

BA Eindwerkstuk

OVER DE MEXICAANSE GRENS

Hoe verhoudt Isamu Noguchi's kosmopolitisme zich tot

History as seen from Mexico (1936)?

22 januari 2021

N.J. Coers

n.j.coers@students.uu.nl | 6231594

BA Kunstgeschiedenis | Universiteit Utrecht

Dr. L. Boersma | begeleider

Prof. Dr. E.M. Troelenberg | tweede lezer

Woord aantal: 8704

*Underneath the void-colored shade of the trees, my 'self'
passed as a dowdy cloud into Somewhere.*

*I see my soul floating upon the face of the deep, nay
the faceless face of the deepless deep*

Yonejirō Noguchi, "Seas of Loneliness".¹

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Samenvatting	5
Inleiding	6
Hoofdstuk 1: In wat voor politiek-culturele context werd <i>History as seen from Mexico</i> vervaardigd en hoe kan het werk gelezen worden?	10
Hoofdstuk 2: Hoe heeft Noguchi's kosmopolitisme <i>History as seen from Mexico</i> beïnvloed?	15
Hoofdstuk 3: Hoe kan <i>History as seen from Mexico</i> geïnterpreteerd worden aan de hand van de gevonden invloeden?	25
Conclusie	30
Bronnenlijst	32
Lijst met afbeeldingen	35

Afbeelding voorblad: Bruce Bassett, *Isamu Noguchi in front of History, Mexico*, 1978 © The Isamu Noguchi Archive.

¹ Noguchi, Yonejirō. "Seas of Loneliness." In *Selected Poems of Yone Noguchi: Selected by Himself*, Yonejirō Noguchi, red., 6. Boston: The Four Seas Company, 1921.

Voorwoord

Hoewel ik nog altijd betreurt dat mijn studiejaar in Tokio is afgeblazen als gevolg van COVID-19, heeft de denkbeeldige wereldreis die ik door het schrijven van deze scriptie heb gemaakt de rouw toch wat verlicht.

Ik wil graag Dr. Linda Boersma bedanken voor de fijne begeleiding, interesse en waardevolle feedback in de afgelopen maanden. Prof Dr. Eva-Maria Troelenberg ben ik dankbaar om haar bereidheid mee te denken toen ik vast dacht te lopen met mijn scriptie. Archivaris Janine Biunno en hoofd-onderzoek en curator Matthew Kirsch van The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum te New York zijn ontzettend vriendelijk en behulpzaam geweest in het beantwoorden van mijn vragen over Noguchi's reizen, aanvullend bronnenmateriaal en archiefstukken. Mijn dank hiervoor is groot. Mijn familie, in het speciaal opa Cor, en mijn vriend Jojan wil ik tot slot bedanken voor hun enthousiasme en voor de afleiding in de vorm van wandelingetjes, lekker eten en dagjes weg, die ze me in gezonde mate boden.

Nienke Coers

22 januari 2020

Samenvatting

Deze scriptie had tot doel een antwoord te vinden op de vraag: hoe verhoudt Isamu Noguchi's kosmopolitisme zich tot *History as seen from Mexico*? Dit muurreliëf heeft Noguchi in 1936 uitgevoerd als deelnemer aan een kunstproject in de Mercado Abelardo L. Rodríguez te Mexico-stad, waarvoor tien kunstenaars muren bewerkten volgens de opvattingen van het Mexicaans muralisme. *History as seen from Mexico* heeft een zeer uitgesproken Marxistische inhoud, maar in deze scriptie wordt beargumenteerd dat het werk eveneens opgevat kan worden als transcultureel werk. In tussen 1928 en 1936 heeft de Noguchi gereisd naar of gewoond en gewerkt in de VS, Parijs, Londen, Berlijn, Moskou, China, Japan en Mexico en aangetoond kan worden dat deze reizen van invloed zijn geweest op de totstandkoming, techniek, stijl of inhoud van *History as seen from Mexico*. Wanneer bekeken in het licht van de gevonden invloeden en de ideeën van James Clifford, Paul Gilroy en Homi K. Bhabha, kan bovendien betoogd worden dat *History as seen from Mexico* niet los te zien is van hoe Noguchi zijn identiteit als *Nisei* – tweede generatie Japans-Amerikaan – ervaarde: als getekend door enerzijds het trauma van ontheemding en anderzijds een vermogen een grote diversiteit aan culturele invloeden te absorberen.

Inleiding

In 1933 las de architect Richard-Buckminster Fuller een gedicht van de Japanse dichter Yonejirō Noguchi, de vader van Fuller's goede vriend, de beeldhouwer en designer Isamu Noguchi (1904-1988). Het gedicht, zo schreef Fuller in een brief aan Isamu, combineerde westerse stijlfiguren met 'Oriental simplicity,' en was volgens Fuller een 'trailblazing of the cosmopolitan ability of the son.'² Waaraan Fuller met deze toeschrijving refereerde, zou een formele of visuele analyse van Noguchi's werk tot 1933, het jaar van de brief, niet kunnen verraden. Noguchi werkte toen al abstract of koos voor neutrale onderwerpen. Toch had Fuller goede redenen voor zijn uitspraak, die met de ontwikkeling van Noguchi's oeuvre bovendien steeds meer onderbouwing zou genieten: als kind van een Japanse vader en een Amerikaanse moeder speelde Noguchi's jeugd zich af aan beide kanten van de Grote Oceaan. Tussen 1927 tot 1932 had hij, als een van de eerste ontvangers van de Guggenheim Fellowship, reizen gemaakt naar Parijs, Londen, Berlijn, Moskou, China en Japan om artistieke inzichten op te doen.

In 1935, twee jaar na de brief, leende Fuller zijn auto uit aan Noguchi, die ermee van New York naar Mexico-stad reed.³ Hier kreeg hij samen met negen andere kunstenaars de opdracht van de Mexicaanse overheid om 1450 vierkante meter muur te bewerken in de in 1934 geopende Mercado Abelardo L. Rodiguez. Dit overdekte marktgebouw was gebouwd ter ere van de gelijknamige, recentelijk afgetreden socialistische interim-president Abelardo L. Rodríguez, en moest als voorbeeld dienen van een modern, multifunctioneel marktgebouw. In ruil voor een kleine vergoeding – ook Mexico werd getroffen door de Grote Depressie – en onder leiding van de Mexicaanse muralist Diego Rivera, werden in de jaren die volgden op de opening verschillende muurschilderingen en één muurreliëf voltooid. Dit muurreliëf, getiteld *History as seen from Mexico* (afb. 1), werd in 1936 ondertekend door Noguchi, en was niet alleen uniek om de gekozen kunstvorm: hoewel de inhoud in lijn staat met de

² The Isamu Noguchi Archive, New York, MS_COR_254_011, "Letter to IN from Buckminster Fuller," 3 juli 1933.

³ Hayden Herrera, *Listening to Stone: The Art and Life of Isamu Noguchi* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015), 148.

socialistische opvattingen van de muralistische beweging, waren de vormen sterk geabstraheerd.

De 'cosmopolitan ability' die Fuller in 1933 vol lof aan Noguchi toeschreef vormt een leidraad in deze scriptie over Noguchi's *History as seen from Mexico*. Door in te gaan op hoe Noguchi's migratieverleden *History as seen from Mexico* heeft beïnvloed, en hoe die invloeden uitnodigen het werk vanuit een bepaalde dimensie te bekijken, poog ik in deze scriptie een antwoord te vinden op de vraag: hoe verhoudt Noguchi's kosmopolitisme zich tot *History as seen from Mexico*? Ik positioneer het werk zodoende in Noguchi's migratieverleden en zijn daaruit volgende identiteit. Ik tracht aan te tonen dat het muurreliëf een transcultureel werk is, een synthese van verschillende politieke, artistieke en culturele invloeden. Hiertoe haal ik zowel primaire als secundaire bronnen aan.

Hoewel aan Noguchi's leven en werk veel kunsthistorisch onderzoek is gewijd, is *History as seen from Mexico* nauwelijks belicht. James Oles, kunsthistoricus gespecialiseerd in Latijns-Amerikaanse kunst, schreef in 2001 het artikel "International Themes for a Working Class Market: Noguchi in Mexico City" voor *American Art*, waarmee hij als een van de eersten onderzoek deed naar het reliëf. Waar Oles in zijn artikel ingaat op de geschiedenis die voorafging aan, en de Marxistische iconografie van het reliëf, relateerde kunsthistoricus moderne Amerikaanse kunst Ellen G. Landau in 2013 *History as seen from Mexico* aan de choreografieën van Martha Graham, voor wie Noguchi eind jaren twintig podiumontwerpen maakte. Landau bouwt hiertoe voort op de inzichten van Oles. In de biografieën *Noguchi East and West* door Dore Ashton uit 1993, *The Life of Isamu Noguchi: Journey without Borders* door Masayo Duus uit 2006 en *Listening to Stone: The Art and Life of Isamu Noguchi* door Hayden Herrera uit 2016 staat veel informatie over de plekken waar Noguchi verbleef voordat hij naar Mexico vertrok. Het overzichtswerk *Mexican Muralism: A Critical History* uit 2012 bevat basisinformatie over Mexicaans muralisme, alsook een hoofdstuk, geschreven door Esther Acevedo, over het kunstproject in de Mercado Aberlardo L. Rodríguez waarvan het reliëf onderdeel is. In 2019 maakte The Isamu Noguchi Archive 60.000 archivalia uit Noguchi's persoonlijke archief en het archief van het Isamu Noguchi Museum te New York digitaal beschikbaar. Dit openbare archief verleent mij toegang tot bronnen die Oles, Landau en andere onderzoekers niet konden inzien en helpt mij het wetenschappelijke debat over het reliëf verder uit te diepen.

Niet alleen de toegang tot archiefstukken uit het onlangs geopende archief, maakt mijn scriptie wetenschappelijk relevant. Om de verhouding tussen het reliëf en Noguchi's kosmopolitisme te onderzoeken maak ik gebruik van een postkoloniaal theoretisch kader. Dit is nog niet eerder gedaan en ook hierin ligt de wetenschappelijke relevantie van mijn scriptie. Dat het reliëf nog niet eerder vanuit een postkoloniaal kader is onderzocht is tevens de reden waarom mijn onderzoeksvraag oriënterend van aard is en mijn onderzoek exploratief. Ik hoop met mijn onderzoek een basis te kunnen leggen voor verder onderzoek naar dit onderwerp.

Ik zoek een antwoord op mijn hoofdvraag aan de hand van drie deelvragen. Allereerst vraag ik me af: in welke politiek-culturele context werd *History as seen from Mexico* vervaardigd en hoe kan het werk gelezen worden? Ik bekijk het reliëf binnen de context van het Mexicaans muralisme – dat is ontstaan in de nasleep van de Mexicaanse revolutie van 1910 tot 1920 – en ga ik in op het project in de Mercado Abelardo L. Rodríguez waarvan het reliëf onderdeel is. In het laatste deel van het eerste hoofdstuk doe ik een visuele analyse van *History as seen from Mexico* en ga ik in op de betekenis van het reliëf.

In het tweede hoofdstuk onderzoek ik: hoe heeft Noguchi's kosmopolitisme *History as seen from Mexico* beïnvloed? Aan de hand van deze deelvraag wordt meer duidelijk over Noguchi's levensloop, alsook over het reliëf. Ik ga Noguchi's verblijfplekken op nagenoeg chronologische volgorde af, waarbij ik zijn eerste buitenlandse reis als kunstenaar, naar Parijs, als startpunt kies. Ik ben me bewust van het risico op generalisering en ongegronde aannames en probeer derhalve zo specifiek mogelijk te zijn.

Tenslotte, in het derde hoofdstuk, onderzoek ik aan de hand van drie canonieke teksten uit de postkoloniale theorie: hoe kan *History as seen from Mexico* geïnterpreteerd worden aan de hand van de gevonden invloeden? Ik bekijk in deze deelvraag wat de gevonden invloeden duidelijk maken over Noguchi's kosmopolitisme, zijn identiteit en zijn reliëf. Bouwend op de ideeën van James Clifford, Paul Gilroy en Homi K. Bhabha beargumenteer ik dat *History as seen from Mexico* geïnterpreteerd kan worden als intercultureel kunstwerk, en dat deze interpretatie goed aansluit op hoe Noguchi's identiteit begrepen kan worden.

In de conclusie zal meer gezegd kunnen worden over de verhouding tussen Noguchi's kosmopolitisme en zijn reliëf *History as seen from Mexico*. Ik hoop in mijn conclusie een overtuigend beeld te kunnen schetsen van de postkoloniale dimensie

van waaruit het reliëf bekeken kan worden en reflecteer op het onderzoek door een suggestie te geven van waar nog ruimte is voor uitdieping of vervolgonderzoek.

Hoofdstuk 1: Binnen wat voor politiek-culturele context werd *History as seen from Mexico* vervaardigd en hoe kan het werk gelezen worden?

In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de stijl en inhoud van Noguchi's *History as seen from Mexico*. Voor een beter begrip hiervan is het relevant het reliëf in een politiek-culturele context te plaatsen. Alvorens ik een visuele analyse uitvoer van het reliëf, onderzoek ik daarom hoe het Mexicaans muralisme zich ontwikkeld heeft en ga ik in op het kunstproject in de Mercado Abelardo L. Rodríguez waar Noguchi aan heeft bijgedragen.

Muralisme is gegrond in de nasleep van de Mexicaanse Revolutie die duurde van 1910 tot 1920. Deze revolutie had als doel het nagenoeg totalitaire bewind van president Porfirio Díaz ten val te brengen en resulteerde uiteindelijk in een periode waarin revolutionaire bewinden elkaar rap opvolgden. Van 1920 tot 1924 was generaal Alvaro Obregón de eerste postrevolutionair verkozen president. Hij zag in dat economisch herstel en modernisering van belang waren voor een succesvolle wederopbouw, maar begreep ook dat een sterke beeldtaal nodig was om een eenheidsgevoel, alsook een politieke achterban te creëren onder de door revolutie verscheurde Mexicaanse bevolking. Om de laaggeletterde massa te bereiken, werden kunstenaars door de overheid betaald om muurschilderingen te voltooien op openbare plekken zoals in scholen, stadhuizen en buurtcentra.⁴

Muurschilderingen uit deze periode laten zich kenmerken door hun realistische stijl en een iconografie die enerzijds Mexico's pre-koloniale cultuur centraal stelt en anderzijds een utopische visie uitdraagt van een gemoderniseerd Mexico. In bijna alle muurschilderingen neemt de Mexicaanse bevolking, met nadruk op de lagere klasse – vaak gesymboliseerd als boer dan wel fabrieksarbeider –, een centrale positie in. Hiermee trachtte de opdrachtgever duidelijk te maken te regeren in dienst van de

⁴ Robin Adèle Greeley, "Muralism and the State in Post-Revolution Mexico, 1920-1970," in *Mexican Muralism: A Critical History*, Alejandro Anreus, Leonard Folgarait en Robin Adèle Greeley, red. (Berkeley: University of California Press, 2012), 15.

Mexicaanse bevolking – iets wat in de praktijk overigens veelal niet gebeurde. Toen de politieke onrust in de loop van de jaren twintig bleef aanhouden – zij het in gematigder vorm dan in het voorafgaande decennium – werden muurschilderingen meer politiek beladen en waren gebeurtenissen uit de Mexicaanse Revolutie steeds vaker het onderwerp.⁵ De politieke motivatie van Mexicaanse muralisten werd in 1924 uitgedrukt in het manifest dat geschreven werd bij de oprichting van de Sindicato de Obreros Tecnicos, Pintores y Escultores (Unie der Technici, Schilders en Beeldhouwers), en dat werd ondertekend door onder anderen ‘los très grandes’ – een eretitel voor Mexico’s drie belangrijkste muralisten Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros en José Clemente Orozco. In het manifest werd verkondigd, en ik vertaal: ‘We verwerpen de zogenaamde ezelkunst en alle kunst die voortkomt uit ultra-intellectuele kringen, want het is in wezen aristocratisch. We vereren de monumentale expressie van kunst omdat dergelijke kunst openbaar bezit is.’⁶

Aan de homogeniteit van de stroming kwam een eind toen het Maximato, een periode waarin politicus Plutarco Elías Calles achter de schermen veel macht uitoefende op de vanaf 1929 regerende Partido Nacional Revolucionario (PNR), leidde tot een politiek gemotiveerde opsplitsing van de muralistische beweging in meerdere sub-stromingen. Rivera, vriend en volgeling van Leon Trotski, vertegenwoordigde aan de overheid verbonden, Calles-aanhangende muralisten die gericht waren op het institutionaliseren van de Revolutie. Rivera’s muurschilderingen waren traditioneler in stijl en minder radicaal dan die van Orozco en Siqueiros. Orozco en Siqueiros belichaamden de opvatting dat de overheid niet revolutionair genoeg was en beiden hadden stalinistische sympathieën. Hun muurschilderingen waren politieker, populistischer en meer experimenteel wat betreft zowel inhoud als materiaalgebruik. Tussen deze twee kampen ontstond een ware polemiek. In 1934 publiceerde Siqueiros het artikel “Rivera’s Counter Revolutionary Road” in het Amerikaanse linkse

⁵ Greeley, “Muralism and the State in Post-Revolution Mexico,” 18-19.

⁶ David Alfaro Siqueiros, et al., “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores,” *El Machete*, no. 7 (1924): 2.

Oorspronkelijke tekst: ‘Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintellectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública.’

tijdschrift *New Masses*, waarin hij Rivera uitmaakte voor een contrarevolutionair intellectueel.⁷ Een jaar later bedreigde Rivera Siqueiros publiekelijk met een pistool.⁸

Het was te midden van deze voortdurende polemiek dat de eerste kunstenaars begonnen aan hun muurschilderingen in de Mercado Abelardo L. Rodríguez. Dit marktgebouw, gevestigd in een voormalig religieus gebouw, was onderdeel van de moderniseringsplannen die werden uitgevoerd in Mexico-stad. *Tianguis*, traditionele markten in de open lucht, pasten volgens de gemeente niet in een moderne stad. Bovendien huisde de nieuwe overdekte markt een buurthuis, een theater en een kinderopvang, wat het moreel van de markt-bezoekende lage klasse zou verbeteren. Muurschilderingen moesten aan deze ideologie bijdragen met een beeldtaal die gericht was op modernisering, het volk en voeding.⁹ In 1934 werd door de projectleiders, waaronder Rivera als artistiek leider, een contract opgesteld en werden de uitvoerende kunstenaars geselecteerd. Negen kunstenaars, drie uit de Verenigde Staten en zes van Mexicaanse afkomst, werd 13,50 peso's (omgerekend naar vandaag 3,10 euro) per beschilderde vierkante meter betaald. Materiaalkosten werden niet gedekt.

Waar het contract financieel gezien zeer duidelijk, zelfs restrictief was, gaf het op esthetisch gebied vrijwel geen sturing. Deze artistieke vrijheid resulteerde in een grote verscheidenheid tussen de muurschilderingen in stijl en inhoud.¹⁰ Ook de polemiek tussen Rivera en Siqueiros droeg hieraan bij. Hoewel Rivera door de gemeente was aangesteld als artistiek leider van het project, sloten de meeste kunstenaars zich aan bij Siqueiros' politieke visie. In mei 1934 schreef deelnemende kunstenaar Paul O'Higgins aan een andere deelnemer, Marion Greenwood: 'It would be much better if we had Siqueiros in Diego's place. Maybe with a couple of months of intriguing we can manage it.'¹¹

⁷ David Alfaro Siqueiros, "Rivera's Counter-Revolutionary Road," *New Masses*, 29 mei 1934, 17.

⁸ Esther Acevedo, "Young Muralists at the Abelardo L. Rodríguez Market," in *Mexican Muralism: A Critical History*, Alejandro Anreus, Leonard Folgarait en Robin Adèle Greeley, red. (Berkeley: University of California Press, 2012), 129-130.

⁹ Acevedo, "Young Muralists at the Abelardo L. Rodríguez Market," 127.

¹⁰ Acevedo, "Young Muralists at the Abelardo L. Rodríguez Market," 125.

¹¹ Acevedo, "Young Muralists at the Abelardo L. Rodríguez Market," 128.

Hoewel de onderlinge verscheidenheid groot was, viel Noguchi's *History as seen from Mexico* van alle projectbijdragen veruit het meeste op. Waar de andere bijdragen uitgevoerd waren met verf in een realistische stijl, is Noguchi's reliëf, gesitueerd op de tweede verdieping tegenover het trappenhuis, gemaakt met cement. De compositie van *History as seen from Mexico* is horizontaal geordend over een breedte van 22 meter en een hoogte van 1,42 meter. De vormen, hoewel grotendeels herkenbaar, zijn zeer geabstraheerd en overlappen elkaar. De mensen in het reliëf zijn uitgevoerd in zachte, ronde vormen waar voorwerpen veelal hoekig zijn. Hoewel er van diepte al sprake is omdat het een reliëf betreft, wordt met verkorting fictieve diepte gesuggereerd. Hierbij is overigens gebruik gemaakt van telkens andere verdwijnpunten. In het reliëf is kleur niet zozeer aangebracht om de vormen van elkaar te onderscheiden of de suggestie van schaduw te creëren als wel om verschillende secties van het reliëf globaal te markeren. De voornaamste tinten zijn koperrood, antraciet en lichtgrijs.

History as seen from Mexico moet volgens Noguchi in twee delen en van rechts naar links gelezen worden: de rechterkant symboliseert het kapitalisme, oorlog, het heden, de linkerkant gaat over Marxisme, vrede, een veelbelovende toekomst.¹²

Helemaal rechts zijn de Trinity Church en het Wall Street beursgebouw geabstraheerd afgebeeld achter twee kanonnen, volgens Oles ter verduidelijking van de financiële en religieuze aard van het onheil dat volgt in de rechterkant van het reliëf.¹³ Boven het rechterraam heeft Noguchi in zijn eigen woorden 'a "fat" capitalist being murdered by a skeleton' uitgevoerd, mogelijk om de eindigheid of slechtheid van het kapitalisme te onderstrepen, maar wellicht ook als symbolisatie van de klassenstrijd (afb. 2).¹⁴ Hierna volgt een sectie in donkere kleuren bevattende verschillende elementen die refereren aan geweld en fascisme, zoals wapens, een vuist die een zweep vasthoudt, een tank, soldaten en een swastika, waarmee Noguchi

¹² Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, tweede druk, origineel gepubliceerd in 1968 (Göttingen: Steidl Verlag, 2004), 23.

¹³ James Oles, "Noguchi in Mexico: International Themes for a Working-Class Market," *American Art* 15, no. 2 (zomer 2001): 23.

¹⁴ Noguchi, *A Sculptor's World*, 23.

duidelijk maakt dat '[c]apitalism everywhere struggles with inevitable death'.¹⁵ De sectie wordt begrensd door een gevallen kruis met daaromheen een stierenkop, een figuur met de armen uitgestrekt, een verkorte buste met het hoofd gelegen in een open boek en een vuist (afb. 3). Een tweetal figuren sluit het eerste deel van het reliëf af. Volgens Landau verbeeldt de omkaderde figuur een persoon in een doodskist.¹⁶ De buste die het middelste raam flankeert oogt gepijnigd, lijdzaam.

Links van het raam verandert de thematiek en begint het tweede deel van het reliëf tegen een rode achtergrond. Een verzwakt, stervend of gestorven figuur wordt ondersteund door een ten halve lijve afgebeeld figuur, door Noguchi 'awakening labor' gedoopt, die zijn blik gericht heeft op de utopische linkerkant van het reliëf (afb. 4).¹⁷ Zoals kerken en financiële centra in het eerste deel door Noguchi gepositioneerd werden als fundering van het kapitalisme of het kwaad, impliceren de graanvelden, tractoren, het landbouwgereedschap, de fabriek met drie schoorstenen, de propellervorm en de industriële structuren die volgen op de scene met 'awakening labor', dat de boer en de fabrieksarbeider aan de basis staan van een Marxistische samenleving. De zeer opvallende rode vuist benadrukt deze opvatting (afb. 5). De sectie rondom het meest linkse raam beklemtoont, naar Oles' interpretatie, de bovenmenselijke kern van het Marxisme: geometrische vormen, een reageerbuis en een erlenmeyer, microben en helemaal links Albert Einsteins formule ' $E=mc^2$ ' lijken allen te wijzen op de zuiverheid, puurheid of universaliteit van de ideologie. Boven het raam ligt een baby op een lichaam. Het motief van geboorte dat hiermee geïmpliceerd wordt staat contrasteert de implicatie van de dood boven het meest rechtse raam. Een figuur in een houding die doet denken aan een kouros en van wie het profiel te zien is, aanschouwt het geheel vanaf de linkerkant van het reliëf (afb. 6).¹⁸ Deze figuur noemde Noguchi in zijn autobiografie een 'Indian boy'.

¹⁵ "Cement: Noguchi's polychrome relief achieves a powerful effect." *New Masses*, 15 september 1936, 10.

¹⁶ Ellen G. Landau, "Body Si(gh)ting: Noguchi, Mexico, and Martha Graham," in *Mexico and American Modernism*, Ellen G. Landau, red. (New Haven en Londen: Yale University Press, 2013), 29.

¹⁷ "Cement," 10.

¹⁸ Noguchi, *A Sculptor's World*, 23.

Hoofdstuk 2: Hoe heeft Noguchi's kosmopolitisme

History as seen from Mexico beïnvloed?

Dat de vele reizen die Noguchi heeft gemaakt voordat hij *History as seen from Mexico* voltooide het reliëf beïnvloed hebben, wordt door onder meer Oles en Landau benoemd, maar niet uitgewerkt. Het blijft bij aannames, en conclusies over of analyses van de rol van Noguchi's migratieverleden in zijn reliëf blijven weg. In dit hoofdstuk onderzoek ik daarom hoe verschillende locaties die Noguchi tijdens zijn reizen heeft bezocht of waar hij heeft gewoond of gewerkt, van invloed zijn geweest op de totstandkoming, stijl, uitvoering en iconografie van *History as seen from Mexico*.

Mijn onderzoek begint in Parijs, waar Noguchi in 1927 naar toe reisde. Ik heb ervoor gekozen eerdere verhuizingen en reizen niet te behandelen omdat Noguchi pas vanaf 1924 een artistieke carrière ambieerde en de eerste drie jaren van zijn carrière voornamelijk heeft gewijd aan het opbouwen van een netwerk en stabiele inkomsten in de Verenigde Staten (VS). Na Parijs ga ik in op Noguchi's bezoek aan Londen, Berlijn en Moskou alvorens hij vertrok naar China en Japan. Hierna onderzoek ik hoe het artistieke en politieke klimaat waarin Noguchi zich bewoog na terugkomst in de VS zijn reliëf heeft beïnvloed. Tenslotte bestudeer ik welke invloeden aan Mexico toegeschreven kunnen worden.

Een bezoeker van de Mercado Abelardo L. Rodríguez zal het opvallen dat *History as seen from Mexico* weinig stilistische overeenkomst vertoont met de muurschilderingen van de andere deelnemers aan het project. Weliswaar dezelfde thematiek aanhangend, heeft Noguchi, zoals duidelijk werd in het vorige hoofdstuk, zijn vormen sterk geabstraheerd en als reliëf uitgevoerd. Zijn stilistische keuze en de gekozen kunstvorm vinden hun oorsprong in Parijs, waar Noguchi in april 1927 naartoe reisde als Guggenheim Fellow. Kort na aankomst kwam hij min of meer per toeval in contact met Constantin Brâncuși, die Noguchi aanstelde als assistent.¹⁹ Brâncuși, geboren in 1876 te Roemenië, was destijds al beroemd om zijn abstracte sculpturen en hij kon

¹⁹ Masayo Duus, *The life of Isamu Noguchi: journey without borders* (Princeton: Princeton University Press, 2004), 113.

Noguchi rekenen tot zijn bewonderaars: enkele maanden eerder, in november 1926, had Noguchi een tentoonstelling van Brâncuși in de Brummer Gallery in Manhattan bezocht. Hier zag hij onder andere *L'Oiseau dans l'espace* (afb. 7) en schreef hierover: '[it] completely crystallized my uncertainties. I was transfixed by his vision.'²⁰

In Brâncuși's atelier aan 8 Impasse Ronsin, en later 11 Impasse Ronsin te Parijs, leerde Noguchi te werken met verschillende beeldhouwtechnieken en -materialen. Tot die tijd had Noguchi, die nauwelijks artistieke opleiding had genoten, voornamelijk gewerkt in klei en gips, dus hem ontbrak kennis over het bewerken van bijvoorbeeld steen.²¹ In de zeven maanden dat Noguchi Brâncuși assisteerde, deed hij echter niet alleen nieuwe vaardigheden op: de periode heeft bovenal Noguchi's beeldhouwstijl radicaal beïnvloed. Waar Noguchi begin 1927 nog de laatste hand legde aan zijn bronzen sculptuur *Undine (Nadja)* (afb. 8), voltooide hij enkele maanden later het marmeren *Sphere Section (Broad Blossom)* (afb. 9).

Hoewel van de meeste vormen in *History as seen from Mexico* nog wel duidelijk is wat ze verbeelden, doet niets vermoeden dat ze door dezelfde kunstenaar zijn uitgevoerd als *Undine (Nadja)*. Vooral de mensfiguren in het reliëf doen sterk denken aan Brâncuși's werken, in het speciaal diens portretten, en de propellerwiek aan de linkerkant van het reliëf heeft veel weg van Brâncuși's *L'Oiseau dans l'espace*, zoals ook Oles opmerkte.²²

Aanvankelijk was Noguchi van plan geweest vanuit Parijs door te reizen naar Azië, in het specifiek India. Ter voorbereiding op zijn reis verbleef hij eind 1927 een maand in Londen, waar hij Indiase kunst en filosofie bestudeerde in het archief van het British Museum. Omdat het op het moment van Noguchi's geplande vertrek zomer was in India, besloot hij zijn reis uit te stellen tot de temperatuur wat gedaald was.²³ Toen Noguchi hierop te horen kreeg dat niet was ingestemd met zijn verzoek zijn Guggenheim Fellowship te verlengen, keerde hij in 1928 terug naar Parijs en daarna

²⁰ Noguchi, *A Sculptor's World*, 16.

²¹ Masayo Duus, *The life of Isamu Noguchi*, 114-115.

²² Oles, "Noguchi in Mexico," 26.

²³ The Isamu Noguchi Archive, New York, MS_AWA_018_004, "IN letter to the John Simon Guggenheim Memorial Foundation," 11 januari 1928.

naar New York.²⁴ Het zou kunnen dat Noguchi zijn 'Indian boy' in *History as seen from Mexico* gebaseerd heeft op iets wat hij tegengekomen is in zijn studiemateriaal voor zijn reis naar India. Zeer aannemelijk is dit echter niet, om een reden waar ik later in dit hoofdstuk nog op terugkom.

Dat Noguchi niet meer in aanmerking kwam voor de Guggenheim Fellowship gaf hem geen reden afstand te doen van zijn plan naar Azië te reizen. Tussen 1928 en 1930 werkte Noguchi in Parijs en New York voor opdrachtgevers om zijn reisplannen te kunnen bekostigen. Toen hij eenmaal genoeg verdiend had, besloot Noguchi niet meer naar India, maar naar Japan te reizen om het land te zien waar hij zijn jeugd had doorgebracht, te leren over Japanse kunst, en zich met zijn vader te herenigen die zijn gezin kort na Noguchi's geboorte had verlaten. Vlak na zijn vertrek hoorde hij van zijn moeder dat zijn vader hem verbood Japan te betreden met de Noguchi-achternaam.²⁵ Noguchi, die in zijn (vergeefse) nieuwe aanmelding voor de Guggenheim Fellowship had geschreven dat hij wenste net als zijn vader oost en west te verenigen in zijn kunst, besloot teleurgesteld om naar Peking te reizen.²⁶

Zijn reis naar Peking bracht Noguchi langs Berlijn en Moskou. Mogelijk vinden het marxistische en anti-nationaalsocialistische symbolisme in *History as seen from Mexico* hun oorsprong in de opkomst van het nazisme in Duitsland en de nasleep van de Oktoberrevolutie in Rusland, maar bronnenmateriaal kan deze aanname nauwelijks ondersteunen. Wat en wie Noguchi in Berlijn heeft gezien is voor zover bekend nergens vastgelegd.²⁷ Aangaande zijn verblijf van drie dagen in Moskou is bekend dat Noguchi van plan was geweest Vladimir Tatlins monument voor de Communistische

²⁴ Noguchi, *A Sculptor's World*, 18.

²⁵ Noguchi, *A Sculptor's World*, 20.

²⁶ The Isamu Noguchi Archive, New York, MS_COR_316_001, "Plans for Study submitted by IN," 11 januari 1927.

²⁷ Hoofd-onderzoek en curator Matthew Kirsch van The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum te New York schreef in een mail dat alleen de de Duitse boeken in Noguchi's persoonlijke bibliotheek iets zouden kunnen zeggen over wat Noguchi tijdens zijn verblijf in Berlijn heeft beziggehouden, maar deze boeken zou Noguchi ook later of ergens anders aangeschaft kunnen hebben. Coers, Nienke. Mailcontact met hoofd-onderzoek en curator Matthew Kirsch van The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York. 14 januari 2020.

Internationale – vaak de *Tatlin-toren* genoemd – te bezoeken (afb. 10).²⁸ Noguchi was er, zo blijkt, niet van op de hoogte dat dit werk nooit gerealiseerd is. Het plan doet overigens vermoeden dat Noguchi destijds waarschijnlijk al affiniteit had met het Marxisme of zich in ieder geval bezighield met Ruslands Marxistische beeldtaal.

Het is interessant stil te staan bij het gegeven dat *History as seen from Mexico* figuratiever is dan de sculpturen die Noguchi maakte tijdens zijn verblijf in Parijs. Al helemaal opvallend is dat hij niet lang na terugkomst uit Parijs ging werken in een stijl die meer aan Auguste Rodin – weliswaar Brâncuși's mentor – lijkt te zijn ontleend dan aan Brâncuși. Reden voor Noguchi's fluctuatie in stijl in New York, is allereerst zijn financiële afhankelijkheid van opdrachtgevers. Een ander motief wordt duidelijk uit Noguchi's herinnering van zijn tijd bij Brâncuși die hij ophaalt in zijn autobiografie: 'Pure abstractions (...) left me cold, and I was always being torn between Brâncuși's admonition and my desire to make something meaningful.'²⁹ Hoewel Brâncuși Noguchi veel bijbracht op zowel technisch als stilistisch gebied, en ondanks dat Noguchi erg naar Brâncuși opkeek, kwamen hun opvattingen niet overeen. Waar Brâncuși zocht naar de essentie of volmaaktheid van zijn vormen, zocht Noguchi naar een vorm van abstractie die zich verhiel tot de materiële wereld.

Aangekomen in China zette Noguchi zijn zoektocht naar een betekenisvolle vorm van abstractie voort. In Peking bestudeerde Noguchi graffiguren uit de T'ang-dynastie, die hij bewonderde om hun eenvoud en de eeuwenoude technieken waarmee ze vervaardigd werden.³⁰ Noguchi's drang naar meer kennis hierover leidde hem naar Japan, waar hij eind januari 1931 naartoe kon reizen nadat zijn vader uiteindelijk toch had aangegeven bereid te zijn hem te ontvangen.³¹ Hier leerde Noguchi over de holle, aardewerken *haniwa* (afb. 11), die dezelfde functie vervulden als de T'ang-dynastie graffiguren, maar die veel ouder en primitiever waren. Noguchi

²⁸ The Isamu Noguchi Archive, New York, MS_WRI_088_002, "IN interview transcript," 24-26 augustus 1986, 65.

Dore Ashton, *Noguchi East and West* (Berkeley: University of California Press, 1993), 27.

²⁹ Noguchi, *A Sculptor's World*, 18.

³⁰ The Isamu Noguchi Archive, New York, MS_PROJ_009_004, Julien Levy, "Isamu Noguchi," 1933.

³¹ Duus, *The life of Isamu Noguchi*, 130.

vond de *haniwa* uiterst modern in stijl.³² In 1989 vertelde hij in een interview: ‘In searching for my own roots, I started with abstraction in Paris, then finally found it in the abstraction of prehistoric Japan.’³³

Naar de *haniwa* vervaardigde Noguchi in 1931 *The Queen* (afb. 12), zijn eerste abstracte werk sinds 1928. Het is niet zo dat hij sindsdien alleen nog maar abstract werkte – Noguchi bleef grotendeels afhankelijk van particuliere opdrachten – en het zou vergezocht zijn de vormen van *History as seen from Mexico* te vergelijken met *haniwa*, maar Noguchi’s reis naar China en Japan gaf hem wel reden terug te keren naar abstractie in zijn reliëf.

Een ander element aan het reliëf dat wellicht aan Noguchi’s verblijf in Azië gerelateerd kan worden is de leesrichting. Zowel Japans als Chinees schrift wordt, net als het reliëf, van rechts naar links gelezen.³⁴ Echter, in beeldende kunst bestaan geen regels over leesrichting en Noguchi kan er ook op andere gronden voor gekozen hebben, bijvoorbeeld om ‘linkse’ en ‘rechtse’ politiek visueel te bekrachtigen.

Wat niet zichtbaar is in het reliëf, maar wat mogelijk heeft meegewogen in Noguchi’s keuze naar Mexico te reizen, was het racisme dat hij ervaarde in de VS. Hoewel hij zichzelf ‘an almost typical American’ noemde, werd Noguchi door de kunstwereld constant geconfronteerd met zijn dubbele identiteit.³⁵ Dit ging soms erg ver. In 1932 schreef kunstcriticus Henry McBride over Noguchi: ‘he prefers now to have his art regarded as Occidental. It will be difficult to persuade the public to his opinion. Once an Oriental always an Oriental, it appears.’³⁶ Twee jaar later deed McBride Noguchi’s sculptuur *Death (Lynched Figure)* uit 1934 (afb. 13), vormgegeven naar een wijdverspreide foto van de in Texas gelyncchte Afro-Amerikaanse boer George Hughes, af als ‘just a little Japanese mistake.’³⁷ Noguchi was zich bewust van het feit dat hij in de VS als ‘exotisch’ werd gezien, en hoewel hem dit soms ook op een positieve manier opvallend maakte, dreef het hem bij wijlen tot wanhoop, zoals

³² Duus, *The life of Isamu Noguchi*, 135.

³³ Rhony Alhalel, “Conversation with Isamu Noguchi,” *Kyoto Journal* 10 (lente 1989): 35.

³⁴ Oles, “Noguchi in Mexico,” 23.

³⁵ The Isamu Noguchi Archive, New York, MS_COR_052_006, “IN biographical statement,” 1957.

³⁶ Herrera, *Listening to Stone*, 128.

³⁷ Landau, “Body Si(gh)ting,” 12.

Henry McBride, “Attractions in the Galleries,” *New York Times*, 2 februari 1935, 33.

opgemaakt kan worden uit zijn autobiografie.³⁸ De suggestie van opluchting in zijn uitspraak 'How different was Mexico! Here I suddenly no longer felt estranged as an artist,' is dan ook onmiskenbaar.³⁹

Een duidelijker aanleiding voor zijn vertrek naar Mexico is het uitbreken van de Grote Depressie in de VS. Bij terugkomst in New York in 1932 nam Noguchi de inkomensverschillen waar tussen de New Yorkse elite die in staat bleef hem opdrachten te geven en zijn collega's die nauwelijks rondkwamen. 'These contrasts of poverty and relative luxury made me more and more conscious of social injustice,' schreef Noguchi in zijn autobiografie, 'and I soon had friends of the Left.'⁴⁰

Onder Noguchi's 'friends of the Left' was de eerdergenoemde kunstenaar Marion Greenwood, met wie hij ook een korte affaire had.⁴¹ Noguchi en Greenwood probeerden in 1934 beiden geld te verdienen als lid van de Public Works of Art Project, en het is aannemelijk dat Greenwood Noguchi heeft verteld over het kunstproject in de Mercado Abelardo L. Rodríguez, waaraan ze samen met haar zus Grace Greenwood zou deelnemen.⁴² De zussen haalden Rivera over Noguchi aan te nemen als tiende kunstenaar, en in december 1935 kon Noguchi beginnen zonder de bureaucratische selectieprocedure te hoeven doorlopen die de andere kunstenaars wel verplicht werd. Noguchi werd een stuk muur op de tweede verdieping toegewezen dat aanvankelijk door de zussen bewerkt zou worden. Reden hiervoor was naast solidariteit vooral het gegeven dat de zussen hun deel anders niet op tijd af dreigden te krijgen.⁴³

De invloed van de gezusters Greenwood is ook zichtbaar in de iconografie van *Hisotry as seen from Mexico*. Meerdere elementen in Noguchi's reliëf spiegelen de door de zussen voltooide muurschildering *The Industrialization of the Countryside* (afb. 14) in het trappenhuis ertegenover. Zo is de juxtapositie van soldaten, wapens, een

³⁸ Noguchi, *A Sculptor's World*, 23.

³⁹ Duus, *The life of Isamu Noguchi*, 109.

Noguchi, *A Sculptor's World*, 23.

⁴⁰ Noguchi, *A Sculptor's World*, 23.

⁴¹ Herrera, *Listening to Stone*, 148.

⁴² Oles, "Noguchi in Mexico," 15.

⁴³ Oles, "Noguchi in Mexico," 18.

tank en swastika tussen het middelste en rechterraam in Noguchi's reliëf ook afgebeeld in het fresco van de Greenwoods. Ook hebben ze net als Noguchi een fabriek met drie schoorstenen in hun bijdrage verwerkt ter symbolisering van fabrieksarbeid.

Ook de danseres Martha Graham kon tot Noguchi's linkse kring gerekend worden. Graham en Noguchi werden in 1926 in New York tot elkaar geïntroduceerd door de Japanse danser Michio Itō, maar pas toen Noguchi bij terugkomst in New York in 1932 een nieuw atelier betrok vlakbij Grahams dansstudio, intensiverde hun contact.⁴⁴ Graham werkte in de jaren dertig aan choreografieën waarin met uitvergroete bewegingen en emfase op de fysieke ruimte maatschappelijke problemen werden aangekaart: aanspanning van het lichaam of bewegingen dicht bij de grond symboliseerden bijvoorbeeld woede naar rechtse politiek en fascisme. Hiertoe had Graham ontwikkeld wat later de 'Grahamtechniek' zou gaan heten. Dit is een methode waarbij het lichaam zich extreem aanspant bij elke inademing en zich volledig ontspant bij elke uitademing. Hierdoor oogden Grahams choreografieën scherper en minder lichtvoetig dan klassiek ballet.⁴⁵

Regelmatig was Noguchi te vinden in Grahams studio om de dansers te observeren, in ieder geval omdat hij gevraagd was het decor te ontwerpen voor Grahams performance *Frontier* (1935), maar Landau beargumenteert dat daarenboven lichaamshoudingen zijn afgebeeld in *History as seen from Mexico* die sterk doen denken aan de choreografieën en werkwijzen van Graham die Noguchi heeft waargenomen in haar studio. In de figuur met de uitgestrekte armen gepositioneerd boven het vallende kruis herkent Landau een houding die veel terugkomt in Grahams *Primitive Mysteries* uit 1931 (afb. 15).⁴⁶ Ook de kouros-achtige houding van de figuur

⁴⁴ Landau, "Bodysi(gh)ting," 13.

⁴⁵ Landau, "Bodysi(gh)ting," 17.

⁴⁶ Net als Noguchi was Graham zeer welbereisd. De opvoering *Frontier* is geïnspireerd door de verhuizing van de Amerikaanse oostkust naar de westkust per trein die Graham als kind meemaakte. Voor *Primitive Mysteries* vormden inheemse bevolkingen over het gehele Amerikaanse continent een inspiratiebron. Tijdens een reis in 1932 door Mexico, nota bene, raakte Graham geïnspireerd tot het bedenken van deze opvoering. Chevrier-Bosseau, Adeline. "Martha Graham, 'An American, A kosmos': Bordercrossing in Martha Graham's early works." *E-rea* 17, no. 1 (2019): 1-15.

helemaal links doet denken aan deze opvoering (afb. 16).⁴⁷ De twee lijdende, rouwende figuren links en rechts van het middelste raam zouden refereren aan *Lamentation* uit 1930 (afb. 17), waarvan de titel zich toepasselijkerwijs laat vertalen naar 'klaagzang' of 'weeklacht'. Dat het reliëf ongeveer een meter boven de vloer is uitgevoerd doet Landau denken aan een podium.⁴⁸

Graham uitte met abstracte bewegingen een sociaal betrokken boodschap. Een dergelijke stijl had destijds ook Noguchi's interesse. Eerder dit hoofdstuk werd al duidelijk dat hij met een zoektocht naar een betekenisvolle vorm van abstractie pogde te breken met Brâncuși. Dit streven naar een balans tussen, in de woorden van kunsthandelaar Julien Levy, 'the abstract and the concrete,' werd belichaamd door bijvoorbeeld de eerdergenoemde sculptuur *Death* (afb.13) naar de gelyncchte Hughes, en de sculptuur *Birth* (afb. 18) naar een bevallende vrouw – die overigens veel weg heeft van de figuur met het kind boven het linkse raam. Nergens was Noguchi's streven echter zo evident als in de Mercado Abelardo L. Rodríguez, waar het sociaalrealisme van postrevolutionair Mexico de beeldtaal was van de andere deelnemers.⁴⁹

Kort nadat Noguchi *History as seen from Mexico* voltooid had, publiceerde hij een artikel in het linkse tijdschrift *Art Front* getiteld "What's the Matter with Sculpture." Zijn eigen reliëf als voorbeeld nemend, pleitte Noguchi in dit artikel voor abstracte beeldhouwkunst 'that deals with today's problems, (...) sufferings and work of the people.'⁵⁰ Met zijn artikel nam Noguchi afstand van de stilistische kenmerken van Mexicaans muralisme maar bleef hij de politieke inhoud van de stroming steunen, en gaf hij woorden aan een stijloppvatting die vorm kreeg onder Brâncuși en Noguchi's oeuvre nog lang zou definiëren.⁵¹

Ook op technisch vlak brak Noguchi met *History as seen from Mexico* met de conventies van Mexicaans muralisme. Rivera was een groot voorstander van fresco's en de frescotechniek was binnen het muralisme, en in de Mercado Abelardo L.

⁴⁷ Landau, "Bodysi(gh)ting," 14, 23.

⁴⁸ Landau, "Bodysi(gh)ting," 33.

⁴⁹ Julien Levy, "Isamu Noguchi," *Creative Art* 12, no. 1 (januari 1933): 29-30.

⁵⁰ Isamu Noguchi, "What's the Matter with Sculpture," *Art Front* (september 1936): 13-14.

⁵¹ Acevedo, "Young Muralists at the Abelardo L. Rodríguez Market," 141

Rodríguez, dan ook dominant. Noguchi voerde zijn bijdrage aan het project in de markt echter uit als reliëf in cement, waarvoor hij gesponsord werd door Cementos Tolteca, Mexico's grootste cementfabriek.⁵² In "What's the Matter with Sculpture" betoogde hij bovendien dat door kunstenaars gebruik gemaakt zou moeten worden van moderne materialen en technieken zoals spuitbussen en boren.⁵³ Noguchi's inspiratie voor zijn technische voorkeuren lag bij Siqueiros, die in 1932 een lezing gaf voor de Hollywood John Reed Club waarin hij minachting uitsprak over fresco's en het gebruik van cement en moderne gereedschappen als lasapparatuur bepleitte.⁵⁴

In "What's the Matter with Sculpture" ging Noguchi tenslotte in op de rol van kleur in sociaal relevante abstracties. Kleur, zo stelde hij, 'enhances [the sculpture's] appeal to the average man,' en had dus een sociale functie.⁵⁵ De kleuren die Noguchi gebruikt heeft in *History as seen from Mexico* zijn hem aangeraden door de Mexicaanse mede-projectdeelnemer Antonio Pujol. De techniek waarmee Noguchi de kleuren heeft aangebracht, waarbij pigment toegevoegd wordt aan cementpoeder alvorens het bevochtigd wordt, kwam destijds vaak voor in Mexicaanse architectuur. Zo vermengde de architect Juan O'Gorman rood en blauw pigment met cement om in 1930-1931 de façades van de studio's van Rivera en zijn vrouw, de kunstenaar Frida Kahlo te kleuren (afb. 19).⁵⁶ Tijdens zijn verblijf in Mexico kan dergelijke architectuur Noguchi niet ontgaan zijn, en dat hij op de hoogte was van O'Gormans thuisstudio is zeer plausibel, aangezien Noguchi in Mexico een affaire had met Kahlo.⁵⁷

⁵² Oles, "Noguchi in Mexico," 19. Door moderne kunst- en architectuurprojecten die gebruikmaken van cement te sponsoren hoopte de Brits-Mexicaanse Cementos Tolteca geassocieerd te worden met vernieuwing, moderniteit. Oles, James. "Noguchi in Mexico: International Themes for a Working-Class Market." *American Art* 15, no. 2 (zomer 2001): 10-33.

⁵³ Isamu Noguchi, "What's the Matter with Sculpture," 14.

⁵⁴ Oles, "Noguchi in Mexico," 19. Hoewel de lezing mogelijk ook tot doel had Siqueiros' concurrent, zo niet vijand, Rivera te provoceren, bleef Siqueiros bij zijn standpunt: in april 1936 zette hij een werkplaats op in Manhattan, gericht op het onderzoeken en uitproberen van nieuwe technieken en materialen. Hurlburt, Laurance. (1976) "The Siqueiros Experimental Workshop: New York, 1936." *Art Journal* 35 no. 3 (1976): 237-246.

⁵⁵ Isamu Noguchi, "What's the Matter with Sculpture," 13.

⁵⁶ Oles, "Noguchi in Mexico," 19.

⁵⁷ Herrera, *Listening to Stone*, 151

Kahlo's invloed betreft ook een inhoudelijk aspect van het reliëf: de juxtapositie van de Trinity Church en het Wall Street beursgebouw die Noguchi helemaal rechts heeft afgebeeld komt ook terug in Kahlo's *My Dress Hangs There*, een klein, antikapitalistisch schilderij uit 1933 (afb. 20).⁵⁸ Het vallende kruis rechts van het middelste raam in *History as seen from Mexico* is wellicht geïnspireerd door Orozco, die in zijn muurschilderingenreeks in de bibliotheek van Dartmouth College uit 1932-1934 een gevallen kruis heeft afgebeeld ter symbolisering van religieuze onderdrukking (afb. 21).⁵⁹ De compositie van *History as seen from Mexico* zou Noguchi afgekeken kunnen hebben van Rivera's *La Historia de México: El mundo de hoy y de mañana* uit 1935 (afb. 22), waarin Karl Marx tussen een door oorlog en strijd vernield land rechts en een utopisch, semi-stedelijk landschap links is gepositioneerd en naar links wijst.⁶⁰ In Noguchi's reliëf wordt eenzelfde oppositie afgebeeld, maar is Marx vervangen door een rood vlak in het midden, wellicht een abstracte weergave van de communistische vlag.

Hoewel *History as seen from Mexico* inspiratie put uit meerdere aan Mexico toe te schrijven bronnen, lijkt het reliëf niet zo zeer over Mexico te gaan als wel over een internationale strijd tegen fascisme. Het enige inhoudelijke element dat direct naar Mexico schijnt te verwijzen is de 'Indian boy' helemaal links. Eerder dit hoofdstuk werd voor mogelijk gehouden dat Noguchi, gezien zijn plannen naar India te reizen, hiermee refereerde aan een Indiase jongen. Aannemelijker is echter dat Noguchi bedoelde te verwijzen naar de inheemse bevolking van Mexico. Dit zou ook de titel van het reliëf kunnen verklaren: Noguchi toont de geschiedenis van de wereld, gezien door de ogen van een oorspronkelijke bewoner van Mexico.

⁵⁸ Herrera, *Listening to Stone*, 150.

⁵⁹ Oles, "Noguchi in Mexico," 24.

⁶⁰ Oles, "Noguchi in Mexico," 23.

Hoofdstuk 3: Hoe kan *History as seen from Mexico* geïnterpreteerd worden aan de hand van de gevonden invloeden?

Het mag duidelijk zijn dat de acht plekken waar Noguchi heeft verbleven tussen 1927 en 1936 van invloed zijn geweest op *History as seen from Mexico*. Wellicht is het ook om deze reden, om Noguchi's kosmopolitisme, dat het reliëf gaat over een internationale, niet alleen Mexicaanse, strijd tegen fascisme. Maar niet alle invloeden zijn even goed afleesbaar en zij betreffen elk een ander aspect van het reliëf: totstandkoming, stijl, inhoud, techniek. Daarbij kan niet elke bron even makkelijk aan een specifiek land of bepaalde stad toegeschreven worden: de *haniwa* die Noguchi hebben geïnspireerd terug te keren naar abstractie vormen een belangrijk onderdeel van de culturele geschiedenis van Japan, maar de invloed van de in Roemenië geboren Brâncuși is geenszins karakteristiek voor Parijs. En niet onbelangrijk kan afgevraagd worden wat met kennis over deze invloeden duidelijk wordt of waarom het nuttig is over deze kennis te beschikken.

In dit hoofdstuk voorzie ik mijn onderzoek van een theoretische onderbouwing. Gebruik makend van de ideeën van cultureel antropoloog en historicus James Clifford en schrijver en historicus Paul Gilroy reflecteer ik op en theoretiseer ik de gevonden invloeden, aan de hand waarvan ik *History as seen from Mexico* interpreteer. Hiertoe ga ik in op het concept van de "Third Space", zoals beschreven door theoreticus Homi K. Bhabha in zijn boek *The Location of Culture* uit 1994.

Dat Noguchi beïnvloed is door factoren uit zoveel verschillende gebieden zou samen kunnen hangen met de ideeën die hij had over zijn eigen identiteit. In het vorige hoofdstuk kwam al naar voren dat hij zich afgewezen voelde door zijn Japanse vader en zich in de VS zeer bewust was van zijn dubbele nationaliteit. Een blik op de nasleep van een specifieke gebeurtenis die enkele jaren later plaatsvond, vangt echter de essentie van Noguchi's worstelingen met zijn identiteit. De groeiende japanofobie die volgde op de Japanse aanval op Pearl Harbour op 7 december 1941, en de hieruit volgende dreiging gedeporteerd te worden naar een interneringskamp waar Noguchi

mee te maken kreeg, dwongen hem stil te staan bij hoe hij zichzelf identificeerde.⁶¹ In de term *Nisei*, die gebruikt wordt om tweede generatie Japans-Amerikanen te benoemen, en waar Noguchi tot de jaren '40 nog nooit van had gehoord, zag Noguchi zijn interne conflict uitgedrukt. '[A] haunting sense of unreality, of not quite belonging which has always bothered me made me seek for an answer among the Nisei,' schreef Noguchi in 1942, 'I begin to see the peculiar tragedy of the Nisei as that of a generation accepted neither by the Japanese nor by America. A middle person with no middle ground.'⁶² Noguchi voelde zich niet zowel Japans als Amerikaans, noch alleen Japans of alleen Amerikaans, maar had juist het gevoel zowel niet Japans als niet Amerikaans te zijn.

In zijn artikel "Diasporas" uit 1994 onderzoekt James Clifford de betekenis van diaspora en hoe identiteitsvorming en culturele productie plaats kunnen vinden wanneer iemand zich niet kan identificeren met een cultuur of met landsgrenzen. Omdat tussen diaspora's grote verschillen bestaan als gevolg van hun verspreiding over alle uithoeken van de wereld, tracht Clifford een definitie te vinden voor diaspora door in te gaan op welke verschillen bestaan tussen mensen die leven *binnen* grenzen, en mensen die leven *buiten* grenzen en dus tot de diaspora behoren.⁶³ Hoewel Clifford in zijn artikel voornamelijk de nadruk legt op de Joodse diaspora en de trans-Atlantische migratiestromen vanuit Afrika, laten zijn ideeën zich goed toepassen op de bovengenoemde staat van ontworteling waarin Noguchi verkeerde, ook nadat hij in de term *Nisei* enige duidelijkheid had gevonden. Mensen die tot de diaspora behoren, zich niet kunnen verbinden aan een nationaliteit of zich voor hun gevoel begeven *tussen* culturen of etniciteiten in, zo stelt Clifford, worden gedefinieerd door enerzijds de pijn die en het trauma dat ze ervaren met betrekking tot hun ontworteling, maar zijn anderzijds wendbaar, en in staat hun identiteit te baseren op ervaringen die ze opdoen en mensen die ze ontmoeten over heel de wereld, zonder dat grenzen of culturen dit

⁶¹ Duus, *The life of Isamu Noguchi*, 162-165.

⁶² The Isamu Noguchi Archive, New York, MS_BIO_028_002, "Typescript draft of "I Become a Nisei," Isamu Noguchi's unpublished essay for Reader's Digest on the internment of Japanese Americans during World War II," oktober 1942.

⁶³ James Clifford, "Diasporas," *Cultural Anthropology* 9, no. 3 (augustus 1994): 304

belemmeren. Clifford concludeert: 'Diaspora consciousness lives loss and hope as a defining tension.'⁶⁴

Aan het einde van zijn artikel haalt Clifford Gilroy aan. In het eerste hoofdstuk van zijn boek *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* uit 1993 betoogt Gilroy hoe de identiteit van zwarte mensen als gevolg van slavernij begrepen moet worden als getekend door ontheemding, door een positie tussen landen, identiteiten en culturen in, en door wat Gilroy noemt 'restlessness of spirit.'⁶⁵ De term 'routes' stelt Gilroy voor als alternatief voor 'roots' om te duiden wat aan de basis ligt van identiteitsvorming en culturele productie van mensen met een ontheemd gevoel – in het geval van *The Black Atlantic* de Afrikaanse diaspora: zij hebben geen wortels die hen verbinden aan een plek in een natie of een etnische gemeenschap en verbinden zich derhalve aan wat ze tegenkomen onderweg van plaats naar plaats.⁶⁶

Wanneer Noguchi's verplaatsingen bekeken worden in het licht van Cliffords ideeën over transculturele identiteitsvorming en de alternatieve terminologie van Gilroy, krijgen ze een andere betekenis dan wanneer ze zouden worden toegeschreven simpelweg aan bijvoorbeeld reislust of nieuwsgierigheid: ze worden kenmerkend voor Noguchi's grens-ongebonden identiteit die zich laat karakteriseren door een gevoel van 'not quite belonging'. Dat hij zoveel plekken heeft bezocht, en zich bij het uitvoeren van *History as seen from Mexico* zo liet inspireren door elementen van over heel de wereld, laat zien dat ook in het geval van Noguchi wendbaarheid en een vermogen een grote diversiteit aan culturele invloeden te absorberen – in Cliffords woorden 'hope' - tegenover het trauma van ontheemding – 'loss' – staan.

Het debat over diaspora, culturele productie en het ondermijnende karakter van migratiestromen is uitgediept door Bhabha, die in het eerste hoofdstuk van zijn poststructuralistische *The location of culture* ingaat op de culturele betekenis van landsgrenzen en de wijze waarop migranten zich verhouden tot de culturele identiteit van een natie, gebied of etnische groep. Als gevolg van migratie moeten culturen

⁶⁴ James Clifford, "Diasporas," 312.

⁶⁵ Paul Gilroy, "The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity," in *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Paul Gilroy, red. (Londen en New York: Verso, 1993), 16.

⁶⁶ Paul Gilroy, "The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity," 19.

volgens Bhabha niet beschouwd worden als puur of holistisch – als iets wat zich enkel binnen grenzen afspeelt –, maar als hybride.⁶⁷ Als dragers van een diversiteit aan culturele elementen met verschillende oorsprongen geven migranten constant vorm aan een cultuur door deze te interpreteren, eigen te maken en er hun leefwijzen en gebruiken in te verwerken.⁶⁸ Dit proces werkt ook omgekeerd: door in aanraking te komen met verschillende culturen wordt de culturele identiteit van een migrant uitgediept. Culturele productie vindt zodoende niet plaats binnen culturen maar in wat Bhabha noemt de ‘Third Space’.⁶⁹ Dit is een gebied waarin culturen samenkomen, botsen of overlappen met culturele productie tot gevolg. Dit grensgebied, zo stelt Bhabha in een interview met Johnathan Rutherford, ‘gives rise to something different, something new and unrecognizable, a new area of negotiation of meaning and representation.’⁷⁰

Noguchi’s *History as seen from Mexico*, zo kan betoogd worden, is een voorbeeld van een cultureel product dat is ontstaan in Bhabha’s Third Space. In het reliëf komen Einsteins ruimtetijdtheorie en Marxistische iconografie samen, overlapt Grahams *Primitive Mysteries* een afbeelding van een Azteekse jongen en botst Brâncuși’s abstractie met de Japanse *haniwa*. Het is een synthese van culturen die alleen voort kan komen uit de handen van ‘a middle person with no middle ground,’ zoals Noguchi zichzelf omschreef. Het is wat Fuller bedoeld moet hebben toen hij in zijn brief uit 1933 schreef over Noguchi’s ‘cosmopolitan ability’.

Aan de Marxistische boodschap die *History as seen from Mexico* uitdraagt valt niet te ontkomen: geen werk in het oeuvre van Noguchi heeft een zo uitgesproken en onomwonden Marxistische iconografie als dit reliëf, en daarmee neemt het een unieke

⁶⁷ Homi K. Bhabha, “The commitment to theory,” in *The location of culture*, Homi K. Bhabha, red., tweede druk, origineel gepubliceerd in 1994 (Abingdon: Taylor & Francis, 2004), 50.

⁶⁸ Over hoe cultuur vorm krijgt doordat mensen er hun eigen ervaringen, kennis en leefwijzen op projecteren heeft ook cultuurfilosoof Michel de Certeau geschreven in zijn boek *The Practice of Everyday Life*. Certeau betoogt, in lijn met de argumentatie van Bhabha, dat de mens cultuur produceert door cultuur te consumeren. Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

⁶⁹ Bhabha, “The commitment to theory,” 54.

⁷⁰ Jonathan Rutherford, “The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha,” in *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford, red. (London: Lawrence and Wishart, 1990), 211.

positie in. Mijns inziens is het echter waardevol het reliëf ook te bekijken in een postkoloniale, interculturele context. Wanneer bekeken in het licht van de gevonden invloeden van over heel de wereld en de ideeën van Clifford, Gilroy en Bhabha, geeft *History as seen from Mexico* gelaagdheid aan Noguchi's culturele identiteit. Het reliëf vereist dat gedacht wordt buiten, of wellicht zelfs tussen de grenzen van Noguchi's Japans-Amerikaanse nationaliteit, en dat begrip wordt opgebracht voor de ambivalente ervaringen van wat Noguchi vanaf 1942 *Nisei* zou noemen.

Conclusie

Deze scriptie had als doel een antwoord te formuleren op de vraag: hoe verhoudt Noguchi's kosmopolitisme zich tot *History as seen from Mexico*? In het eerste hoofdstuk werd onderzocht in wat voor politiek-culturele context *History as seen from Mexico* werd vervaardigd en hoe het werk gelezen kan worden. Aan het licht kwam hoe het muralistische kunstproject in de Mercado Abelardo L. Rodríguez, waarvan *History as seen from Mexico* als enige muurreliëf deel van uitmaakte, voortkwam uit de nasleep van de Mexicaanse Revolutie die woedde van 1910 tot 1920. Ook werd duidelijk hoe het iconografisch zeer uitgesproken reliëf gelezen en begrepen kan worden: de rechterkant heeft als onderwerp het onheil dat resulteert uit het kapitalisme, de linkerkant schetst een utopisch beeld van het Marxisme.

In het tweede hoofdstuk heb ik onderzocht welke elementen van Noguchi's reizen *History as seen from Mexico* hoe hebben beïnvloed. De verschillende landen die hij bezocht heeft zijn op nagenoeg chronologische volgorde behandeld, waarbij Noguchi's eerste buitenlandse reis als kunstenaar, naar Parijs in 1927, het startpunt vormde. Nadat is ingegaan op Noguchi's tijd in de leer bij abstract beeldhouwer Brâncuși en zijn maand in Londen, heb ik bekeken hoe Noguchi via Berlijn en Moskou naar China reisde en graffiguren uit de T'ang-dynastie bestudeerde in afwachting van toestemming van zijn vader, de dichter Yonejirō Noguchi, om naar Japan te reizen. In Japan hielpen *haniwa* Noguchi los te breken van Brâncuși's pure abstracties, een neiging die in 1936 het thema zou vormen van Noguchi's artikel "What's the Matter with Sculpture." Aan bod kwam vervolgens hoe de gevolgen van de Grote Depressie in de VS vormend zijn geweest voor het reliëf en is tenslotte nagegaan hoe de techniek, kleuren en inhoud van het reliëf beïnvloed zijn door wie en wat Noguchi in Mexico heeft gezien.

In het derde hoofdstuk is een antwoord gezocht op de vraag: hoe kan *History as seen from Mexico* geïnterpreteerd worden aan de hand van de gevonden invloeden? Bouwend op Cliffords "Diasporas" en Gilroy's *The Black Atlantic* heb ik beargumenteerd dat het gegeven dat Noguchi zich voor zijn reliëf heeft laten inspireren door elementen uit zoveel verschillende gebieden in verband zou kunnen staan met Noguchi's worstelingen met zijn identiteit als tweede generatie Japans-Amerikaan, ook *Nisei* genoemd. Bhabha's theorie van de 'Third Space' heb ik

aangehaald om te onderzoeken hoe *History as seen from Mexico* in het licht van de opgedane inzichten geïnterpreteerd kan worden.

Uit mijn onderzoek zijn twee conclusies te trekken. Allereerst is duidelijk geworden dat factoren verspreid over heel de wereld zeker van invloed zijn geweest op de totstandkoming, uitvoering, stijl en iconografie van *History as seen from Mexico*. Niet alle invloeden zijn echter even afleesbaar, overtuigend, direct of eenduidig toe te schrijven aan een specifiek land. Zeker lijkt het mij onder andere dat Siqueiros Noguchi heeft geïnspireerd zijn reliëf in cement uit te voeren en dat Brâncuși en de Japanse *haniwa* een rol hebben gespeeld in Noguchi's keuze voor abstractie. Zeer evident zijn naar mijn mening de verwijzingen naar Greenwood, Graham, Rivera en Orozco in het reliëf.

De tweede conclusie is dat, wanneer bekeken in het licht van de gevonden invloeden en de ideeën van Clifford, Gilroy en Bhabha, *History as seen from Mexico* niet los te zien is van hoe Noguchi zijn identiteit als *Nisei* ervaarde: als getekend door 'loss' en 'hope', 'routes' en niet 'roots'. Hiermee brengt het reliëf gelaagdheid aan in het denken over Noguchi's dubbele nationaliteit.

Dit oriënterend onderzoek was gericht op het bieden van een alternatieve interpretatie van een nog weinig bekend werk en het uitdiepen van het onderzoek aangaande *History as seen from Mexico* en inherent Noguchi's identiteit als *Nisei*. Ik heb tijdens mijn onderzoek niettemin ervaren dat er nog veel ruimte bestaat voor vervolgonderzoek. Zo zou het waardevol zijn als de kennis over Noguchi's verblijf in Londen, Berlijn en Moskou wordt aangevuld. Toegegeven dat hij op elk van deze plekken maar kort is geweest, is er bijzonder weinig over bekend. Met name over zijn verblijf in Berlijn is nauwelijks informatie beschikbaar. In het speciaal met betrekking tot *History as seen from Mexico* is het nuttig meer onderzoek te verrichten naar deze verblijfplekken: het opkomende nationaalsocialisme in Duitsland en de nasleep van de Oktoberrevolutie in Rusland zouden van invloed kunnen zijn geweest op de iconografie van het reliëf.

Of, en wat Noguchi geantwoord heeft op Fullers brief uit 1933 over Noguchi's 'cosmopolitan ability' is onbekend. Maar hoewel een respons in briefvorm misschien nooit verschenen is, in *History as seen from Mexico* zit het antwoord in ieder geval.

Bronnenlijst

Bibliografie

"Cement: Noguchi's polychrome relief achieves a powerful effect." *New Masses*, 15 september 1936.

Acevedo, Esther. "Young Muralists at the Abelardo L. Rodríguez Market." In *Mexican Muralism: A Critical History*, Alejandro Anreus, Leonard Folgarait en Robin Adèle Greeley, red., 125-147. Berkeley: University of California Press, 2012.

Ashton, Dore. *Noguchi East and West*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Bhabha, Homi K.. "The commitment to theory." In *The location of culture*, Homi K.

Bhabha, red., 28-56. Tweede druk, origineel gepubliceerd in 1994. Abingdon: Taylor & Francis, 2004.

Clifford, James. "Diasporas." *Cultural Anthropology* 9, no. 3 (augustus 1994): 302-338.

Duus, Masayo. *The life of Isamu Noguchi: journey without borders*. Vertaald door Peter Duus. Princeton: Princeton University Press, 2004.

Gilroy, Paul. 1993. "The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity." In *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Paul Gilroy, red., 1-40. London en New York: Verso.

Greeley, Robin Adèle. "Muralism and the State in Post-Revolution Mexico, 1920-1970," In *Mexican Muralism: A Critical History*, Alejandro Anreus, Leonard Folgarait en Robin Adèle Greeley, red., 13-36. Berkeley: University of California Press, 2012.

Herrera, Hayden. *Listening to Stone: The Art and Life of Isamu Noguchi*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

Landau, Ellen G.. "Body Si(gh)ting: Noguchi, Mexico, and Martha Graham." In *Mexico and American Modernism*, Ellen G. Landau, red., 2-33. New Haven en Londen: Yale University Press, 2013.

Levy, Julien. "Isamu Noguchi." *Creative Art* 12, no.1 (januari 1933): 29-35.

McBride, Henry. "Attractions in the Galleries." *New York Times*, 2 februari 1935.

Noguchi, Isamu. "What's the Matter with Sculpture." *Art Front* (september 1936): 13-14.

Noguchi, Isamu. *A Sculptor's World*. Tweede druk, origineel gepubliceerd in 1968. Göttingen: Steidl Verlag, 2004.

Oles, James. "Noguchi in Mexico: International Themes for a Working-Class Market." *American Art* 15, no. 2 (zomer 2001): 10-33.

Siqueiros, David Alfaro, et al.. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores." *El Machete*, no. 7 (1924): 1-3.

Siqueiros, David Alfaro. "Rivera's Counter-Revolutionary Road." *New Masses*, 29 mei 1934.

Archivalia en interviews

Alhalel, Rhony. "Conversation with Isamu Noguchi." *Kyoto Journal* 10 (lente 1989): 32-37.

Rutherford, Jonathan. "The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha." In *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford, red., 207-221. London: Lawrence and Wishart, 1990.

Rutherford, Jonathan. 1990. The Third Space. Interview with Homi K. Bhabha. In: Ders. (Hg): Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 207-221. 211.

The Isamu Noguchi Archive, New York. MS_AWA_018_004. "IN letter to the John Simon Guggenheim Memorial Foundation." 11 januari 1928.

The Isamu Noguchi Archive, New York. MS_BIO_028_002. "Typescript draft of "I Become a Nisei," Isamu Noguchi's unpublished essay for Reader's Digest on the internment of Japanese Americans during World War II." Oktober 1942.

The Isamu Noguchi Archive, New York. MS_COR_052_006. "IN biographical statement." 1957.

The Isamu Noguchi Archive, New York. MS_COR_254_011. "Letter to IN from Buckminster Fuller." 3 juli 1933.

The Isamu Noguchi Archive, New York. MS_COR_316_001. "Plans for Study submitted by IN." 11 januari 1927.

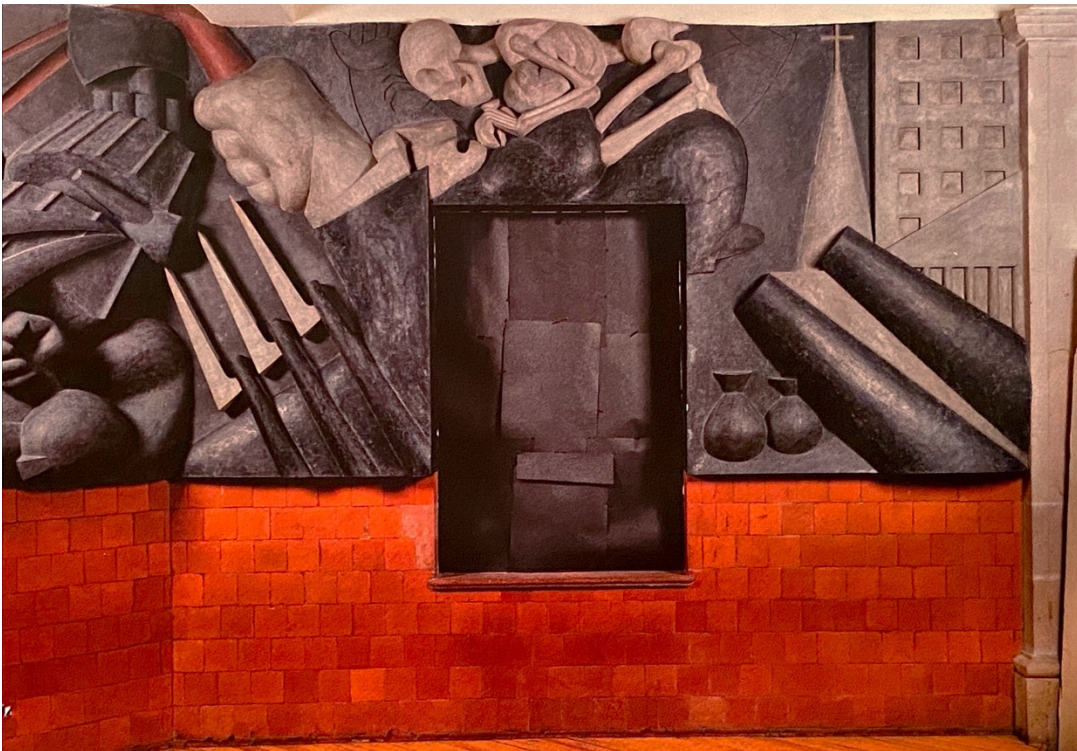
The Isamu Noguchi Archive, New York. MS_PROJ_009_004. Julien Levy, "Isamu Noguchi." 1933.

The Isamu Noguchi Archive, New York. MS_WRI_088_002. "IN interview transcript." 24-26 augustus 1986.

Lijst met afbeeldingen



Afb. 1: Isamu Noguchi, *History as seen from Mexico*, 1936, cement, 142 x 2206 x 25 cm, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Mexico Stad (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



Afb. 2: Isamu Noguchi, *History as seen from Mexico* (detail), 1936, cement, 142 x 2206 x 25 cm, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Mexico Stad (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



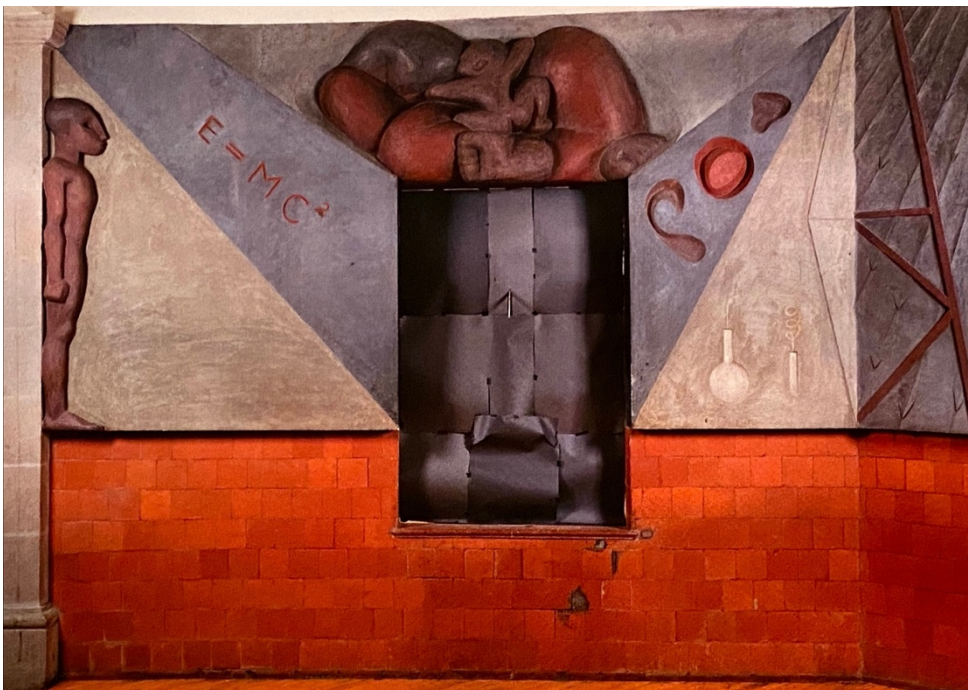
Afb. 3: Isamu Noguchi, *History as seen from Mexico* (detail), 1936, cement, 142 x 2206 x 25 cm, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Mexico Stad (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



Afb. 4: Isamu Noguchi, *History as seen from Mexico* (detail), 1936, cement, 142 x 2206 x 25 cm, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Mexico Stad (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



Afb. 5: Isamu Noguchi, *History as seen from Mexico* (detail), 1936, cement, 142 x 2206 x 25 cm, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Mexico Stad (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



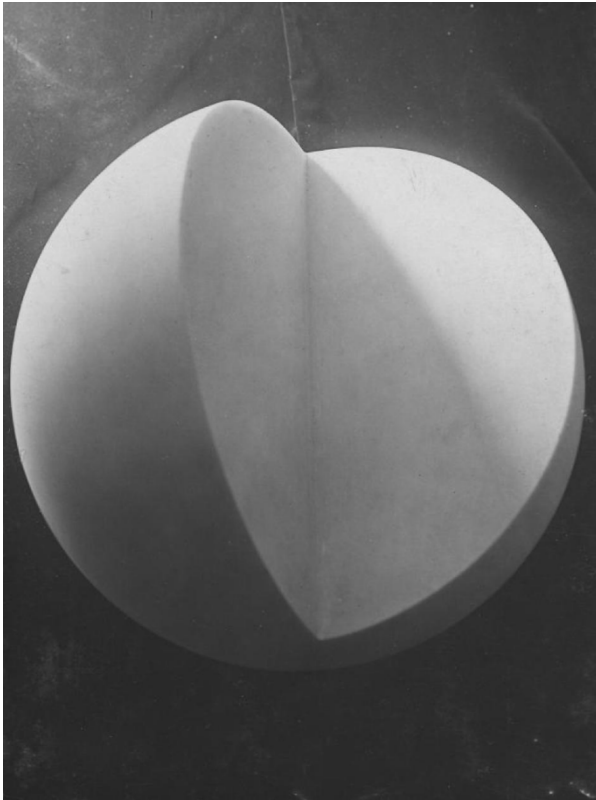
Afb. 6: Isamu Noguchi, *History as seen from Mexico* (detail), 1936, cement, 142 x 2206 x 25 cm, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Mexico Stad (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



Afb. 7: Constantin Brâncuși,
L'Oiseau dans l'espace, 1923,
marmor, 144,1 x 16.5 cm,
Metropolitan Museum of Art, New
York (© 2021 Artists Rights Society
(ARS), New York).



Afb. 8: Isamu Noguchi, *Undine (Nadja)*, 1927,
brons, 194,3 x 43,2 x 40,6 cm (© The Isamu
Noguchi Foundation and Garden Museum,
New York).



Afb. 9: Isamu Noguchi, *Sphere Section (Broad Blossom)*, 1927, marmer, afmetingen onbekend (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



Afb. 10: Vladimir Tatlin, model van *Pamiatnik III Internatsionala (Tatlin-toren)*, 1920, hout en metaal, 420 x 300 x 80 cm (© MoMA, New York).



Afb. 11: *Haniwa*, staand vrouwfiguur, 6^{de}-7^{de} eeuw, aardewerk, 88.9 x 26.7 x 20.3 cm, Yale University Art Gallery.



Afb. 12: Isamu Noguchi, *The Queen*, 1931, terracotta, 111.4 x 42.9 x 39.4 cm, Whitney Museum of American Art, New York (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



Afb. 13: Isamu Noguchi, *Death (Lynched Figure)*, 1934, metaal, hout en touw, 225.4 x 81 x 56.2 cm, The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



Afb. 14: Marion Greenwood, *The Industrialization of the Countryside* (detail), 1935, fresco, 410 x 1420 cm, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Mexico-stad (foto: James Oles).



Afb. 15: Martha Graham, *Primitive Mysteries*, 1931 (© Martha Graham Center of Contemporary Dance, New York)



Afb. 16: Martha Graham, *Primitive Mysteries*, 1931 (© Martha Graham Center of Contemporary Dance, New York)



Afb. 17: Herta Moselsio, *Martha Graham in Lamentation, No. 1*, 1930, foto, 25,4 x 20,32 cm.



Afb. 18: Isamu Noguchi, *Birth*, 1934, kalksteen, 31.8 x 57.8 x 47.9 cm, The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York (© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York).



Afb. 19: Juan O'Gorman, studio's van Diego Rivera en Frida Kahlo, 1930-1931, Mexico-Stad.



Afb. 20: Frida Kahlo, *My Dress Hangs There*, 1933, olieverf, 46 x 55 cm, Hoover Gallery, San Francisco.



Afb. 21: José Clemente Orozco, *The Epic of American Civilization: Modern Migration of the Spirit* (detail), Dartmouth College
muurschilderingenreeks, 1932-1934, fresco, 300 x 320 cm, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire (© Familia Orozco-Valladare)



Afb. 22: Diego Rivera, *La Historia de México: El mundo de hoy y de mañana* (detail), *History of Mexico* muurschilderingenreeks, 1935, fresco, 7000 x 900 cm, Palacio Nacional, Mexico-stad.