaron por varias negativas de la junta que llevaron al escultor a poner de manifiesto el interés que movía su obra en una carta dirigida a Edmund P. Pillsbury, presidente de la junta directiva del museo, expresando a continuación su entrañable relación con el arquitecto y la vinculación de la obra con el lugar:

“Mi intención ha sido que las esculturas vayan más allá de los objetos, como obras de arte individuales. Es el aire entre ellas lo que me preocupa, una conciencia de espacio que siento que puede ser realizado por la escultura en lugar de empequeñecido”.

Fig. 8. Carta de Isamu Noguchi a Edmund P. Pillsbury. 2 de junio de 1982. The Noguchi Museum Archives, MS_GAL_095_004. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS – VEGAP.



Noguchi a number of years to convince the museum to accept the work, and then only as a gift. With this magnanimous gesture, achieved shortly before his own death, Noguchi added a touching coda to a collaboration that had been both arduous and unique". (10)

The problems Frampton mentioned sprang from the extravagance of offering a contemporary artwork to a museum whose select and disperse collection was dedicated to the history of Western painting—from the Middle Ages to Mondrian—the art of classical Antiquity—the Near East, Greece and Rome—and also some pieces from pre-Columbian, Asian and African cultures. After the museum rejected his proposal based on the orientation of its collection, Noguchi invited the museum's curators to visit his workshop in Mure (Japan) and discussed the dating of his pieces:

“So you will only see the stones and observe their quality, which I trust, is what you have intended to report that they do indeed go way back in time beyond anything that could be called modern, which I hope will justify their installation in your remarkable museum. Louis Kahn was a friend”. (11) (Fig. 7)

The board declined Noguchi's proposal several times over the course of the complicated negotiations, which led the sculptor to express the motivation behind his work in a letter addressed to Edmund P. Pillsbury, chair of the museum's board of directors. In his letter, Noguchi described his close relationship with Kahn and the link between the work and the location:

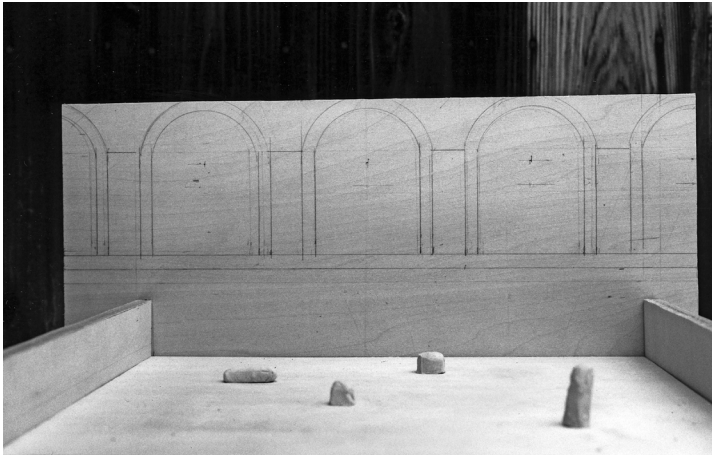


Fig. 9. Maqueta de *Constellation*. 1982.
The Noguchi Museum Archives, 02306.
Fotografía de Galerie Maeght. ©The Isamu
Noguchi Foundation and Garden Museum /
ARS – VEGAP.

“[...] Es en memoria de este período inolvidable por el que he configurado estas cuatro esculturas de piedra y que visualizo relacionadas con este espacio maravilloso y no con otro”. (12) (Fig. 8)

La resistencia de la junta directiva del museo para la aceptación de la obra soñada por Noguchi se tradujo finalmente en su instalación en una fachada lateral del conjunto. Del carácter *residual* de esta ubicación —el flanco sur del edificio— habla el hecho de que en el espacio equivalente de la fachada norte se encuentra uno de los aparcamientos del museo. No obstante, esta ubicación permitiría una lectura esencial de la configuración de la arquitectura del museo, que ya se manifestaba en las maquetas preparadas por Noguchi, representando el característico perfil de su cubierta que abarca tres de sus seis bóvedas y otros tantos espacios intersticiales. (Fig. 9)

Conformada por cuatro piedras basálticas análogas a las que el artista utilizó con asiduidad en aquellos años para otras tantas obras, la disposición

“My intention has been that sculptures go beyond objects or as individual works of art. It is the air between I am concerned with, an awareness of space which I felt could be enhanced by a sort of sculpture rather than diminished”.

“[...] It is in memory of this unforgettable period that I have made these four stone sculptures which I see in stellar relation to your marvelous space and no other”. (12) (Fig. 8)

The resistance of the board of directors to accepting Noguchi’s dream work finally resulted in its installation on a side façade of the complex. The *residual* nature of this location —the southern flank of the building— is evidenced by the parking lot located in the equivalent area on the northern façade. However, this location allowed for an essential interpretation of the layout of the museum’s architecture, which was already apparent in the models that Noguchi had prepared, representing the characteristic profile of its roof that covers three of its six vaults and many interstitial spaces. (Fig. 9)

Consisting of four basalt rocks similar to those that the artist regularly used in those years for so many other works, their arrangement dominates the space linked to the dihedral formed by the horizontal floor —a 100 x 100 feet [30.48 x 30.48 meters] sunken square-shaped meadow planted with grass that reflects the sculptor’s tastes— and the southern façade of the building, which starts at that height with a reinforced concrete wall confining the storage areas and other service spaces. Only a metal auxiliary door functionally connects the outside enclosure with the building. The ensemble is framed



Fig. 10. Fotografía de la instalación *Constellation* tomada desde el muro de cierre del edificio y hacia el sur. Imagen de los autores.

de las mismas se apropia del espacio vinculado al diedro constituido por el suelo horizontal —una pradera sembrada de césped, cuadrada y rehundida, expediente muy del gusto del escultor, de 100 x 100 pies. (30,48 x 30,48 metros.)— y la fachada sur del edificio cuyo arranque a esa altura es un muro de hormigón armado que confina los almacenes y otros espacios de servicio del museo. Tan solo una puerta auxiliar metálica conecta funcionalmente el recinto exterior con el edificio. El conjunto se encuentra enmarcado por dos muros laterales que acaban en sendas escaleras que descienden al nivel de la instalación y por una lámina de agua en el lado más distante al edificio que sirve de cierre al conjunto. (Fig. 10)

De las cuatro piedras, cuya dimensión remite a una escala cercana a lo humano (sus medidas precisas son las siguientes: 25 ¼ x 38 ¾ x 32 ½ in. (64,1 x 98,4 x 82,6 cm.); 39 ½ x 55 ½ x 46 ½ in. (100,3 x 141 x 118,1 cm.); 28 ¼ x 98 x 34 in. (71,8 x 248,9 x 86,4 cm.); 84 x 35 ½ x 27 ½ in. (213,4 x 90,2 x 69,9 cm)) dos son sensiblemente cúbicas, mientras las otras dos apuntan una forma prismática

by two side walls that end in two staircases that descend to the level of the installation and by a sheet of water on the far side of the building that closes it. (Fig. 10)

The sizes of the rocks approximate human scale (their precise measurements are: 25 ¼ x 38 ¾ x 32 ½ in. (64.1 x 98.4 x 82.6 cm.); 39 ½ x 55 ½ x 46 ½ in. (100.3 x 141 x 118.1 cm.); 28 ¼ x 98 x 34 in. (71.8 x 248.9 x 86.4 cm.); and 84 x 35 ½ x 27 ½ in. (213.4 x 90.2 x 69.9 cm)). Two of them are distinctly cube-shaped, while the other two are prism-shaped, with 1:3 proportions, one arranged vertically and the other laid on the ground alongside the building's façade. Although the main reference for the ensemble's layout was undoubtedly that of traditional Japanese gardens, a funerary interpretation in the manner of stelae, altars and other anthropomorphic pieces alluding to Noguchi's late friend and to himself could also be appropriate. (Fig. 11)

Nevertheless, the interpretation of the ensemble, entitled *Constellation*, unmistakably alludes to the void as the theme of the work. The way in which the pieces are grouped and arranged in the meadow with respect to the building activates the space. As explained above, the idea of a constellation refers to the makeup of a whole, of a unit based on the sum of much smaller individual parts. The paradigm of this layout would be the cosmos (the origin of the word) and the subatomic plane (perhaps the intimacy of matter)—scales in which the void takes center stage. Therefore, we could argue that Noguchi's constellation is made up of the void; it is the void, activated by barely carved, bare, smoothed and arranged rocks, rather than chiseled or worked ones, as if they had always been there. This treatment has time on its

con proporción 1/3, una dispuesta verticalmente y la segunda tendida en el suelo paralelamente a la fachada del edificio. Aunque sin duda la principal referencia para esta disposición de conjunto sería la de los jardines tradicionales japoneses, acaso cabría una interpretación en clave funeraria al modo de las estelas, los altares y, dentro de su abstracción, otras piezas antropomórficas que podrían aludir al amigo añorado y a sí mismo. (Fig. 11)

No obstante, la lectura del conjunto —titulado *Constellation* (Constelación)— alude inequívocamente al espacio vacío como tema de la obra. Son

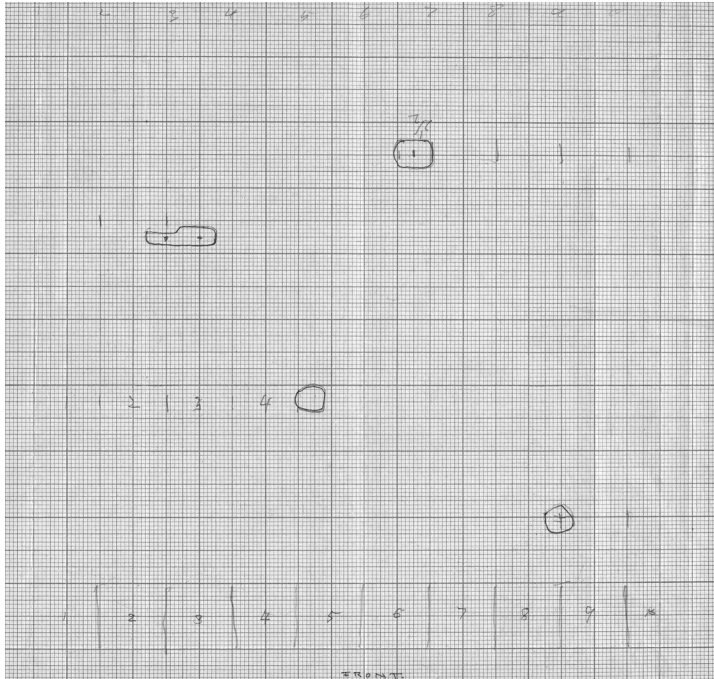


Fig. 11. Dibujo de la disposición de las piedras de *Constellation* en papel milimetrado. The Noguchi Museum Archives, MS_GAL_095_012. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS – VEGAP.

Fig. 12. Fotografía de detalle de la instalación *Constellation*, firma de Isamu Noguchi al pie de una de las piedras. Imagen de los autores.



side, as entropy tends to take over the ensemble and erase its few differential traces. Only two of the rocks are signed with the author's initials: the tallest, at the bottom, with "I.N.," and the widest and laid out, also at its lowest point, with "I.N. '80". (Fig. 12)

This idea of a constellation, of an almost empty and perhaps magnetized space, would resonate with Louis I. Kahn's work. Antonio Juárez pointed out the major influences of both the French-born engineer Robert Le Ricolais and the architect Anne Tyng in Kahn's conceptual spatial layout, which Kahn summarized when describing his City Tower project in Philadelphia:

"In Gothic times, architects built in solid stones. Now we can build with hollow stones. The spaces defined by the members of a structure are as important as the members. These spaces range in scale from the voids of an insulation panel, voids for air, lighting and heat to circulate, to spaces big enough to walk through or live in". (13)

Kahn and Noguchi find their key connection in this definition—in this shared interest in the void. Though, as we have seen, Noguchi was the first to outline this idea of his discipline linked to the void, Kahn's parallel attempt at appropriating it for architecture is clear. In fact, Noguchi was more than likely already aware of the concept of architectural space on which Kahn had been working when he asked him to join the Riverside Drive project in the early 1960s.

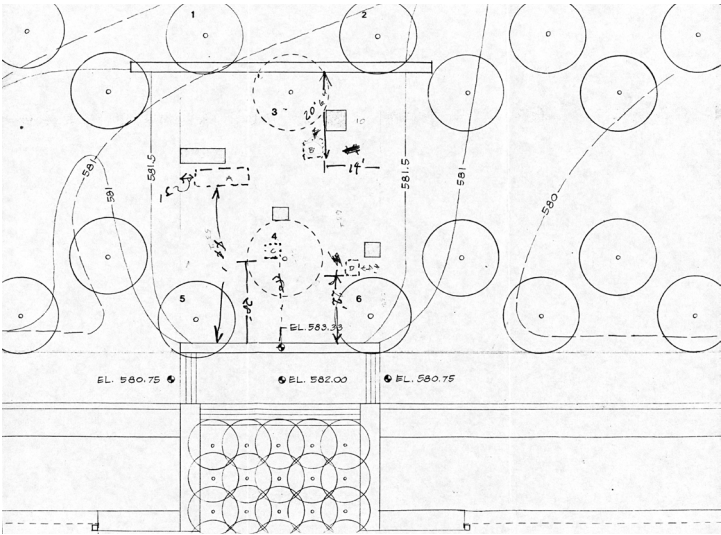
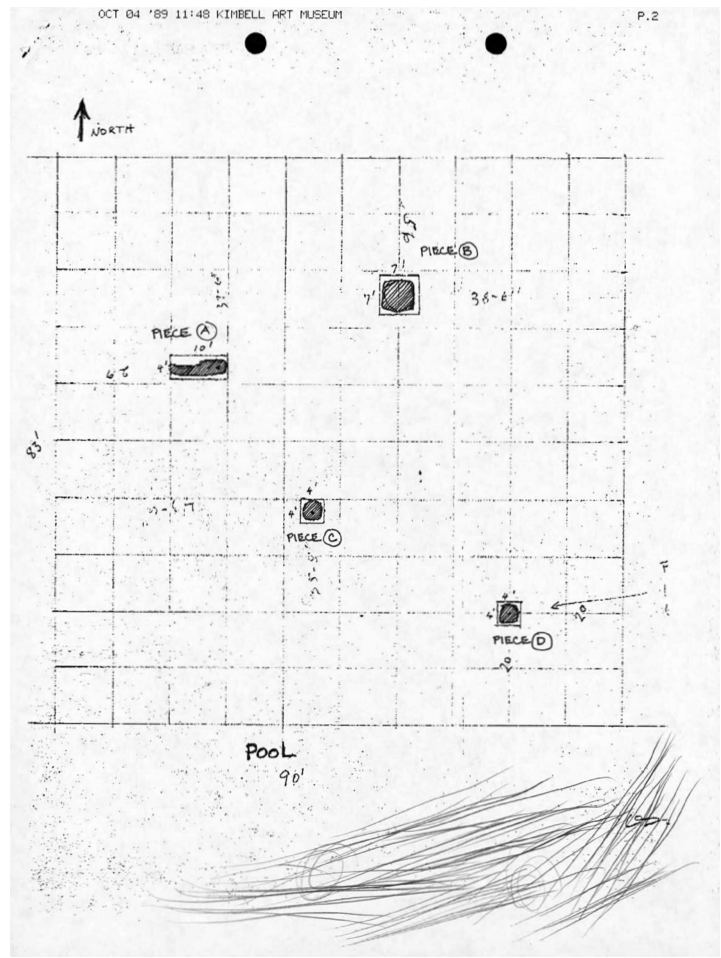


Fig. 13. Dibujo de la disposición de las piedras de *Constellation* en el jardín sur. Extracto del Fax de George Juergens a Larry Eubank. 5 de octubre de 1989. The Noguchi Museum Archives, NFP_PRO_017_019 ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS - VEGAP.

Fig. 14. Esquema para la nueva ubicación de las piedras en el jardín oeste. The Noguchi Museum Archives, NFP_PRO_017_024 ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS - VEGAP.

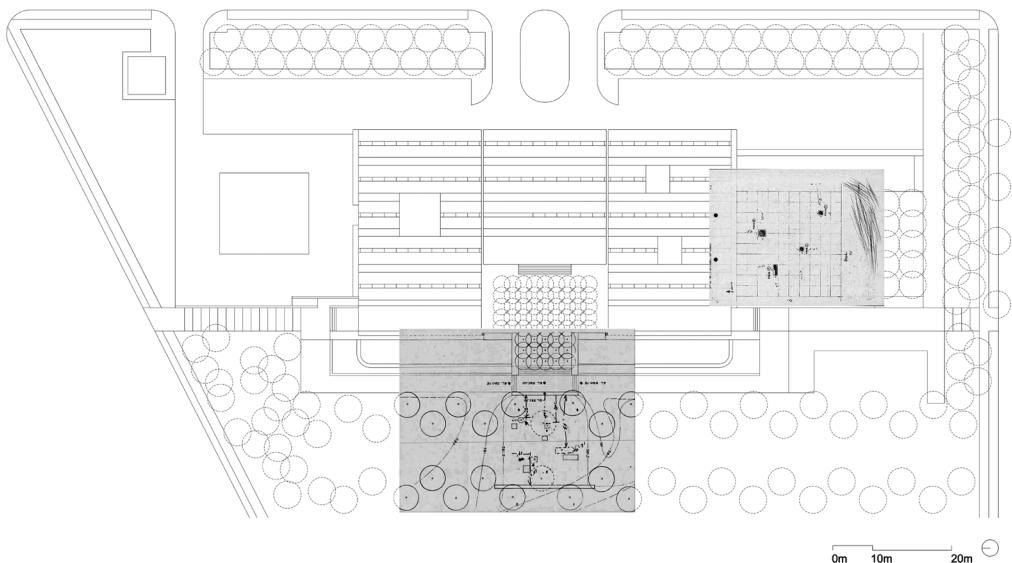
Fig. 15. Fotomontaje sobre la planta del Museo Kimbell de las plantas de las dos ubicaciones de la obra *Constellation*. Imagen de los autores.

la agrupación de las piezas y su disposición en la pradera, en relación con el edificio, las que activan el espacio. Como ya se ha explicado antes la idea de constelación remite a la conformación de un conjunto, de una unidad a partir de la suma de elementos individuales de mucha menor dimensión. El paradigma de esta configuración se encontraría tanto en el cosmos —de donde procede originariamente la palabra— como en el mundo subatómico —acaso la intimidad de la materia— escalas ambas en donde el vacío es el protagonista absoluto. Así, podría argumentarse que la constelación de Noguchi se conforma con el vacío; es el vacío, activado por la presencia de las rocas apenas talladas, descubiertas, desbastadas y dispuestas más que cinceladas o trabajadas, como si siempre hubieran estado allí. El tiempo juega a favor de este tratamiento pues los procesos propios de la entropía tienden a apropiarse del conjunto y a borrar sus escasas huellas diferenciales: tan solo dos de ellas están firmadas con las iniciales de su autor. La más alta, en su pie, “I. N.” y la más ancha o tendida también en su parte baja, “I. N. ’80”. (Fig. 12)

Esta idea de constelación, de espacio casi vacío, acaso imantado, resonaría con la obra de Louis I. Kahn. Antonio Juárez apunta las capitales influencias tanto del ingeniero de origen francés Robert Le Ricolais como de la arquitecta Anne Tyng para la configuración conceptual del espacio *kahniano*, y que el propio arquitecto resumía así al describir su proyecto de la torre para Filadelfia, la City Tower:

“En los tiempos del gótico los arquitectos construían con piedras macizas. Ahora podemos construir con piedras huecas. Los espacios definidos entre los elementos de una estructura son tan importantes como la estructura misma. Estos espacios varían de rango, desde los espacios de un panel de aislamiento, los vacíos para la circulación del aire, la iluminación y la calefacción hasta los espacios suficientemente amplios para andar por ellos y vivir en ellos”. (13)

Es en esta definición, en este interés común por el vacío, donde ambos creadores —Kahn y Noguchi— encuentran su definitivo punto de cone-



xión. Aunque como hemos visto fue Noguchi quien enunció por primera vez esta idea de su disciplina ligada al vacío, resulta evidente la apropiación que también Kahn persiguió paralelamente para la arquitectura. De hecho resulta más que probable que el escultor conociese ya esta consideración del espacio arquitectónico desarrollado por Kahn cuando quiso contar con él para el proyecto de Riverside Drive a principios de la década de los años 60.

Estas ideas sobrevuelan igualmente en cada una de sus propuestas para el mencionado proyecto. Pero donde este concepto brilla por encima de todos —también por su sencillez— es en la instalación de Fort Worth. Es en el homenaje a su amigo fallecido donde Noguchi recupera y sanciona definitivamente —incluso con el título de la obra— el concepto reconocido y desarrollado por ambos, cada cual en su disciplina. Se trata de un trasvase interdisciplinar que justifica y explica la relación entre estos dos gigantes del arte del siglo xx. En la obra de ambos se reconoce, puede que de forma discontinua pero también inequívoca, este entendimiento del vacío como elemento fundante y configurador del paradigma contemporáneo análogamente a como desde la ciencia venía siendo reconocido para la explicación de la materia y de la configuración del universo.

Conclusión. El éxito de la instalación, de la que da cuenta la correspondencia entre el entonces director de la junta directiva del museo y el propio escultor y sus colaboradores, planteó algunos años después el posible traslado del conjunto a una ubicación más privilegiada. En concreto se conserva un replanteo del conjunto en el eje principal del edificio, fechado en 1989, enfrentado a la reciente ampliación del museo. El movimiento no se llegó a ejecutar y la instalación se mantiene en la ubicación primera —un discreto patio rehundido— que se le asignó en un principio. No obstante, y aunque no se llegase a ejecutar el traslado, este proyecto manifiesta en efecto el acierto de la instalación, medida en términos de identificación con el museo. (Figs. 13-15)

These ideas are also hinted in each of his proposals for the aforementioned project; yet, the concept shines above all others in the Fort Worth installation —even for its simplicity— It is in his homage to his late friend that Noguchi definitively recovers and sanctions —even with the title of the work— the concept that both had recognized and developed, each in their own discipline. It is an interdisciplinary transfer that justifies and explains the relationship between these two giants of 20th century art. Perhaps discontinuously, but also unmistakably, this understanding of the void as the founding and shaping element of the contemporary paradigm is recognized in both men's work, similarly to how science acknowledged it to explain matter and the configuration of the universe.

Conclusion. The success of the installation, demonstrated by the correspondence between the chair of the museum's board of directors at the time and Noguchi and his collaborators, raised the possibility of moving the ensemble to a better location a few years later. Specifically, a redesign of the ensemble dated in 1989 is preserved that would have been located in the building's main axis, opposite the museum's recent expansion. It was never implemented and the installation remains in the original discreet sunken courtyard. However, even though the move never took place, the proposal did provide proof the installation's success, measured in terms of its identification with the museum. (Figs. 13-15)

Yet, beyond the success —maybe merely local— of the initiative described, the work —small in size but crucial as few others in his career— can be interpreted as Noguchi's recognition of the conceptual affinity he shared with Kahn. The theme chosen for his homage is unequivocal. It is a clear and distinct episode of Kahn's ability to appropriate principles

Pero más allá del éxito —si se quiere local— que manifiesta la iniciativa descrita, cabe interpretar esta obra —puede que menor en dimensiones pero intensa como pocas en la trayectoria de Noguchi— como reconocimiento por parte del artista de la afinidad conceptual existente entre ambos, arquitecto y escultor. El tema elegido para su homenaje resulta inequívoco. Se trataría de un episodio claro y distinto de la capacidad de Kahn para hacer suyos principios elaborados en otras disciplinas para la configuración de su propio universo imaginario. Así lo defiende el arquitecto Juan Navarro Baldeweg quien después de mencionar las figuras esenciales en la trayectoria del arquitecto —Anne Tyng, Robert Le Ricolais y Josep Albers— apunta:

“[...] Hay además en Kahn una extensa segunda cadena de referencias y apropiaciones, que asimila un vasto territorio de ideas científicas, técnicas y estéticas proporcionadas por personas como D'Arcy Thompson, Buckminster Fuller, Cyril Smith, Noguchi, el ingeniero Kommendant, Klee y el propio Stevens”. (14)

El hecho de que gran parte de estas figuras trabajasen desde distintas angulaciones la idea común del vacío no hace sino reforzar la centralidad de este concepto en el trabajo, tanto de Kahn como de Noguchi, hasta el punto de poder afirmar que fue esta visión compartida de “construir con agujeros” —tomando prestada la acertada expresión de Antonio Juárez referida en su caso al ingeniero Robert Le Ricolais— la que llevó al escultor a la idea y al empeño de unir su obra con la del arquitecto en Fort Worth.

Contribuciones específicas de cada autor/a *Specific contributions from each author*

Concepción y diseño del trabajo *Conception and design of the work* Eduardo Delgado Orusco, Elena Escudero López

Metodología *Methodology* Eduardo Delgado Orusco, Elena Escudero López

Recogida y análisis de datos *Data Collection and Analysis* Eduardo Delgado Orusco, Elena Escudero López

Discusión y conclusiones *Discussion and Conclusions* Eduardo Delgado Orusco, Elena Escudero López

Redacción, formato, revisión y aprobación de versiones *Drafting, formatting, version revision, and approval* Eduardo Delgado Orusco, Elena Escudero López

elaborated in other disciplines to shape his own imaginary universe. This is the argument put forth by the architect Juan Navarro Baldeweg when he mentioned the essential figures in Kahn's career, Anne Tyng, Robert Le Ricolais and Josef Albers, before asserting that:

“[...]In Kahn, there is also an extensive second sequence of references and appropriations, which assimilates a vast territory of scientific, technical and aesthetic ideas provided by people like D'Arcy Thompson, Buckminster Fuller, Cyril Smith, Noguchi, the engineer Kommendant, Klee and Stevens himself”. (14)

The fact that many of these people worked on the idea of the void from different angles only highlights the centrality of the concept in Kahn and Noguchi's work, to the point where this shared vision of “building with holes,” to borrow Antonio Juárez's accurate description of the work of the engineer Robert Le Ricolais, was what inspired Noguchi and gave him the determination to join his work with Kahn's in Fort Worth.

REFERENCIAS

1. APOSTOLOS-CAPPADONA, D.; ALTSHULER, B. (ed.). *Isamu Noguchi. Essays and Conversations*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers in association with The Isamu Noguchi Foundation, 1994. p. 126.
2. WATARI, S. *Play Mountain. Isamu Noguchi + Louis I. Kahn*. Tokio: Marumo Publishing, 1996. Libro publicado con ocasión de la exposición *Isamu Noguchi & Louis I. Kahn Riverside Drive Park Playground 1961-66* en el Watari Museum of Contemporary Art (11 de mayo al 8 de septiembre de 1996).
3. RONNER, H.; JHAVERI, S.; VASELLA, A. *Louis I. Kahn. Complete Works. 1935-74*. Boulder, Colorado: Institute for the History and Theory of Architecture at the Swiss Federal Institute of Technology, Zurich & Westview Press, 1977. p. 203
4. GREENSPUN, J. *The Isamu Noguchi Garden of Sculpture*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1987. p. 143.
5. Ver nota 4. p. 212.
6. Ver nota 4. p. 9.
7. NOGUCHI, I. *Meanings in Modern Sculpture*. (Publicado por primera vez en Art News 48.3 (1949). pp. 12-15, 55-56). En: APOSTOLOS-CAPPADONA, D.; ALTSHULER, B. (ed.). *Isamu Noguchi. Essays and Conversations*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers in association with The Isamu Noguchi Foundation, 1994. p. 35.
8. KENNEDY, B. *In Fort Worth, part of our sculpture is missing: Where are the 'Zen garden' rocks?* Fort Worth Star Telegram. 6 de enero de 2019.
9. Ver nota 4. p. 202.
10. FRAMPTON, K. *Sculpture in a Commemorative Landscape*. Louis I. Kahn and Isamu Noguchi. En: WATARI, S. *Play Mountain. Isamu Noguchi + Louis I. Kahn*. Tokio: Marumo Publishing, 1996. Libro publicado con ocasión de la exposición *Isamu Noguchi & Louis I. Kahn Riverside Drive Park Playground 1961-66* en el Watari Museum of Contemporary Art. (11 de mayo al 8 de septiembre de 1996). p. 38.
11. The Noguchi Museum Archives, MS_GAL_095_006 – Carta de Isamu Noguchi a Emily Sano. 23 de noviembre de 1982. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS – VEGAP.
12. The Noguchi Museum Archives, MS_GAL_095_004 – Carta de Isamu Noguchi a Edmund P. Pillsbury. 2 de junio de 1982. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS – VEGAP.
13. KAHN, L. I. "Towards a plan for Midtown Philadelphia". (Publicado por primera vez en *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, n. 2, 1953. pp. 10-27). En: LATOUR, A. (ed.). *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*. Nueva York: Rizzoli International Publications, Inc. 1991. p. 45.
14. NAVARRO BALDEWEG, J. "Visiones". En: JUÁREZ, A. *El universo imaginario de Louis I. Kahn*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. p. 15.

REFERENCES

1. APOSTOLOS-CAPPADONA, D.; ALTSHULER, B. (ed.). *Isamu Noguchi. Essays and Conversations*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers in association with The Isamu Noguchi Foundation, 1994. p. 126.
2. WATARI, S. *Play Mountain. Isamu Noguchi + Louis I. Kahn*. Tokyo: Marumo Publishing, 1996. Published on the occasion of the exhibition *Isamu Noguchi & Louis I. Kahn Riverside Drive Park Playground 1961-66* en el Watari Museum of Contemporary Art. (11 de mayo al 8 de septiembre de 1996).
3. RONNER, H.; JHAVERI, S.; VASELLA, A. *Louis I. Kahn. Complete Works. 1935-74*. Boulder, Colorado: Institute for the History and Theory of Architecture at the Swiss Federal Institute of Technology, Zurich & Westview Press, 1977. p. 203
4. GREENSPUN, J. *The Isamu Noguchi Garden of Sculpture*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1987. p. 143.
5. See note 4. p. 212.
6. See note 4. p. 9.
7. NOGUCHI, I. *Meanings in Modern Sculpture*. (First published in Art News 48.3 (1949): pp. 12-15, 55-56). In: APOSTOLOS-CAPPADONA, D.; ALTSHULER, B. (ed.). *Isamu Noguchi. Essays and Conversations*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers in association with The Isamu Noguchi Foundation, 1994. p. 35.
8. KENNEDY, B. *In Fort Worth, part of our sculpture is missing: Where are the 'Zen garden' rocks?* Fort Worth Star Telegram. 6 January 2019
9. See note 4. p. 202.
10. FRAMPTON, K. *Sculpture in a Commemorative Landscape*. Louis I. Kahn and Isamu Noguchi. In: WATARI, S. *Play Mountain. Isamu Noguchi + Louis I. Kahn*. Tokyo: Marumo Publishing, 1996. Published on the occasion of the exhibition *Isamu Noguchi & Louis I. Kahn Riverside Drive Park Playground 1961-66* en el Watari Museum of Contemporary Art (11 May-8 September, 1996). p. 38.
11. The Noguchi Museum Archives, MS_GAL_095_006 – Letter from Isamu Noguchi to Emily Sano. 23 November 1982. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS – VEGAP.
12. The Noguchi Museum Archives, MS_GAL_095_004 – Letter from Isamu Noguchi to Edmund P. Pillsbury. 2 June 1982. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS – VEGAP.
13. KAHN, L. I. "Towards a plan for Midtown Philadelphia". (Publicado por primera vez en *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, n. 2, 1953. pp. 10-27). In: LATOUR, A. (ed.). *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 1991. p. 45.
14. NAVARRO BALDEWEG, J. "Visiones". In: JUÁREZ, A. *El universo imaginario de Louis I. Kahn*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006. p. 15.