

D **E** **A** **S** **P** **A** **C** **O**

Idea y espacio.

**El proyecto de
Christo and Jeanne-Claude.**

Daniel Barba-Rodríguez



**Trabajo Fin de Máster, MIIA, ETSAVa.
Daniel Barba-Rodríguez.**

Septiembre, 2020.

Idea y espacio. El proyecto de Christo and Jeanne-Claude.

Trabajo Fin de Máster,

Máster en Investigación e Innovación en Arquitectura (MIIA),
Investigación en Arquitectura y Urbanismo.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (ETSAVa),
Universidad de Valladolid (UVa).

Autor:

Daniel Barba-Rodríguez,
arquitecto.

Tutores:

Fernando Zaparaín Hernández,
Jorge Ramos Jular,
doctores arquitectos.

Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975, ref. PGC2018-095359-B-I00, del Programa estatal de Proyectos de I+D de generación de conocimiento (2017-2020). Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



Título del documento.

Idea y espacio. El proyecto de Christo and Jeanne-Claude.

Autor del trabajo.

Daniel Barba-Rodríguez.

Tutores del trabajo.

Fernando Zaparaín Hernández,
Jorge Ramos Jular.

Diseño gráfico y maquetación.

Daniel Barba-Rodríguez.

El Trabajo Fin de Máster se desarrolla dentro del marco del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid, para la obtención del título de Máster Universitario de Investigación e Innovación en Arquitectura (MIIA) de la misma institución universitaria.

El Trabajo Fin de Máster está regulado por el Reglamento sobre la elaboración y evaluación del Trabajo Fin de Máster de la Universidad de Valladolid (Aprobado en el Consejo de Gobierno de 12 de junio de 2008 y modificado en Comisión Permanente, sesión de 20 de enero de 2012, BOCyL nº 35, de 20 de febrero).

Esta publicación tiene carácter académico sin ánimo de lucro. Los derechos de las imágenes están indicados en cada una de ellas. Los derechos de las imágenes tomadas de otras publicaciones corresponden a sus editoriales. Los derechos de las imágenes originales corresponden a los autores de cada artículo.

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación -incluido el diseño de la cubierta- sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

© 2020 Daniel Barba-Rodríguez.

Printed in *Spain*.

ISBN:---

Depósito legal:---



Idea y espacio.
El proyecto de
Christo and Jeanne-Claude.

PRÓLOGO	10
IDEA	32
Libertad, fragilidad y misterio.	
Proyecto personal.	34
I	
Pintor, escultor y arquitecto.	
Idea y espacio.	74
II	
ESPACIO	110
Objeto, persona y ambiente.	
La escala.	112
III	
Acumular, envolver, extender y ocultar.	
Los principios transformadores.	156
IV	
CONCLUSIÓN	200
Conclusiones.	202
Conclusiones gráficas.	206

Presentación.

“Enfoco la arquitectura de un modo diferente. Examinó la obra de los artistas y me valgo del arte como vía de inspiración.”

Frank Gehry.

He querido aprovechar la ocasión que me brinda este trabajo para unir mi vocación con mi interés; la arquitectura con las artes plásticas. Pintura, escultura y arquitectura. Siguiendo la línea de aquellos que creen en el arte plástico desde su integridad. Como Christo and Jeanne-Claude que, según ellos mismos, eran pintores, escultores y arquitectos.

La investigación se inició en enero de 2020, antes del fallecimiento de Christo -31 de mayo de 2020-, y espera ser capaz de recoger el proyecto artístico de la pareja desde la teoría y el proyecto arquitectónico. Christo dijo, “las retrospectivas, cuando esté muerto”. Destino o casualidad, inintencionalmente, así ha sido.

Enfocar un trabajo de arquitectura desde la figura de un artista nos permite liberarnos de todas las restricciones propias de la construcción. Creyendo en la arquitectura como una disciplina artística que incluye idea y creatividad. Las palabras de Frank Gehry, con la libertad de aquél que se sabe maestro, sintetizan esta necesidad.

Citado en:
J. NAIRN,
*Frank Gehry: The Search for a
“No Rules” Architecture*,
en *Architectural Record*,
junio 1976, p. 95.
Y, citado en:
R. HAAG BLETTER,
*Las reconstrucciones espaciales
de Frank Gehry*,
en AA.VV.,
La arquitectura de Frank Gehry,
Gustavo Gili, Barcelona,
1988, p.25.

Índice de contenido.

PRÓLOGO

- 14** Resumen.
- 16** Abstract.
- 18** Objetivos.
- 20** Metodología.
- 24** Idea y espacio.

IDEA

I Libertad, fragilidad y misterio.

Proyecto personal.

- 38** Proyecto personal.
- 50** Libertad, arte popular.
- 58** Fragilidad, arte efímero.
- 66** Misterio, arte conceptual.

II Pintor, escultor y arquitecto.

Idea y espacio.

- 76** Pintor, escultor y arquitecto.
- 86** La *idea* en París.
- 90** El *espacio* en Nueva York.

ESPACIO

III Objeto, persona y ambiente.

La escala.

- 114** La escala.
- 122** Objeto autónomo.
- 134** Escala humana.
- 146** Escala ambiental.

IV Acumular, envolver, extender y ocultar.

Los principios transformadores.

- 158** Los principios transformadores.
- 166** Acumular.
- 176** Envolver.
- 184** Extender.
- 192** Ocultar.

CONCLUSIÓN

- 202** Conclusiones.
- 206** Conclusiones gráficas.
- 232** Bibliografía.

P R Ó L

LOGO



*Christo and Jeanne-Claude
en el estudio de Christo con
-Green Store Front, 1964-
1966.*

Foto: Thomas Cugini.
© 1966 Christo



*“We see our projects as having two major periods or steps. One, we like to think of as the ‘software period’ and the other as the ‘hardware period’. The **software period** is when the project is in our drawings, propositions, scale models, legal applications, and technical data. That software period is the more invisible because there are only projections of how the bridge will look. This is different from an architect or a bridge builder, for example, who can refer to previous skyscrapers or previous bridges, and they can make their work look about the same. But because we had never wrapped a bridge, each proposition is unique, even for us [...] Really how the bridge would look at the end was not defined in 1975 when we had the idea [...] The realized work of art, ‘The Pont Neuf Wrapped’, is the accumulation of the anticipation and the expectation of a variety of forces: formal, visual, symbolic, political, social, and historical. This is why when we arrive at the **hardware period** -the second part- the physical making of the work is probably the most enjoyable and rewarding because it is the crowning of many years of expectation. The hardware period is very much like a mirror, showing what we have worked at. The final object is really the ending of that dynamic idea about the work.”*

Proyecto artístico:
idea,
software period,
idea de espacio,
hardware period,
espacio,
fotografía,
memoria
...

Christo.

Christo,
Conversación con Maya Yanagi,
Catálogo de la exhibición en
Annely Juda Gallery, Londres,
1988.

Resumen.

Este trabajo se ha propuesto investigar, desde la arquitectura, la figura de Christo and Jeanne-Claude. Partiendo de los conocimientos sobre la *teoría y el proyecto de arquitectura*, se ha analizado su biografía y su producción artística para determinar los rasgos más significativos de su proyecto artístico. Aplicando, a estos artistas, categorías espaciales y herramientas gráficas propias de la disciplina arquitectónica en una investigación, por tanto, teórica y gráfica.

Su proyecto artístico se inicia en 1958. Primero, Christo, de manera individual; y desde 1961, bajo la firma de Christo and Jeanne-Claude, junto a su pareja artística y sentimental. Hemos identificado dos facetas esenciales de su proyecto: la *IDEA* y el *ESPACIO*. En la *IDEA* recogemos todos los aspectos personales y condicionantes abstractos. Su manera de entender y enfrentarse al mundo. Identificando cómo vivencias de su infancia y juventud -singularmente la de Christo- han definido unos temas que aparecen constantemente a lo largo de toda su vida artística. Hemos resaltado tres temas o *ideas* y la plasmación de éstas en su arte: la *libertad* -arte popular-, la *fragilidad* -arte efímero- y el *misterio* -arte conceptual-. Dentro de este enfoque -*IDEA*- también hemos identificado el origen de los conceptos de *idea* y *espacio*, estableciendo un vínculo entre estos y el contexto cultural. Christo se identifica, en el París de Picasso y Duchamp, con el arte conceptual -arte de *ideas*-. *La idea en París*. Para, posteriormente, descubrir en el arte americano las posibilidades que ofrecía el *espacio* como materia prima. *El espacio en Nueva York*.

En la otra categoría de su proyecto artístico, el *ESPACIO*, hemos identificado el *para qué* y el *cómo* de su arte. Es decir, cuál era su *idea de espacio* y qué acciones utilizaron para manipularlo. Nos hemos aproximado a la filosofía artística de la pareja a través del concepto de *escala*. Enfocado de manera amplia, atendiendo no sólo a cuestiones dimensionales, sino que incorporando la relación *persona, objeto y ambiente*. Reconociendo en su proyecto artístico tres *escalas* diferentes e identificando su evolución cronológica a la evolución conceptual de la *idea de arte*. Son la *escala del objeto autónomo* -introducción al arte-, la *escala humana* -etapa de transición- y la *escala ambiental* -madurez artística-. Finalmente, hemos categorizado en cuatro las acciones o *principios transformadores* que utilizaban para proyectar: *acumular, envolver, extender y ocultar*. Utilizaban estos recursos como una herramienta creativa con la cuál manipulaban el espacio y su percepción. Podemos darle a estos cuatro recursos, por sí solos, un valor artístico. En ellos se reconoce el resultado conceptual y estético de cada proyecto.

Se confirma que el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude trata sobre la transformación espacial de un objeto, de una obra de arquitectura o de un paisaje. Con la puntualización de que su valor no reside tanto en el resultado estético, como en la *acción* transformadora y las *ideas* que la justifican. Al igual que todo proyecto de arquitectura, el *ESPACIO* proyectado es -o, debe ser- el resultado de una *IDEA*. *Ideas* personales -“yo en el mundo”-, *idea de arte* e *idea de espacio*. Todo ello, para lograr un *espacio* experimentado, ya sea artístico o arquitectónico.

Palabras clave:

Christo and
Jeanne-Claude;
Proyecto artístico;
Idea;
Espacio;
Arquitectura.

Abstract.

This work has been proposed to investigate, from the architecture, the figure of Christo and Jeanne-Claude. Starting from the knowledge about *architectural theory and project*, his biography and his artistic production have been analyzed to determine the most significant features of his artistic project. Applying to these artists spatial categories and graphic tools typical of the architecture in an investigation, therefore, theoretical and graphical.

His artistic project began in 1958. First Christo, individually; and since 1961, under the signature of Christo and Jeanne-Claude, with his artistic and sentimental partner. We have identified two essential facets of their project: the *IDEA* and the *SPACE*. At *IDEA* we have collected all their personal and abstract conditioning factors. Their way of understanding and facing the world. Identifying how experiences of his childhood and youth -especially that of Christo- have defined their art constantly throughout his artistic life. We have highlighted three themes or *ideas* and the expression of these in their art: *freedom* -popular art-, *fragility* -ephemeral art- and *mystery* -conceptual art-. Within this approach -*IDEA*- we have also identified the origin of the concepts *idea* and *space*, establishing a link between these and their cultural context. Christo identifies himself, in the Paris of Picasso and Duchamp, with conceptual art -art of ideas-. *The idea in Paris*. To later discover in the American art the possibilities offered by *space* as a raw material. *The space in New York*.

In the other category of his artistic project, *SPACE*, we have identified the *why* and *how* of his art. What was their *idea of space* and what actions did they use to manipulate it. We have approached the artistic philosophy of the couple through the concept of *scale*. Focused in a broad way, attending not only to dimensional issues but also incorporating the relationship between *person*, *object* and *environment*. Recognizing in his artistic project three different *scales* and identifying their chronological evolution to the conceptual evolution of the *idea of art*. They are the scale of the *autonomous object* -introduction to art-, the *human scale* -transition stage- and the *environmental scale* -artistic maturity-. Finally, we have categorized into four, the actions or *transforming principles* that they used to project: *accumulate*, *wrap*, *extend* and *conceal*. They used these resources as a creative tool with which they manipulated the *space* and its perception. We can give these four resources, by themselves, an artistic value. In them, we recognize the conceptual and aesthetic result of each project.

It is confirmed that Christo and Jeanne-Claude's artistic project talks about the spatial transformation of an object, a work of architecture or a landscape. With the clarification that its value does not reside so much in the aesthetic result, as in the transforming *action* and the *ideas* that justify it. Like any architectural project, the projected *SPACE* is -or, must be- the result of an *IDEA*. Personal ideas - "me in the world" -, *idea of art* and *idea of space*. All this, to achieve an experimented *space*, be it artistic or architectural.

Keywords:
Christo and
Jeanne-Claude;
Artistic project;
Idea;
Space;
Architecture.

Objetivos.

Generales. Ampliar el conocimiento de la arquitectura -de la *Teoría y el proyecto arquitectónico*- desde un punto de vista interdisciplinar. Atendiendo a lo que ocurre, desde el siglo XX y hasta la actualidad, en el resto de artes plásticas -pintura, escultura y arquitectura-.

Profundizar en el conocimiento del proyecto arquitectónico a través de sus similitudes – o diferencias- con el proyecto artístico.

Identificar las cualidades arquitectónicas de la obra y el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude.

Comprender el proyecto artístico, en este caso a través de la figura de Christo and Jeanne-Claude, a través de dos categorías: *IDEA* y *ESPACIO*.

Utilizando la teoría del espacio de la arquitectura, se busca analizar e identificar la *idea de espacio* dentro del proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude.

Identificar y poner en relación los aspectos biográficos de Christo y de Jeanne-Claude con su posterior trabajo artístico -como Christo and Jeanne-Claude-.

Específicos.

Identificar el origen conceptual y biográfico de su *idea de arte*. Dando respuesta al cuándo, dónde y cómo. Reconociendo que elementos del contexto cultural y geográfico influyeron en ella; y cuáles, y por qué, producen una evolución filosófica.

Identificar la *idea de espacio* y sus cualidades principales, reconociendo su evolución y clasificándolas en distintas etapas. Acotando cada una de estas etapas en el tiempo e identificando las obras que las integran.

Agrupar y clasificar, esencializando al mínimo imprescindible, los recursos de proyecto que utilizan para generar sus obras. Clasificando todas sus obras en dichas categorías.

Utilizando las herramientas gráficas propias de la arquitectura, se busca analizar y comparar la producción artística de Christo and Jeanne-Claude.

Metodología.

La metodología adoptada es un modelo interdisciplinar que busca analizar aspectos de la *teoría y el proyecto arquitectónico* en la obra de un artista plástico. Es decir, la investigación surgirá del conocimiento teórico de la arquitectura aplicado a la vida y obra de un creador -que no hace obras de arquitectura; al menos no literalmente-. Aunque se adapta a esta investigación en concreto, emplearemos el método del caso para observar varias características de la arquitectura en un campo limitado -el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude-. Entendemos la arquitectura como una disciplina perteneciente a las artes plásticas -pintura, escultura y arquitectura- y como tal, nos proponemos investigar desde su integridad. Es decir, considerando estas artes como un conjunto que no necesariamente tiene por qué estar compartimentado.

Apostar por el estudio monográfico de un único artista, Christo and Jeanne-Claude, ha sido una decisión personal. Primero por un interés en las ideas y la obra de esta pareja de artistas. Pero a mayores, por la peculiaridad de que, aún siendo artistas plásticos -y no arquitectos-, podemos reconocer en su proyecto artístico cualidades que en la disciplina de la arquitectura se entienden como propias. Especialmente la metodología del proyecto y la idea -y transformación- de espacio. Para profundizar en temas arquitectónicos más allá de la propia disciplina, atenderemos a cuestiones como el proceso de proyecto, la *idea de arte*, la *idea de espacio*, el empleo de la materialidad, el dibujo como herramienta de proyecto, etcétera; todas ellas muy presentes tanto en el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude como en el proyecto arquitectónico. Desde la arquitectura podemos y debemos aprovechar la libertad creadora absoluta de un artista plástico, que no tiene las ataduras del sistema productivo de la arquitectura.

No necesitan un encargo y por tanto no tienen restricciones programáticas ni de diseño.

Para lograr el objetivo de generar un discurso coherente y estructurado que analice el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude, desde un punto de vista interdisciplinar y con base en la arquitectura, se plantea la siguiente estructura de trabajo:

PRÓLOGO – IDEA – ESPACIO – CONCLUSIÓN.

Siendo el cuerpo principal del trabajo –“*el proyecto creativo de Christo and Jeanne-Claude*”-¹ la IDEA y el ESPACIO. -A continuación, en el punto del *PRÓLOGO* encabezado bajo el título de “*Idea y espacio*”, pasaremos a explicar la tesis de este trabajo de investigación y cómo afrontamos este esquema-.

Análisis teórico -estado de la cuestión-

La primera aproximación -y el punto de partida de todo trabajo de investigación- es el conocimiento del estado de la cuestión y, por tanto, de la documentación disponible y la bibliografía existente relacionada. Lo primero es indicar que, hasta el momento,² no existe un archivo público. Ni tampoco hay una gran cantidad de producción escrita de “primera mano”. Christo and Jeanne-Claude nunca tuvieron interés en explicar su arte por escrito, al menos no con un punto de vista teórico -sí con carácter divulgativo: entrevistas y conferencias-.

*“Christo is living in the middle of his files, and unfortunately, his archive is not accessible for the public. However, there are many, many publications. Each of their major projects has its own documentation book, with hundreds of pages, and in those books you will find reproductions of all the correspondence related to the project. I’m sure this will be of help to you. Also, there are many interviews with Christo that will provide you with insights into his thoughts”.*³

1 Estamos haciendo referencia al título y subtítulo de este escrito: *Idea y espacio. El proyecto [artístico] de Christo and Jeanne-Claude*

2 La condición de privacidad del archivo de Christo se daba cuando aún vivía. Es probable que de cara a un futuro -quizás próximo-, por su fallecimiento, se ponga a disposición pública.

3 Carta que nos ha remitido el equipo de prensa [press@christojeanneclaude.net], febrero de 2020.

Aun así la documentación disponible es prácticamente ilimitada. Sobre todo información “sin tratar”, es decir, documentación -no escrita- generada por el propio Christo (dibujos, cuadros, entrevistas...). Con esto nos referimos a la cantidad ingente de imágenes de los *trabajos preparatorios* de cada obra y las fotografías de la obra en el corto período que estaba en pie. Es fácil encontrar esta información publicada en libros de tipo “catálogo”, cada proyecto ha tenido su propia publicación donde se recoge de principio a fin todo el proceso creativo. Además de incluir explicaciones conceptuales, se entra en un gran nivel de detalle tanto técnico como artístico. Aunque es importante aclarar que estos textos suelen tener un carácter divulgativo que pueden pecar de generalistas y suelen repetir la misma información, en lo que respecta a los artistas. Otra fuente de información elemental es vía internet. Para empezar, su página web oficial está cuidada en todos los aspectos, desde la descripción de cada proyecto, las imágenes y la información que las acompaña hasta asuntos biográficos. También existen otros archivos virtuales, de museos e instituciones públicas y culturales, que ponen a disposición pública obras de Christo and Jeanne-Claude.

En lo que se nota una gran carencia, probablemente porque se trataba de un artista que hasta su reciente fallecimiento aún ejercía la profesión, es en los textos críticos y teóricos sobre Christo and Jeanne-Claude. En sus primeros años sí encontramos un número considerable de textos críticos de David Bourdon, Pierre Restany, Rosalind E. Krauss o Werner Spies, por poner algunos ejemplos. Pero una vez pasado el impacto inicial de su arte, las publicaciones pasaron de tener un tratamiento crítico a tener un carácter divulgativo -del tipo “catálogo”-. Prácticamente toda la producción de textos es anglosajona con excepciones puntuales. Por ejemplo, encontramos varias publicaciones en alemán como consecuencia de sus trabajos iniciales en Colonia y sobre todo por el impacto que supuso en el país el *Wrapped Reichstag* de Berlín. Otra fuente interesante de documentación surge en Francia, donde se recogen todos los proyectos iniciales de Christo, cuando aún residía en París. Estos son una fuente importante de información de cara a los *Early Works* y, singularmente, a la no muy conocida serie de trabajos de *mujeres envueltas*. Ha habido un auge nuevamente de textos en francés con motivo del proyecto que estaba previsto realizar en septiembre de 2020, *L'Arc de Triomphe, Wrapped*.

En cuanto a la bibliografía utilizada, la agruparemos en tres categorías: bibliografía seleccionada, general y específica. En la primera se recogerán aquellas publicaciones que consideramos verdaderamente necesarias para

la realización de este trabajo. Hemos hecho el esfuerzo de reducir esta selección al mínimo imprescindible. En la bibliografía general se recogen los textos que aportan conocimiento sobre las cuestiones conceptuales de partida. Queremos recordar que el trabajo se desarrolla desde el campo de la teoría de la arquitectura y el proyecto arquitectónico, y esto se verá reflejado en esta recopilación de publicaciones. Tratan temas del arte como la idea de espacio, tanto en arquitectura como en escultura, así como cuestiones teórico-artísticas que serán a la vez fundamento y objetivo en la investigación. Por último, la bibliografía específica agrupa todos los textos que profundizan en la vida y el arte de Christo and Jeanne-Claude. Nos encontraremos publicaciones que van desde lo puramente biográfico hasta otras de carácter más teórico. Aunque éstas últimas en realidad suelen ser textos que complementan un catálogo. Especialmente importante es la recopilación de documentación gráfica -fotografías de *trabajos preparatorios* y del resultado- de cada una de sus obras. Aunque, por desgracia, no suele ser común que encontrarlas referenciadas.

Análisis gráfico.

En el trabajo se utilizará el dibujo -podríamos decir, “de arquitectura”- como herramienta intelectual y de análisis. En esta pareja artística, Christo es el encargado de la representación proyectual de sus obras. Siempre ha realizado un trabajo minucioso y detallista. Es un pintor excelente que utiliza las herramientas gráficas para describir uno o varios conceptos de su propuesta en cada dibujo. El dibujo es uno de los instrumentos más potentes para comprender la arquitectura y el espacio. Por ello el trabajo de investigación se aproximará a la obra de Christo and Jeanne-Claude, elaborando dibujos propios. La representación gráfica será un proceso de investigación sobre cómo dibujar las *ideas* y el espacio. Utilizaremos el estilo gráfico -un dibujo de mínimos, de línea y trama- para jerarquizar aquellos rasgos formales y proyectuales verdaderamente relevantes, así como para esencializar cada obra a sus características más simbólicas y representativas. Utilizaremos un dibujo que apueste por la objetividad. Utilizando un sistema de representación analítico -axonometría, alzados y secciones- que nos permita confrontar las obras a través de la escala gráfica; y por supuesto, relacionar la obra con el ser humano.

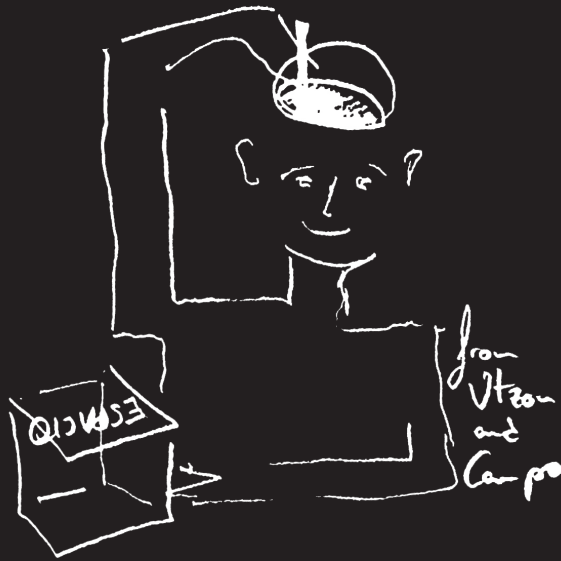


Figura 1:
Idea y espacio.
Dibujo de elaboración propia.

Idea y espacio.

Esta investigación se propone ahondar en el conocimiento de la arquitectura. Partiendo desde la *teoría y el proyecto arquitectónico*. Desplazando el enfoque y saliéndonos de un análisis puramente disciplinar, para así aplicar a la arquitectura el conocimiento que aportan artistas, como Christo and Jeanne-Claude, que proyectan sin las restricciones del sistema productivo de la arquitectura. Con el punto de partida de acercarnos a la arquitectura desde lo interdisciplinar, se podría haber enfocado el trabajo de infinitas maneras. Por temática, por campo artístico, por época o, como en este caso, por artista. El recorrido artístico de la pareja ha sido largo y diverso, pero con un denominador común que aglutina su obra: el deseo de transformar la percepción espacial del objeto que intervenían. La tipología del objeto manipulado no era lo que caracterizaba su arte. Su proyecto artístico se consolidaba en el *para qué* y el *cómo*. *Idea y espacio*. Aunque no es el más intuitivo, este es el vínculo con la arquitectura que consideramos más interesante. Ambos, el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude y el proyecto de arquitectura, tratan de dar respuesta a *cómo* debe ser un *espacio* en función del *para qué* -del *no sé qué*¹ [Figura 1].

El proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude tiene varias facetas que también son identificables en el proyecto de arquitectura. Nosotros las hemos diferenciado en dos: *idea* y *espacio*. Si bien, es cierto que resultaría fácil añadir alguna más a la ecuación (una

1 E. BESA DÍAZ, *Miguel Fisac, una metodología proyectual*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, 20-21, 2007-2008, pp. 391-415.

posibilidad que queda abierta de cara al futuro), por ejemplo: *imagen*.² Es evidente que no son campos aislados, sin uno no se podría definir ni entender el otro y viceversa. Nos debemos enfrentar a ellos como si fuesen una disolución homogénea, donde no resulta sencillo distinguir sus componentes. Pero, para saber de qué se trata, necesitamos identificarlos y reconocer sus cualidades. A la hora de definir el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude nos encontramos que la opinión más extendida es adjetivarlo como uniforme. Debemos aclarar esta idea generalizada que, aunque tiene parte de verdad, no es para nada precisa. Sí encontramos una identidad rotunda que unifica todas sus obras, pero esto no implica que haya sido un recorrido invariable. Al contrario. Mientras que las cuestiones de naturaleza estética sí se han mantenido constantes, siendo la causa de su potente identidad artística; la materialización de esa estética, en cambio, ha sufrido la evolución propia de cualquier proceso de maduración. Debemos diferenciar *idea* y *espacio*. La primera, constante a lo largo de todo su proyecto artístico; el segundo, variable.

La categoría que hemos designado como *idea* contiene todas las cuestiones simbólicas. Nos situamos en el mundo del intelecto y la sensibilidad. En ella incluimos lo relativo a su motivación personal, a la intención, a los conceptos, a los significados... Primero lo veremos en función de la influencia que ejerce en ellos su contexto³ -París y Nueva York-. Para, después, entrar en profundidad en los temas que percibimos en su arte:⁴ *libertad, fragilidad y misterio* -entre otros posibles-. Éstos, como veremos, son constantes. Aparecen repetidamente en todos y cada uno de sus trabajos. Desde las primeras obras escultóricas, producto de la intuición y la inmediatez; hasta los grandes proyectos ambientales, resultado de un proyecto laborioso, meditado y progresivo. Son temas que no tenemos por qué vincular únicamente a su manera de entender el arte. Sino que, más bien, definen su posicionamiento en el mundo -en cierto

2 Como referencias iniciales del tema de la *imagen* en la arquitectura, véase:

K. LYNCH, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015 [Ed. original: 1960];

R. VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 [Ed. original: 1966];

R. VENTURI, D. SCOTT BROWN y S. IZENOUR, *Aprendiendo de Las Vegas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016 [Ed. original: 1977] o

R. KOOLHAS, *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 [Ed. original: 1978].

3 Capítulo I. *Pintor, escultor y arquitecto. Idea y espacio*.

4 Capítulo II. *Libertad, fragilidad y misterio. Proyecto personal*.

modo, en qué creen-.⁵ Son la respuesta a cómo entienden la vida y qué les afecta de manera personal. Por tanto, la *idea* es un reflejo de su personalidad: de sus vivencias y de sus gustos, pero también de sus miedos y preocupaciones. Es el trasfondo subjetivo que motiva su arte. En la práctica, se plasmó en su trabajo en lo relativo a la estética -la apariencia-, especialmente en la materialidad de sus obras; persiguiendo el aroma de lo sublime.⁶ Trabajando con un abanico reducido de elementos y materiales, utilizaron la apariencia estética como un canal de comunicación que transmitía estos temas -o mensajes-. Dejando en manos del receptor el descifrar el mensaje por sí mismo, sin la imposición de que lo emitido y lo recibido tuviese por qué ser lo mismo. Christo and Jeanne-Claude nunca explicaron el “código” -al menos no de manera explícita- y eso, en vez de romper la comunicación, eliminaba sus limitaciones. Aumentaba la posibilidad de significados y permitía un mayor diálogo entre el observador y la obra.

El *espacio* -o, si somos precisos: *su idea de espacio*-,⁷ a diferencia de la *idea*, no es una constante en su proyecto artístico; es una evolución. Si antes decíamos que la *idea* incluía las cuestiones relativas a su personalidad y su posicionamiento en el mundo; en el *espacio* introduciremos aquellas relativas a su manera de entender y de “hacer” arte. Por un lado, conociendo cuál era *su idea de espacio* a través del concepto de *escala*,⁸ para después identificar con qué recursos proyectuales actuaban sobre él, -los *principios transformadores* o acciones-.⁹

Como vemos, en el *espacio* incluimos una serie de temas muy próximos a la arquitectura. De la misma manera, podemos vincular la *idea* a la pintura; quedando la escultura como el nexo de unión entre ambas. -Aclarando que entendemos la escultura en un sentido contemporáneo, como *intervención* o *instalación artística*-.¹⁰ Esto

5 J. QUETGLÁS, *Cuatro advertencias sobre el empleo de la palabra 'religión'*. En *Breviario de Ronchamp*, Ediciones asimétricas, 2017, pp. 262-275.

6 I. ÁBALOS, *Atlas pintoresco*. Vol. 2: *los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2018, p.18.

7 J. MADERUELO, *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*, AKAL, Madrid, 2008, pp. 11-13.

E. PIZARRO, *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

8 Capítulo III. *Objeto, persona y ambiente. La escala*.

9 Capítulo IV. *Acumular, envolver, extender y ocultar. Los principios transformadores*.

10 M. SANCHEZ ARGILÉS, *La instalación en España. 1970 / 2000*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 11-12.

sería así si siguiésemos un planteamiento del arte plástico -más o menos- tradicional. En nuestro caso, consideramos más interesante aproximarnos a todo lo que esto supone, desde la interdisciplinariedad. Sin necesidad de partir desde estas diferencias. Creemos que es más interesante seguir con la “indisciplina” que un gran número de artistas impulsaron en el siglo XX; entre los que se encontraban Christo and Jeanne-Claude. Desde el campo de la arquitectura, podemos aprender de las semejanzas entre el proyecto artístico y el arquitectónico. Y, por qué no, enfocarlo de manera similar. Al analizar, desde la *teoría y el proyecto arquitectónico*, a artistas con la ambición, la calidad y la libertad creativa de Christo and Jeanne-Claude, podemos entender la importancia que en cualquier proyecto tiene la *idea*. Es decir, el posicionamiento y las creencias personales del autor con respecto al mundo y a su arte. Para, después, ver cómo ésta puede repercutir -o no- en el *espacio* y en la *imagen*. Finalmente, no podemos acabar esta introducción sin dejar claro que el deseo de borrar estos límites disciplinares no debe oponerse al reconocimiento de las singularidades y restricciones de cada disciplina. La nuestra, la arquitectura, a mayores de todas las cuestiones formales y de estética, requiere de una preocupación por la función, la utilidad y la economía. Algo que un arquitecto no puede ni debe obviar; ni siquiera minusvalorar. Lo que no significa que no debemos aspirar a proyectar obras de calidad artística. Un arquitecto debe aspirar a la belleza;¹¹ a idear, proyectar y construir arte [Figura 2 y 3].¹² Un proyecto arquitectónico con *idea* y *espacio* -y quizás, en un futuro podamos añadir: e *imagen*-.



Figura 2:
Jørn Utzon,
Auto retrato.
1967.

11 A. CAMPO BAEZA, *La suspensión del tiempo*, Fundación Arquia y Libros Catarata, 2017, pp. 27-47.

12 A. AMADO LOREZO, *Los autorretratos de los arquitectos*, Revista EGA, N29, 2017, pp. 152-153.

“Es durante el proceso cuando tienes que añadir algo crucial: el bienestar humano. Se trata de seleccionar los posibles materiales y las técnicas capaces de expresar lo que ocurre en el edificio desde el punto de vista visual. Con su forma, el edificio expresa cierta actividad, o calma, o capacidad de protección. Al final, se trata de los niveles, de las posibilidades de expresión que tiene el arquitecto, de manera que no adopta un “estilo”, sino que lo busca en las obras y en la técnica. [...] Los materiales tienen el potencial de mostrar de qué son capaces.

[...]

He tenido la sensación de que nosotros los arquitectos también estamos envueltos en una especie de actividad artística. Nuestra profesión no es algo que pueda calcularse”.

Jørn Utzon.

M. PUENTE,
Jørn Utzon. Conversaciones y otros escritos,
Gustavo Gili, Barcelona,
2010, pp. 88-92.

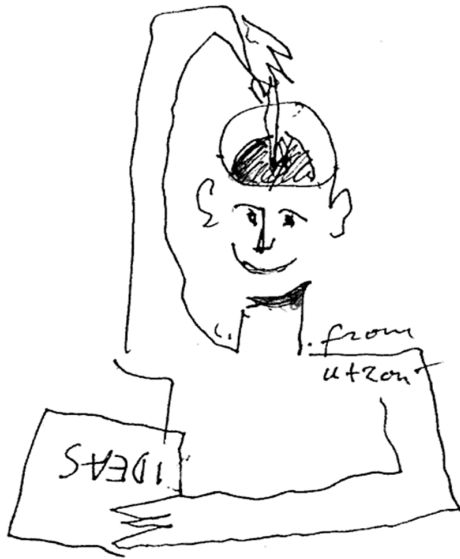


Figura 3:
Alberto Campo Baeza,
"From Utzon".
*Pensar con las manos,
construir con la cabeza.*
2004.

“Tras ya muchos años trabajando como arquitecto, enseñando como profesor y poniendo por escrito mis ideas, las razones por las que hago mi trabajo, debo confesar que lo que en verdad busco, con todo ahínco, con toda mi alma, denodadamente, es la belleza.

¿Puede un arquitecto confesar esto tan a las claras? ¿Puede cualquier creador decir así que lo que busca es la belleza? Así lo hacen los poetas y los músicos y los pintores y los escultores, los artistas todos.

Afirmar que la belleza es el fin de la arquitectura podría parecer arriesgado. Pero está claro que el fin de la belleza es hacer felices a los hombres. Estoy convencido de que el conseguir la belleza en la arquitectura es conseguir que los hombres, con este arte con razón de necesidad que decían los clásicos, puedan ser más felices”.

Alberto Campo Baeza.

A. CAMPO BAEZA,
La suspensión del tiempo,
Fundación Arquia y Libros
Catarata,
2017, p. 27.

I

D

E

A

“

*I cannot be where there is an insincere attitude toward art...
To be a discoverer requires more than reading books.
One has to feel the pulse of the time...*

”

Christo,
Carta a su hermano Anani.
Praga,
24 de Diciembre de 1956.

Libertad, fragilidad y misterio.

Proyecto personal.



Figura 4:
*Christo en su almacén en
el sótano de la avenida
Raymond Poincaré n°4.*
París, 1960.
Foto: René Bertholo.
© 1960 Christo



Figura 5:
*Jeanne-Claude en la Galerie
J, en frente de -Wall of
Oil Barrels, 1962-.*
Paris, 1962.
Foto: Raymond de Seynes.
© 1962 Christo

La producción artística de Christo and Jeanne-Claude es el resultado de un proyecto personal. La pareja creó un conjunto -muy numeroso- de obras en los que reflejan sus intereses, gustos, preocupaciones y miedos. En su obra hay una serie de temas que son el resultado de sus vivencias de infancia y juventud. Singularmente importante es conocer en profundidad la vida de Christo. Fue, de la pareja, quién nació con la vocación de artista, encaminando su vida a ello desde muy pronto. Primero, recogeremos los aspectos más generales de su vida. Esto nos ayudará a entender las lógicas dentro de su proyecto creativo y la manera de funcionar bajo la firma Christo and Jeanne-Claude. Para después adentrarnos en tres temas -de los múltiples que podríamos encontrar-. La libertad, la fragilidad y el misterio. Traducido a su proyecto: arte popular, arte efímero y arte conceptual. Los afrontaremos a través de un relato biográfico. Recorreremos su infancia y su juventud, en la medida de lo posible, siguiendo un orden temporal pero, adaptado para que prevalezca el enfoque artístico sobre el meramente biográfico. A Christo, una niñez en la repentina opresión del comunismo le llevó a perseguir la libertad. Descubrir que todo es artificial -constructo humano-, hasta lo más abstracto e imperecedero -como una frontera-, le descubre la verdad efímera del mundo. Y, por último, el aburrimiento que le provoca el arte tradicional -la Academia de Bellas Artes- le lleva a desear todo lo contrario. Abstracción, creatividad, ideas, imaginación... Se le revela la atracción del misterio.

Proyecto personal.

Para poder profundizar en la obra de Christo and Jeanne-Claude [Figura 4 y 5] -y en principio, en la de cualquier otro artista- es imprescindible generar un marco global que nos permita entender de dónde surge su pensamiento, su personalidad y su trabajo. Vamos a intentar relacionar la propuesta estética de su arte con su biografía, con el objetivo de demostrar que en sus obras aparecen temas que son el reflejo de preocupaciones personales -a pesar de su esfuerzo por negarlo-.¹ Hay una serie de *ideas* sobre las que trabajan constantemente, no por casualidad sino por formar parte de su sensibilidad. Estas *ideas* generan un arte que a lo largo de los años se ha categorizado como *popular*, *efímero* y *conceptual*. En este capítulo vamos a tratar los temas que parecen tener un mayor vínculo con su biografía. La *libertad*, la *fragilidad* y el *misterio*.

Una buena manera de acercarnos a su arte y comprenderlo en toda su complejidad es conociendo sus vivencias personales. Para poder descifrar las múltiples capas de significados con los que dotan a sus obras es imprescindible conocer a las dos personas que se esconden bajo el nombre de Christo and Jeanne-Claude; debemos entender su personalidad y aventurarnos a identificar los posibles detonantes de su forma de pensar. Esto podría no ser tan importante en artistas que de forma pública teorizan y explican sus proyectos; o en aquellos que siguen un método. Para el caso que nos atañe se hace elemental. En sus discursos intentaban eludir la explicación de posibles significados, centrandos su divulgación en cuestiones de estética y de percepción. A esto le sumamos que sus obras han sido el resultado de un proceso artístico puro regido por la intuición, es decir, por su sensibilidad y su criterio personal. Como tal, no tuvieron por qué atenerse a las lógicas

1 Explicado en: Capítulo I, *Libertad, arte popular*.

de la sociedad -al llamado “sentido común”-. Como ellos mismos confesaban: hacían lo que deseaban, cuándo y cómo querían. Así lo explica Jeanne-Claude:

“The inspiration for every project is different. We choose a place for personal reasons. Personal because it touches our mind and our heart”.²

Eran capaces de iniciar, pausar, volver a retomar o cancelar un proyecto porque así lo sentían. El motivo podía ser algo tan simple como que “era demasiado tarde, [y] ya no [les] apetecía”³ -esto último, por ejemplo, fue lo ocurrido con el *Wrapped Monument to Cristobal Colon (Project for Barcelona)* [Figura 6, 7 y 8]-. Reflejaron en su arte sus intereses particulares, proyectando guiados por la creatividad y la intuición. Tampoco sería aventurado suponer lo inverso: que crearon arte para descubrirse a ellos mismos. Como método para profundizar en su sensibilidad, sus intereses, sus preocupaciones y sus miedos. Como dice el poema, iban “haciendo camino al andar”, un camino serpenteante donde cada paso llevaba al siguiente sin necesidad de tener un destino. Donde el hecho de caminar -de crear arte- ya les satisfacía plenamente. Independientemente de cuál de las dos posiciones consideremos más apropiada -el artista que *nos descubre* su arte o el artista que *se descubre* a través de su arte- o si creemos que las dos siempre están presentes en mayor o menor medida. Lo que es evidente es que en cualquiera de los casos es necesario descubrir a las personas que están detrás de la firma. Una obra de arte no se responsabiliza del comportamiento de su artista, pero es un reflejo de

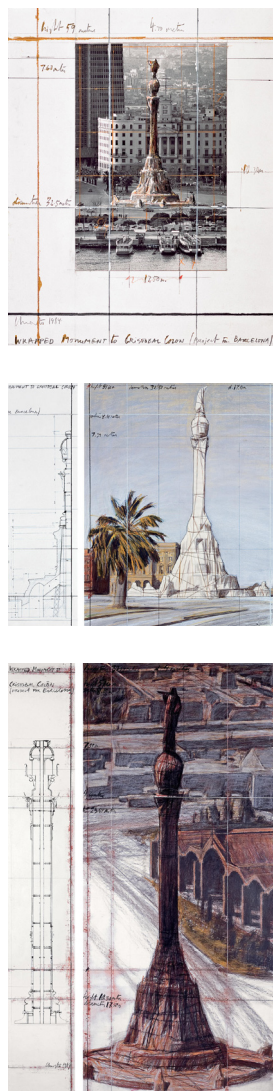


Figura 6, 7 y 8:
Wrapped Monument to Cristobal Colon (Project for Barcelona).
 1984.
 Foto: André Grossmann.
 © 1984 Christo

2 Citado en: B. CHERNOW, *Christo and Jeanne-Claude. A biography*, St Martin's Press, New York, 2002, p. 202.

3 A. VICENTE, *Entrevista a Christo: Christo: “Las retrospectivas, cuando esté muerto”*, Periódico El País, 01 de junio de 2020.

éste. Ambos están irremediamente conectados, por lo que conocer al artista ayuda a conocer la obra y viceversa.

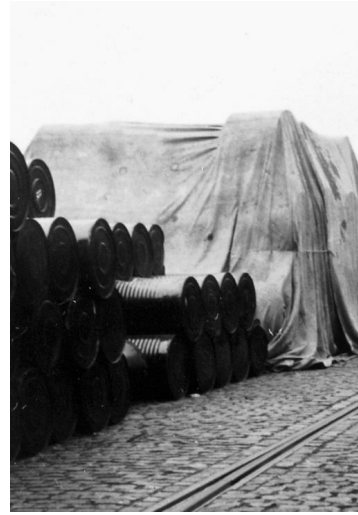
Antes de empezar a fijarnos en su biografía conviene aclarar unos aspectos globales. Aunque es probable que éstos no afecten de manera directa a su estética, sí que definen y clarifican su forma de trabajar y, por ello, la manera de entender el arte -su arte-. Lo primero es aclarar el papel de cada uno dentro de la pareja artística que formaron bajo el nombre “Christo and Jeanne-Claude”. Con ellos ocurre algo peculiar: un cambio de nombre y, que además, tiene carácter retroactivo. En 1994, treinta y seis años después de que Christo empezase a producir obras de arte, decidieron que había llegado el momento de acabar con una gran injusticia. Era la hora de visibilizar a Jeanne-Claude -hasta ese momento ignorada por la crítica y el público- como coautora de todas y cada una de sus obras, retrocediendo hasta el primero de sus proyectos.⁴

*“In 1994 they decided to officially change the artist name ‘Christo’ into: the artists ‘Christo and Jeanne-Claude’. They have been working together since their first outdoor temporary work: Stacked Oil Barrels and Dockside Packages, Cologne Harbor, 1961 [Figura 9, 10 y 11]. Because Christo was already an artist when they met in 1958 in Paris, and Jeanne-Claude was not an artist then, they have decided that their name will be ‘Christo and Jeanne-Claude,’ NOT ‘Jeanne-Claude and Christo’ ”.*⁵

Al fijarnos en este comunicado se percibe un control total de todo su trabajo. Entendían su vida como un proyecto personal y artístico donde era importante hasta el más mínimo detalle -por ejemplo, justificar el orden del nombre-. Algo que parece lógico cuando se entiende que no hay diferencia entre vida personal y vida artística. Antes de continuar con este asunto, queremos abrir un pequeño paréntesis necesario para evitar posibles confusiones. Vamos a utilizar siempre el nombre en su versión original -en inglés- y no

4 Christo and Jeanne-Claude de manera oficial, a través de su página web [<https://christojeanneclaude.net>] clasifican sus trabajos en tres categorías: *Early-Works*, *Esculturas temporales* y *Proyectos* (Realizados y no realizados). [*Early-Works*, *Temporary Sculptures* y *Realized Projects* y *Projects Not Realized*]

5 Nota de prensa oficial, disponible en su página web [<https://christojeanneclaude.net/common-errors>] a fecha de este escrito, septiembre de 2020.



vamos a traducir la conjunción que une los dos nombres (“and” por “y”). Siendo conscientes de que estas decisiones no fueron tomadas al azar, sino que forman parte íntegra de su proyecto personal, es un gesto que queremos hacer para mantenernos fieles a su proyecto creativo. Consideramos que “Christo and Jeanne-Claude” funciona como un sujeto propio. No es tanto la unión de dos personas sino una figura artística por sí misma.⁶ Y hecha la aclaración, cerramos el paréntesis.

El cambio de nombre fue su manera de solucionar un error que, en cierta medida, habían creado ellos mismos. En sus primeros años, deliberadamente apostaron por reforzar la imagen de Christo como un artista. Creyeron que era la mejor manera de hacerse un hueco en los círculos de arte, las galerías y los coleccionistas.

Figura 9, 10 y 11:
Christo and Jeanne-Claude,
*Stacked Oil Barrels and
Dockside Packages*,
Cologne Harbor, 1961.
Foto: Stefan Wewerka.
©1961Christo and Jeanne-Claude

6 GREEN, C., *Disappearance and Photography in Post-Object-Art: Christo and Jeanne-Claude, Afterimage*, noviembre/diciembre 1999, p.13. “The artistic collaboration between husband and wife team Christo and Jeanne-Claude represents a transition from traditional individual artistic identity to a more complex effacement of individual collaborators and to the identification of the collaboration itself as an artwork”.



*“In 1994, Jeanne-Claude explained why they had waited so long to make things clear: ‘In the beginning it was hard enough trying to explain that each project was a work of art. Trying to explain that it was a work of art by two artist would have been out of the question’. In the 1970s, the couple were perfectly content with the roles of artist and manager. However, over the years, Jeanne-Claude’s participation in every aspect of the decision-making process became more evident”.*⁷

La situación derivó hasta situar a Jeanne-Claude en el olvido, mientras que Christo acaparaba un protagonismo excesivo. Lo que empezó siendo una decisión buscada, treinta años más tarde acabó resultándoles molesto. No fueron capaces de cambiar la retórica que ponía a Christo como el único responsable de su obra y, llegando a un punto que consideraron insostenible, decidieron ser tajantes. Cambiar el nombre fue una acción que requería de valor. El hacerlo de esta manera suponía un gran riesgo, implicaba replantear la marca desde cero y arriesgarse a perder la identidad de un arte que inequívocamente estaba ligado a una personalidad icónica. Quisieron eliminar cualquier atisbo de duda en lo que respecta a la autoría de sus obras. Aclararon, con contundencia, que tenían una relación de

7 Citado en J. KORNBLUTH, *La Vie de Behéme*, Savvy, diciembre 1983, p.79.

igualdad en la toma de decisiones de todos y cada uno de los aspectos de su arte: estética, idea, materialidad, lugar, etc. En definitiva, certificaron que todos sus proyectos fueron el resultado de un trabajo consensuado⁸ en el que tan importante era el papel de uno como el del otro.

El respeto de la pareja hacía la figura del autor es incuestionable. Por un lado se percibe en lo escrupulosos que son a la hora de indicar el fotógrafo responsable de cada una de las instantáneas; pero, sobre todo se nota en la humildad con la que afrontaron el replanteamiento de la autoría de sus propias obras. Un gesto como éste -el de añadir a Jeanne-Claude como coautora- podría haber pecado de paternalista. En cambio, utilizaron un criterio puramente artístico. Aunque suene redundante, dieron la autoría a su autor. El resultado de esto es la coexistencia de las dos firmas –“Christo” y “Christo and Jeanne-Claude”-. La primera se utiliza para todas las obras de arte conocidas como *Early Works*⁹ (1958 – 68) y los *trabajos preparatorios*¹⁰ -pinturas, dibujos y collages- [Figura 12] . Estos trabajos fueron obra, en exclusiva, de Christo y como tal, se reconoce con su firma. El segundo nombre -Christo and Jeanne-Claude- fue utilizado para todo el resto de su producción: los *proyectos* y las *esculturas temporales*.¹¹ Todo este proceso acarrió algunas ambigüedades y errores que aún hoy se perciben. Hay que tener en cuenta que en todos los escritos previos a 1994 solo se podía concebir como artista a Christo. A diferencia de su proyecto personal, estos escritos ya no se podían modificar retroactivamente. Para el “gran público” la autoría de su trabajo no es clara y eso, para todo artista, supone uno de los mayores problemas que se puedan tener. A pesar del esfuerzo hecho por clarificar quién es el autor de cada obra, es incuestionable que se quedaron lejos de conseguirlo.

Según ellos, es indiscutible que los dos son responsables, al mismo nivel, de toda su producción artística -con el matiz ya indicado de los *Early Works*-, si bien es cierto que esto no significa que ambos

8 Su actitud al enfrentarse a un proyecto creativo era enérgica y vital: “*How are decisions made? We scream a lot [...]*”

Citado en J. KORNBLUTH, *ibidem*.

9 Véase nota a pie de página 6.

10 “*People are used to going to museums to see completed works. [...] My projects involve a lot of preparatory activity, so there are emotional expectations. People fantasize and anticipate the completed work, so there's a more dynamic public.*”

Christo citado en B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 302.

11 Véase nota a pie de página 6.



Figura 12:
*Christo en su estudio de la
Rue de Saint-Senoeh nº14.*
París, 1961.
Foto: Jean-Jacques Lévêque.
© 1961 Christo

realizasen las mismas funciones.¹² Christo era el encargado de la parte más “artística”. Debemos entender este término desde su acepción más tradicional, la del profesional que crea una obra de arte, en concreto un “cuadro” -pintura, dibujo o collage-. Es por esto que la autoría de todos y cada uno de los cuadros que han salido de su taller estaban firmados, única y literalmente, por “Christo”. Por el otro lado, Jeanne-Claude era la encargada de la logística y todo lo necesario para la materialización de la idea -algo así como un “gestor de proyectos” o *Project manager*-. No debemos olvidar que nos enfrentamos a una pareja sentimental que se convierte en pareja artística. El repartirse las funciones de esta manera es probable que surgiese de una manera natural y no premeditada. Cada cual focalizó su esfuerzo en sus intereses a la vez que uno suplía las necesidades y carencias del otro.

Antes de que se conociesen, el único de los dos con interés en el arte era Christo, que ya llevaba un tiempo intentando vivir de ello. Para él no existía una diferencia entre su vida personal y el arte. Es él quien introduce a Jeanne-Claude en el mundo de la abstracción y lo no-figurativo:

*“Christo took me to his little maid’s room studio at the other end of Paris,” she later recalled. “I reluctantly went in and said, ‘My God, what is that?’ He showed me his art. I said, ‘I don’t think you can explain it, but go ahead and try’. After seeing some avant-garde galleries with him, I felt more comfortable. I knew he wasn’t the only insane person on this planet. I laughed and said, ‘You’re crazy, but so what. You’re a nice guy and paint beautiful portraits.’ He told me that painting portraits paid the rent and kept him alive. Even then he talked about ‘revealing an object by concealing it’, about using fabric, fragility, and the temporary nature of things in a civilization where packaging means so much. Slowly, I understood”.*¹³

Su manera de proyectar nos puede resultar muy similar a la de cualquier estudio de arquitectura. Funcionaban como un estudio-taller de arte. Bajo el nombre de Christo and Jeanne-Claude se coordinaba el trabajo

12 Para saber más sobre el nombre y la forma en la que se organizaban, véase: GREEN, C., *Disappearance and Photography in Post-Object-Art: Christo and Jeanne-Claude*, Afterimage, noviembre/diciembre 1999.

13 B. CHERNOW, *Christo and...* op. cit., p. 68.

de cada vez un mayor número de profesionales. Desde el principio la figura del fotógrafo fue fundamental para su modelo artístico. Primero trabajaron con Shunk-Kender -Harry Shunk y Janos Kender-; y en 1973, por motivo de su disolución, pasaron a colaborar con su fotógrafo definitivo: Wolfgang Volz. -Su papel merecería un mayor protagonismo del que, por ahora, podemos darle-. La propuesta de Christo and Jeanne-Claude era efímera y esto, por definición, significa que la obra desaparece. En cambio, la fotografía no. Las instantáneas de cada obra -tomadas en el muy breve tiempo que duraba- acaban convirtiéndose en la “verdadera” obra de arte. Son las fotografías las que nos dan -a quienes no lo hemos visto en directo- una *imagen* global de la obra. *Imagen* en un sentido amplio y complejo, evocando cuestiones de materialidad, escala, simbolismo, recorrido... A parte de la figura del fotógrafo, surgen otros roles igual de importantes. La ambición creciente de sus proyectos implicaba una mayor dificultad en su realización. La figura del ingeniero y la del “director del proyecto” fueron clave para poder desarrollar unas obras cada vez más grandes y que en muchos casos implicaban el desarrollo de técnicas nuevas.

La **comunicación** es otro aspecto que no podemos dejar pasar a la hora de hablar sobre Christo and Jeanne-Claude. Es una cualidad que también se puede entender como el resultado de las situaciones personales que les tocó vivir durante su juventud. Algunos autores sitúan el origen de esta capacidad comunicativa en un trabajo que Christo realizó durante su estancia en la Academia de Bellas Artes de Sofía. La institución pidió a los jóvenes artistas -estudiantes- que recorriesen la ruta del afamado *Orient Express* y ayudasen a lograr que la visión que tenían los extranjeros desde el tren fuese más bella; así mejoraría la imagen que el país comunista proyectaba al resto del mundo. Su misión era explicar -convencer-¹⁴ a los campesinos, y al resto de paisanos de los territorios por dónde pasaba el tren, cómo podían embellecer el paisaje; por ejemplo, ordenando -*envolviendo* u *ocultando*- sus aperos de labranza.¹⁵ Lo cierto es que se percibe un

14 J. BAAL-TESHUVA, *Christo and Jeanne-Claude*, TASCHEN, 2016, p. 12.

“[...] to advise farmers along the track how to show their tractors or haystacks to the best advantage, to impress travellers from capitalist countries.”

15 B. CHERNOW, *Christo and...* op. cit., pp. 19-20.

“The most memorable of Christo’s assigned work experiences was the face-lifting job along a vast stretch of track used by the Orient Express. [...] Bands of students advised the farmers on how to arrange farm machines against the horizon for optimal visibility. Unseen accumulations were covered or cleaned up. [...] Sometimes the items were wrapped in tarpaulin and tied up for protection or concealment”.

exceso de positivismo al justificar que este trabajo supone el origen de su capacidad comunicativa. Con los datos de que disponemos parece más bien un episodio que arroja luz al asunto pero que no es suficiente por sí mismo. Resulta más razonable resaltar el papel de Jeanne-Claude que, nacida en un contexto burgués, fue educada en un ambiente diplomático. Estaba acostumbrada a moverse en eventos sociales y ambientes refinados. Su papel fue vital en los primeros años artísticos de la pareja, ya que fue ella la que se manejaba con soltura a la hora de darse a conocer y crear círculos de influencia para así medrar como artistas.

Los artistas dieron una importancia absoluta a comunicar su arte. En sus primeros años, el objetivo era simplemente darse a conocer a posibles compradores, marchantes y galerías. Su situación económica era muy precaria y vender su arte era una cuestión de supervivencia.¹⁶ Posteriormente, cuando ya se habían consolidado como artistas, el apartado comunicativo siguió formando parte de su proceso creativo -probablemente es la fase a la que mayor esfuerzo dedicaban-, pero ahora, desde un enfoque divulgativo. Lo hacían por motivos artísticos y no solo económicos. Dejaron de ver la comunicación como un elemento de marketing o de venta. La entendieron como un componente social, imprescindible según su filosofía artística. Quisieron apostar por un arte para todos, que saliese de los ambientes cerrados de la “alta cultura” y fuese apropiado por el “gran público”. Ellos, de manera personal [Figura 13], se encargaban de presentar sus proyectos a la población local -para que fuese admitido, valorado y disfrutado-, a la administración pública -para que lo permitiese- y a las instituciones académicas y artísticas (universidades, museos y galerías) -para que fuese teorizado y difundido-.

16 “Christo and Jeanne-Claude are their own art dealers, they sell Christo’s works to art collectors, museums, galleries and art dealers. In 1958, the price of Christo’s works varied, according to size, between \$40 and \$100. Christo and Jeanne-Claude were happy with such prices, because their rent in Paris was \$70 a month.

To supplement the “non-sales” of his art, between 1956 and 1964 Christo, in addition to washing cars in garages and dishes in restaurants, had to paint portraits, oil on canvas, which he signed by his family name: Javacheff. Those were highly paid – \$200 to \$300 each – that is how they could survive – that is also how he met Jeanne-Claude, in Paris in 1958, when he painted the portrait of Jeanne-Claude’s mother. By the time Christo had done an impressionist portrait, a classical portrait and a cubist portrait of the mother, Christo and Jeanne-Claude were in love...”

Nota de prensa oficial, disponible en su página web [<https://christojeanneclaude.net/common-errors>] a fecha de este escrito, septiembre de 2020.



La vida de Christo and Jeanne-Claude es interesante, no sólo desde un punto de vista artístico, sino también humano. Su carisma, el hecho de que fuesen pareja sentimental y artística, así como estar siempre presentes en los círculos culturales del momento les hace merecedores de una biografía, cómo ya se ha demostrado.¹⁷ Después de haber hecho esta primera parte, que recoge los aspectos más generales de su vida, retomaremos los tres temas indicados al principio: la *libertad*, la *fragilidad* y el *misterio*. Los afrontaremos a través de un relato biográfico. Recorreremos su infancia y su juventud, en la medida de lo posible, con un orden temporal; adaptándolo para que prevalezca el enfoque artístico al meramente biográfico-.

17 Para más datos biográficos, véase B. CHERNOW, *Christo and Jeanne-Claude. A biography*, St Martin's Press, New York, 2002.

No está reconocida como biografía oficial y está inacabada -el autor, B. Chernow, falleció antes de terminarlo-. La obra se finaliza con un epílogo escrito por WOLFGANG VOLZ, fotógrafo y amigo de la pareja. Su participación nos indica que nos encontramos ante una biografía que tenía el beneplácito de Christo and Jeanne-Claude, y por tanto asumimos su veracidad.

Figura 13:
En un acto público, Christo and Jeanne-Claude explicando el proyecto *Over the River* a la comunidad local y respondiendo preguntas de la audiencia. 1997.

Foto: Wolfgang Volz.

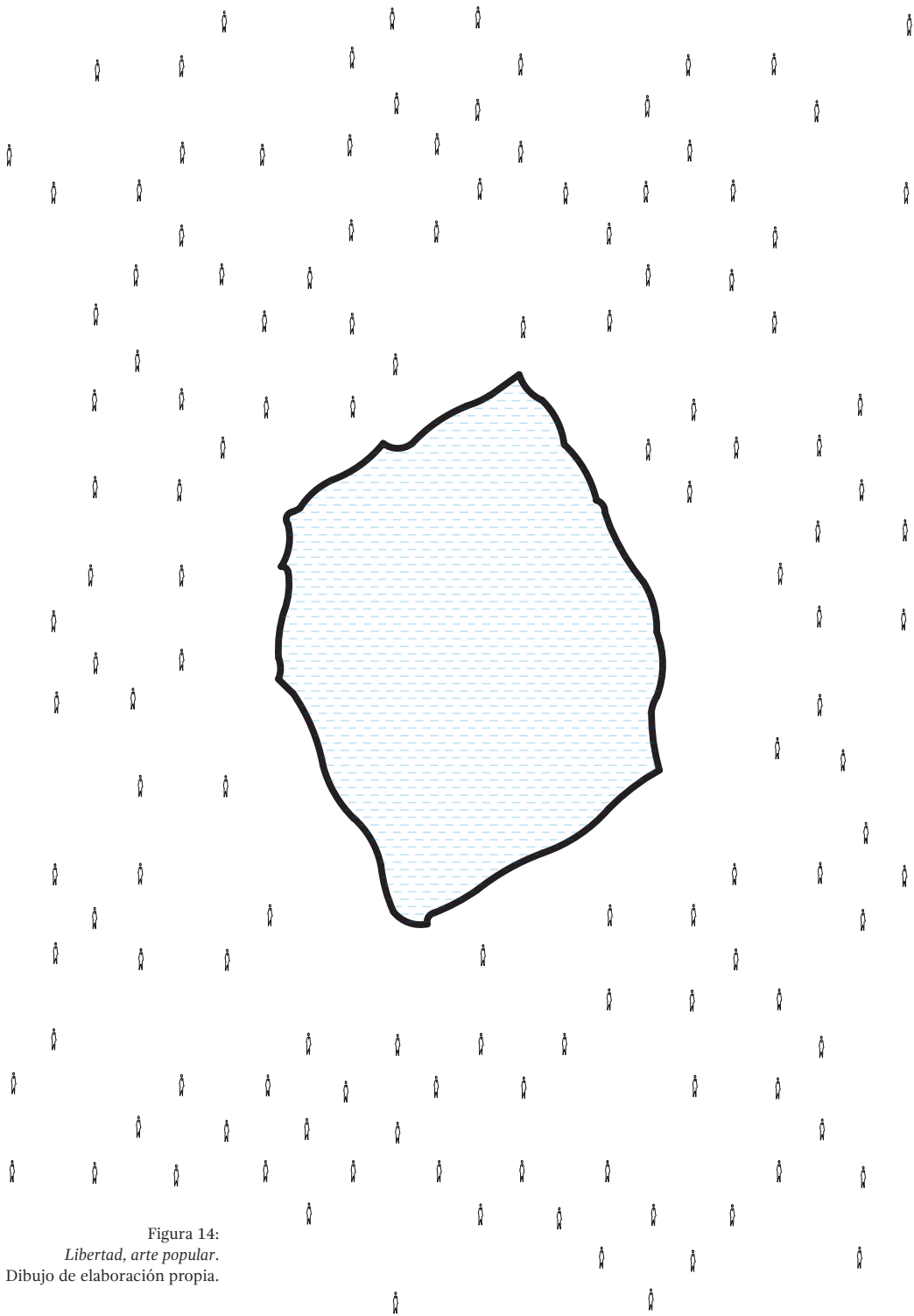


Figura 14:
Libertad, arte popular.
Dibujo de elaboración propia.

Libertad, arte popular.

Christo and Jeanne-Claude compartieron su vida unidos, tanto en lo personal como en lo artístico. Pero no debemos confundir similitud con compatibilidad. En su infancia sólo encontramos una similitud entre ambos, su fecha de nacimiento: el 13 de junio de 1935. Salvo esta casualidad -que poca relevancia tiene en su futuro-, hasta que se conocieron tuvieron vidas ciertamente dispares. Como veremos, parece el guion de una película donde sus protagonistas están pensados para ser antagónicos: el artista frente a la dama, la vida de un joven atrapado al otro lado del telón de acero frente a la de quien disfruta de los privilegios de pertenecer a la alta burguesía francesa, la opresión de la sociedad comunista frente a lo vacío del capitalismo, la lucha por una vida digna frente a quien la tiene resuelta desde la cuna... Con este planteamiento dual, nos quedan pocas dudas de que la vida que *a priori* más nos interesaría es la primera, la de Christo. Una historia que podría ser el paradigma del “artista”. Una persona que nace con la vocación, la habilidad técnica y la sensibilidad humana que caracteriza a todo maestro del arte. Que, a pesar del apoyo de su familia, debe iniciar un viaje de no retorno para poder cumplir con su sueño. Sufre, lucha y sacrifica todo por el arte. Podríamos dar otras definiciones de la idea de “artista” como *arquetipo*, pero sin duda, ésta podría ser una de ellas -un poco cliché, si se nos permite; aunque no por ello con menos valor-. En todo caso, no debemos dejar que esta figura acapare toda nuestra atención mientras nos oculta a la otra mitad de la pareja.

La vida de Jeanne-Claude Denat de Guillebon y la de su familia es probable que le resulte interesante a cualquier lector. Por desgracia, este texto no es el lugar para entrar en detalle -y ya ha quedado recogida en la biografía de Burt Chernow, así que nos remitimos a



Figura 15:
Christo,
Précilda de Guillebon.
París, 1959.
Foto: Christian Baur
© 1959 Christo



Figura 16:
*Christo (izquierda) en
clase de dibujo*.
Gabrovo, 1949.
Foto de archivo.
© 1949 Christo



Figura 17:
Christo,
Dibujo de su padre leyendo.
Gabrovo, 1949.
Foto: Eeva-Inkeri.
© 1949 Christo

ella¹⁸. Nos vamos a limitar a dar algunas claves que demuestren que nos encontramos ante una figura que tampoco debe ser olvidada y, quizás, podamos identificar algún rasgo personal que influyó en su posterior trabajo artístico. Jeanne-Claude nació en Casablanca, en un asentamiento militar del ejército de Francia en Marruecos.¹⁹ Nacer así es hacerlo en suelo francés y por ello, con nacionalidad francesa. La figura de su madre, Précilda de Guillebon [Figura 15], merecería más atención de la que podemos proporcionar; es la historia de una mujer valiente y, sobre todo, libre.²⁰ Sin duda, una fuerza vital que trasladó a su hija. Ambas con una mentalidad trasgresora, no se dejaron amedrentar por ninguna situación ni por ningún hombre. Una libertad que Jeanne-Claude reflejó en su proyecto artístico. Pero si algo es obligatorio mencionar, es el nulo interés que tenía por el mundo del arte, especialmente por el de vanguardia -como hemos visto en la cita anterior,²¹ hablando sobre éste casi con desprecio-. Este desinterés inicial por el arte es probable que sea la principal razón por la que su papel en la historia haya quedado relegado a un segundo plano. Al principio porque era ella quién no se veía como artista; y una vez se consolidó este relato, resultó ser demasiado tarde para cambiarlo.

Christo Vladimirov Javacheff nació en Gabrovo, ciudad que formó parte de Macedonia antes de su

18 B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, *Capítulo 2: The General's Daughter*, pp. 26-43.

19 El protectorado de la ciudad de Casablanca por parte del ejército francés se establece a comienzos del siglo XX, en 1907. Fue el resultado de una revuelta surgida entre trabajadores franceses y parte de la población de la ciudad.

Véase V. LLORENT BEDMAR, *Conformación y control del sistema escolar marroquí: del protectorado francés a la independencia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Hist. educ., 30, 2010, p.94.

20 B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, 26: "*Her [Précilda de Guillebon] story reveals an indomitable character, a woman as tough-willed as any of the illustrious men [varios y todos ellos de alto estatus social] in her life*"

21 Véase nota a pie de página 15.

desintegración y que pasó a ser territorio del estado monárquico de Bulgaria. Hijo de Vladimirov Yavachev y Tsveta Dimitrova, y hermano de otros dos varones, conformaban una familia acomodada. El arte era un aspecto vital del núcleo familiar y no solo definió la vida de Christo, también la de su hermano Anani, quién logró ser uno de los actores más famosos de su país. Esta pasión por el arte se debe agradecer a su madre, Tsveta, que trabajaba como secretaria de la Academia de Bellas Artes de Sofía además de ser una gran aficionada al arte de vanguardia.²² Ese trabajo le permitió entablar amistad con artistas y arquitectos. Es fácil de imaginar la fascinación que un entorno como éste provocó en el pequeño Christo, introduciéndose en el mundo del dibujo y la pintura [Figura 16].

“At age six, Christo began to receive drawing and painting lessons. He was curious and quick to learn. Everyone in the family knew that art would be his domain.”²³

Desde su infancia, todos -él y su familia- estaban convencidos de que su futuro estaba en el arte e hicieron lo imposible por lograr su éxito, aunque -como veremos en los siguientes apartados- eso supusiese emigrar de su casa en busca de una mejor educación artística. Podríamos decir que hasta este momento, durante toda su niñez, vivió en un mundo feliz; algo que cambia radicalmente con el final de la II Guerra Mundial. En Europa del Este triunfa el ejército rojo. El éxito de la Unión Soviética incluye la conquista de Bulgaria, cuyo régimen monárquico-capitalista es sustituido por el sistema comunista. Este cambio político afecta notoriamente a la familia Yavachev -grafía original del apellido; fue Christo quién lo modifica a *Javacheff*-.²⁴ Una de las acciones del nuevo gobierno comunista es la de nacionalizar la fábrica que poseía su padre, dejando sin recursos ni propiedades a la familia. Un dato significativo es que su padre, Vladimirov [Figura 17], fue un ingeniero industrial químico propietario de una fábrica especializada en el tratamiento de telas. Durante su niñez Christo

22 A. VICENTE, *Entrevista a Christo: Christo: “Las retrospectivas, cuando esté muerto”*, Periódico El País, 01 de junio de 2020;

B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, 2:

“In 1925, an exciting world of art opened to Christo’s mother when an uncle helped her secure a choice job as administrative secretary to the director of the Sofia Academy of Fine Arts.”

23 B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 4.

24 *Ibidem.*, p.2:

“Christo uses this [Javacheff] spelling of his family name. The other members of his family, however, use “Yavachev”.

pudo jugar con estas telas, lo que supuso el inicio de su interés por emplear estos materiales en su arte, utilizándolos como pieles o envolventes. Pero, si algo nos demuestra la historia, es que un episodio puede ser traumático pero a la vez iluminador; dejando un poso que puede convertirse en una referencia *-idea-*.

*“Nationalization had come, and suddenly the Yavachevs [Javachevs] [sic] found themselves on the streets. Stunned, carrying only a few possessions -including a bolt of fine wool fabric Vladimir had hurriedly wrapped around his waist-”.*²⁵

Si su infancia se había caracterizado por la libertad y por el descubrimiento del arte, su adolescencia lo haría por todo lo contrario: por vivir en la censura. El gobierno soviético ya había decidido cortar de raíz con todo el arte de vanguardia, imponiendo como modelo oficial y único el *realismo social*.²⁶ Esta directriz única e impuesta de cómo debía ser el arte marcaría para siempre a Christo aunque, cómo ahora intentaremos desarrollar, no de la manera que el gobierno soviético hubiese deseado. No sería esta educación en un “arte para el pueblo” *-realismo social-* lo que provocara que posteriormente su arte fuese descrito como *populista /popular*. Fue, más bien, su negación. Nos quedamos con este comentario del crítico Albert Elsen en el año 1990:

*“Christo’s art is the creation of temporary, beautiful objects on a vast scale for specific outdoor sites. It is in the populist nature of their thinking that they believe people should have intense and memorable experiences of art outside museums”.*²⁷

El *realismo social* será el desencadenante que le impulse a perseguir un arte libre, disponible para todo el mundo, popular. Pero no por avenirse a él, sino por oponerse. Qué mejor manera para saber lo que de verdad importa en la vida de alguien que quitárselo repentinamente; esto fue lo que le ocurrió al joven Christo, que descubrió el valor

25 *Ibidem.*, p.10.

26 R. KOOHLAS, *Delirio en Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 220-221: *“[En 1927] el gobierno soviético está decidido a definir de una vez por todas los principios de un arte que fortalecerá e inspirará a las masas [...]”.*

27 A. ELSEN, *Christo [exhibition]*, Catálogo de la exhibición en Sidney con motivo del “John Kaldor Art Project, 19909”, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1990.

que en su vida tenía el arte y la libertad. De la noche a la mañana pasó a vivir en un contexto de total opresión, dejándole tan marcado que, durante el resto de su vida se propuso como objetivo vital el perseguir su libertad personal y artística. Y una vez logrado, ceder esa libertad al resto del mundo. Al menos así es como lo divulgaban ellos mismos. Así respondieron al por qué de su arte, dando lugar a la que probablemente sea su frase más icónica: “*Our work is about freedom*”.

*“All our projects have a very strong nomadic quality, like the nomadic tribes that build their tents, by using this vulnerable material, there is a grater urgency to be seen – because tomorrow it will be gone... nobody can buy those projects, nobody can own them, nobody can commecialize them, nobody can charge tickets to see them, even ourselves, we do not own these works. Our work is about freedom. Freedom is the enemy of possession, and possession is the equal of permanence. This is why the work cannot stay”.*²⁸

De la misma manera que lo que crean tiene una libertad artística absoluta -no depende ni económica ni conceptualmente de ningún factor externo a ellos-, quieren dar esa libertad a cada una de las personas que vio alguna de sus obras en directo. En este caso, es una libertad de significado. Esto lo persiguen oponiéndose enérgicamente a preestablecer cualquier posible simbolismo. Sistemáticamente niegan la existencia de una idea de fondo en sus obras -de un *concepto*-; aunque, como intentamos demostrar, no parece cierto. Esta negación parece más bien un recurso retórico que utilizan para lograr su objetivo: dotar a cada individuo de la capacidad de personalizar el simbolismo de cada obra. Es sencillo reconocer en sus trabajos analogías y metáforas que se retrotraen a sus vivencias de juventud y a sus miedos más profundos.

28 Christo citado en J. BAAL-TESHUVA, *Christo and... op. cit.*, p.78-79.



Por ejemplo, podemos establecer una relación entre *Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain (Rue Visconti, Paris, 1961-62)* y el *Muro de Berlín* [Figura 18 y 19]. Entender, a través de la estética, el miedo que sentía Christo a volver a sentirse encerrado, a perder la libertad que tanto luchó por conseguir y a vivir de nuevo en una sociedad opresora.²⁹ Esto es una interpretación que hacemos nosotros -y que ya ha sido planteada por otros críticos-³⁰ en ningún caso es una explicación que hayan dado ellos. Nunca quisieron imponer su simbolismo al resto. Abogaban por que significase una cosa distinta para cada individuo que la viese en directo, siendo válidos todos los puntos de vista. Así lo decía Christo en una de las últimas entrevistas que dio:

29 Estos tres motivos son una interpretación personal, por tanto, subjetiva. Puede ser o no acertada, en su totalidad o parcialmente.

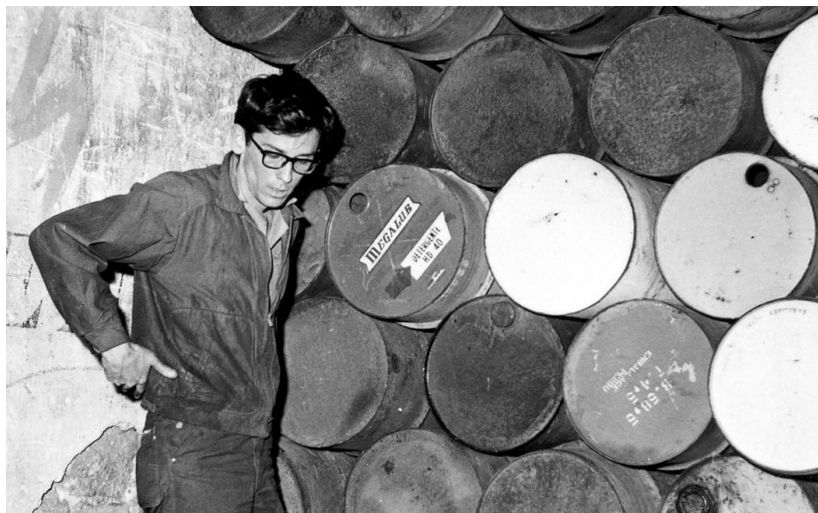
30 J. BAAL-TESHUVA, *Christo and... op. cit.*, p.19-20: "1961 was also, of course, the year in which, on August 13, the Wall was build by East Berlin's Communist regime. A stateless man with no passport, himself a refugee from a Communist country, Christo was deeply affected and angered by the East German move. On his return to Paris from Cologne, in October 1961, he began preparing his personal response to the buiding of the wall. This was the Wall of Oil Barrels, Iron Curtain, 1961-62; Christo and Jeanne-Claude proposed to block Rue Visconti, a narrow one-way street on the Left Bank, with 240 oil barrels, and prepared detailed description of the project".

Figura 18:

Henri Cartier-Bresson,
Berlín,
1963.

Archivo digital MoMA.

© 2020 Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos



“Mis obras siguen teniendo la misma libertad, una libertad enorme. Hay una gratuidad radical en mis proyectos, en todos los sentidos de esa palabra. No tienen ni un ápice de política, solo son obras de arte. Están hechos para ser vistos, nada más. Y están abiertos a todas las interpretaciones, porque todas me parecen legítimas”.³¹

Figura 19:
*Christo en frente de
The Iron Curtain.*
Rue Visconti, París,
1962.
Foto: Shunk-Kender.
© 1962 Christo

31 A. VICENTE, *Entrevista a... op. cit.*

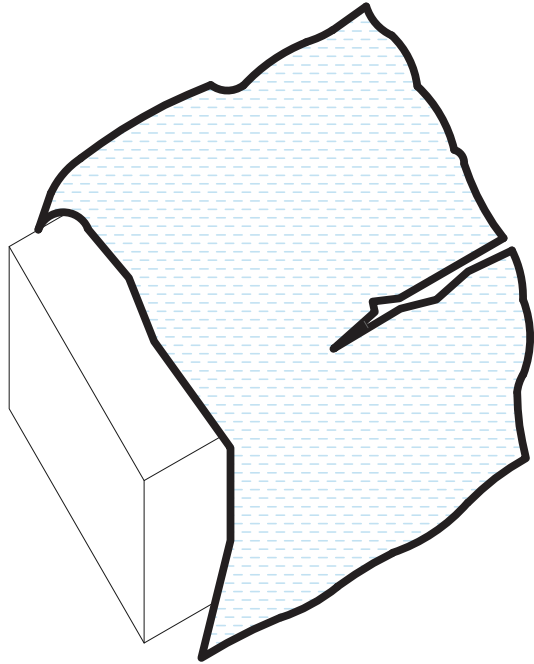


Figura 20:
Fragilidad, arte efímero.
Dibujo de elaboración propia.

Fragilidad, arte efímero.

El concepto de *permanencia* en seguida se relativiza en la vida de un joven que ve como en unos pocos años todo lo que conocía había desaparecido. El tiempo -en concreto la cualidad efímera de todo lo artificial- es una idea que descubre con fascinación y que, con su arte, llevará hasta las últimas consecuencias. Proponiendo una estética frágil y un trabajo efímero.

“The temporary character of a work of art creates a feeling of fragility, vulnerability, and an urgency to be seen, as well as a presence of the missing, because we know it will be gone tomorrow.

*The quality of love and tenderness that human beings have towards what will not last, for instance the love and tenderness we have for childhood and our lives, is a quality we want to give to our work as an additional aesthetic quality”.*³²

Otto Fiedrich Bollnow teorizó sobre la idea de *espacio*. Consideraba que el *espacio*, para el hombre, está percibido como una sucesión de fronteras o *cobijos*.³³ “El hombre está o «es» en un espacio

32 Christo and Jeanne-Claude citado por WOLFGANG VOLZ en B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, Epilogue, p. 350.

33 E. PIZARRO, *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 155-159:

“Tener espacio significa: poseer espacio-habitarlo. [...] Bollnow distingue tres formas del espacio propio:

- El espacio del propio cuerpo [...]

- El espacio de la propia casa [...]

- El espacio envolvente [...]

El espacio adquiere, así, carácter de cobijante. Esta sensación de amparo reside en que el espacio experimentado concretamente, en el que vivimos, no posee en absoluto el carácter de infinitud, sino siempre el de un cobijante espacio interior o hueco. Existe una sucesión de moradas: <<huevo, nido, casa, patria, universo>>. Concluyendo, a pesar de todos nuestros intentos por investigar la infinitud del espacio cósmico, el espacio, al menos como lo vivenciamos concretamente ha permanecido siempre finito en su esencia”.

determinado, pero ante todo «tiene» espacio.”³⁴ Siguiendo esta concepción metafísica del espacio, podemos sintetizar como tres los grandes límites o *cobijos* que el hombre “*tiene*” para definir su identidad. De mayor a menor: su *patria*, su *ciudad* y su *hogar*. Para cualquier individuo -e indiscutiblemente para un niño- estos tres límites son algo imperecedero y generalmente inmutable, algo que le ha venido dado y que no puede alterar ni sustituir. Son permanentes tanto en el espacio como en el tiempo y definen al individuo hasta el punto de ser inseparables. El hombre *es* -y siempre será- su *nación*, su *ciudad* (dónde reside; el *lugar* o territorio próximo con el que un individuo se identifica) y su *hogar* (dónde habita; el núcleo familiar). Esta “sucesión de moradas”³⁵ proporciona seguridad e identidad. Es por esto que su pérdida puede llegar a resultar traumática; como ocurre con cualquier emigración forzada.

Cuando Christo nace, la familia Yavachev ya había perdido su identidad patriótica. La absorción de Macedonia por parte de Bulgaria conllevaba un cambio de nacionalidad forzado. Se encontraban a medio camino de ser macedonios y/o búlgaros. La situación geopolítica era complicada, como así lo explica Chernow, que propone una relación causa-efecto entre este capítulo en la vida de Christo y su posterior ideología artística:

“A part of Christo’s education fostered an early awareness of the ephemeral nature of borders. The fluid periphery of Bulgaria and the vanished extremities of Macedonia were discussed at school; maps of illustrated shifting frontiers but gave no clue as to the causes and effects of these changes.

*What could a youngster deduce from these tangled circumstances but that frontiers, borders, and lines of demarcation are man-made and can easily be unmade? Christo learned to see physical reality as ephemeral, not fixed”.*³⁶

A este coctel identitario, que por sí solo ya es complicado de entender, habrá que sumar el posterior cambio de régimen, de la monarquía capitalista al comunismo soviético. Como ya hemos visto,

34 O. BOLLNOW, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969, p. 250.

35 E. PIZARRO, *Materia para... op. cit.*, p. 159.

36 B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 5.

la imposición de la ética y política comunista derivó en una falta de libertad. Provoca una repulsa ideológica en Christo y supone la destrucción definitiva de cualquier vínculo patriótico que le atase a su tierra. A partir de ese momento el arte iba a ser más importante que cualquier ideología o territorio.

Siguiendo con la idea de la sucesión de límites o *cobijos*; podemos concluir que el límite de mayor dimensión - la *nación*- ya ha desaparecido de su vida pero que, en principio, a Christo aún le quedaría su *ciudad* y, el más importante, su *familia*. En cambio, la realidad fue que un único acontecimiento -la victoria y conquista soviética- precipitó la pérdida de todos los límites en un corto periodo de tiempo. Una consecuencia del cambio de régimen político fue la nacionalización de la empresa de su padre y con ello la pérdida de su lugar de residencia, Gabrovo. Esto, junto con la pobreza a la que quedaron abocados, hace que Christo no pueda concebir vivir en un entorno comunista. Refuerza su idea de querer ser libre y ser artista. Finalmente y como consecuencia de todo esto, acaba viéndose forzado a abandonar el último cobijo que le quedaba, su *familia*. Para perseguir su sueño se marcha en busca de una educación mejor. De manera consensuada deciden que Christo debía entrar en la Academia de Bellas Artes y dedican todos los medios para hacerlo posible.³⁷ A partir de este momento el arte iba a ser su ideología, su patria y tiempo después, con Jeanne-Claude, su familia.

Lo que ni Christo ni su familia sabían era que, ese viaje en busca de una educación artística de calidad, iba a ser un viaje de ida sin retorno que le alejaría definitivamente de todas sus “moradas” identitarias. Mientras estudiaba en la Academia es llamado al servicio militar obligatorio, algo que para nada entraba en sus planes. Primero, por razones políticas. Como hemos intentado demostrar, no sentía el menor apego por su “nuevo” país y, por lo tanto, no sentía ningún vínculo emocional. Y segundo, por razones vocacionales o, si se prefiere, ideológicas: su futuro estaba en ser artista por lo que el ejército -y lo que ello conlleva a nivel moral- solo lo alejaría de su camino. Exiliarse -o fugarse (según el punto de vista soviético)-

37 B. CHERNOW, *Christo and...* op. cit., p. 15:

“Christo recognized that his future as an artist hinged on achieving success at the Sofia Academy of Fine Arts. [...] Christo had complete confidence in his abilities and looked hopefully to Tzveta’s friends, who had promised to help. In particular, Detchko Uzunov, an illustrious painter and teacher at the academy, had stated unequivocally that he would treat Christo like a son, helping him in every possible way.”

le convirtió en un desertor, lo que era un delito grave y conllevaba pena de cárcel. Christo lo sabía. Esto solo pudo significar que fue consciente de que salir de su país era una decisión que no tenía vuelta atrás.³⁸ Empezará un camino que le hará reubicarse una vez tras otra, cada vez más lejos de su hogar natal. Siempre con un objetivo, el de ser artista. En la Europa de 1950, eso solo podía significar París:

*“Tenía 21 años y solo podía ser París, imagínese lo que fue en aquella época... Escapé a Viena, luego a Ginebra y, desde allí, a París. Para ganarme la vida, trabajé reparando coches, lavando platos en restaurantes y cargando cajas de tomates. También hice algunos retratos de tipo realista, que se convirtieron en mi manera de sobrevivir. Así conocí a Jeanne-Claude: haciendo un retrato de su madre”.*³⁹

Este relato de la ausencia de patria no es sólo una figura retórica, es un planteamiento cierto en su literalidad. El exilio -desertar- solo deja una posible salida, la de pedir asilo político y esto hace que inmediatamente se pierda, de manera oficial, la nacionalidad. Según su pasaporte: “stateless” –sin Estado-. Vivió con aparente tranquilidad esta falta de identidad con una sociedad o un lugar. Era algo de lo que incluso presumía y que, en cierta medida, ayudaba a proyectar una imagen de “artista” más atractiva. Cuando en una entrevista le preguntaron qué de dónde venía, él respondió:

*“Soy libre. No tengo nacionalidad”.*⁴⁰

Pero, como demostró un episodio posterior de su vida, esta huida fue una experiencia de su juventud verdaderamente traumática. Mucho tiempo después, un problema fronterizo expuso sus miedos. Se sentía vulnerable. Veía su libertad como algo frágil, que en cualquier momento podría volver a perder. Por lo vivido en su juventud, le aterraba la idea de ser detenido. Es por esto, y consensuado con

38 B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 24:

“Prague [ciudad a la que había escapado desde Bulgaria] was abuzz with reports of large numbers of Hungarians and even Czechs fleeing to Vienna. Christo sensed that he had little left to lose by joining the exodus. For him, art and freedom were as inseparable as they were in short supply. [...] In addition, he had not only defected but deserted, having not yet fulfilled his military service in Bulgaria. His greatest fear was of being confined indefinitely at one of the refugee camps.”

39 A. VICENTE, *Entrevista a... op. cit.*

40 Jeanne-Claude citada en B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 148:

“When someone asked where he came from, Christo would say. ‘I’m free. I don’t have any nationality’.

Jeanne-Claude, que decide que es el momento tener una nacionalidad, en su caso la estadounidense. Aunque en su interior se siguió sintiendo toda su vida libre.

“When Christo and Jeanne-Claude travelled to Tunis that summer, a routine passport check proved to be a nightmare for Christo. An intense customs officer became agitated by the “stateless” designation on Christo’s weathered refugee document. ‘Stateless? What country is that?’ he demanded. The answer did little to soothe him.

‘I was arrested at the airport,’ Christo said. ‘That was the moment I decided to become an American citizen’. The artist had long harboured magnified fears of just such an incident.

[...]

‘The authorities held his papers until we left the country,’ Jeanne-Claude said. ‘For a refugee, that is traumatic’.⁴¹

Las fronteras y las nacionalidades son -algo así como- entidades abstractas o simbólicas que tienen repercusiones físicas o “reales”. Entendidas desde la perspectiva del hombre, tienen una apariencia de atemporalidad o, incluso, eternidad. En cambio, como Christo comprueba en primera persona, ha quedado demostrado que son concepciones frágiles. Lo que para la mayoría de los humanos es un concepto perpetuo, una de las pocas cosas que ninguno de nosotros puede elegir y que nos definirá toda nuestra vida, queramos o no; para Christo es tan artificial como el resto de las cosas y, como tal, es opcional y puede desaparecer.

41 B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 222-223.

“Christo aprendió a ver la realidad física como efímera, no permanente”.⁴² Desde joven percibe el mundo como una paradoja entre lo real/abstracto y lo efímero/permanente. Para él, la idea de permanencia -tanto de la realidad física como de lo simbólico- es sólo una apariencia. Todo es un constructo del hombre y como tal: artificial, mutable y temporal. Otra paradoja que descubre fue cómo el carácter efímero era lo que más atraía su atención. Se da cuenta de que, conceptos que pasan desapercibidos cuando se consideran inmutables y permanentes, se hacen visibles cuando se ven como algo frágil y perecedero. El tiempo es una condición que está siempre presente, seamos conscientes o no. El arte, históricamente, ha apostado por negarlo en pos de la eternidad. En cambio, Christo, apuesta por alcanzar la belleza a través de demostrar la realidad, la “verdad” del mundo que él percibe.⁴³ Incorpora el “tiempo” como concepto, lo visibiliza. En su arte, utiliza la materialidad para transmitir esta fragilidad y lo limita en el tiempo para hacerlo -aún más- efímero. Proponiéndonos una última paradoja: un arte efímero que quizás sea permanente en la memoria. En la memoria individual de quién lo vio en directo; y en la memoria colectiva, si el tiempo decide que así lo merece.

42 Véase nota al pie de página 37.

43 A. CAMPO BAEZA, *La suspensión del tiempo*, Fundación Arquia y Libros Catarata, 2017, p. 47: “[...] Lo decía de manera absoluta el poeta inglés Keats en su conocida “Oda a una urna griega”: *La belleza es la verdad, la verdad, la belleza, esto es todo lo que sabemos en la tierra, y lo único que necesitamos saber*”.



Figura 21:
Christo, Jeanne-Claude y su
ingeniero jefe Mitko Zagoroff
durante la instalación de 5
600 Cubicmeter Package.
Kassel, 1968.
Foto: Klaus Baum.
© 1968 Christo

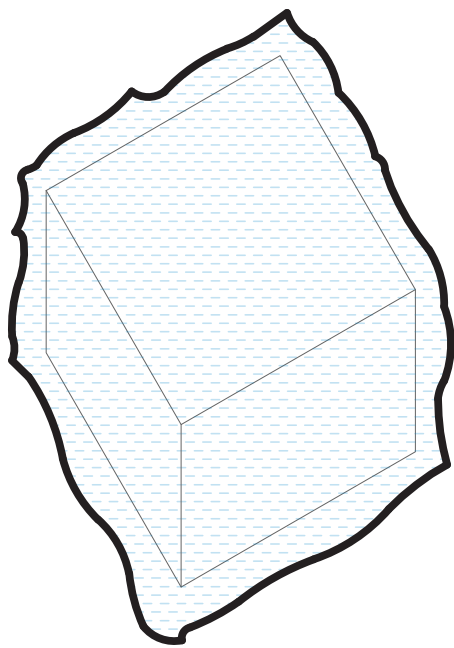


Figura 22:
Misterio, arte conceptual.
Dibujo de elaboración propia.

Misterio, arte conceptual.

La familia Yavachev introdujo a Christo en el mundo del arte e hizo todo lo que estaba en sus manos para que viviese de él. Primero cuando, con seis años, le apuntaron a clases de dibujo y pintura; después, a la Academia de Bellas Artes de Sofía -dónde trabajaba su madre- y finalmente, cuando se exilia, a la de Viena. En su contexto, se entendía que para ser artista debías educarte para ello y en eso, la máxima referencia era la Academia de Bellas Artes. Entrar en estas instituciones no era una empresa fácil, en aquel momento tenían un prestigio incuestionable y todo joven con intención de ser artista tenía como objetivo ser admitido en ellas. Por suerte para Christo, su familia le apoyó y ayudó a preparar las pruebas de acceso. Christo no disponía de recursos económicos pero sí de una maestría para el dibujo innata, lo que le permitió entrar en las dos academias -Sofía y Viena-.⁴⁴

*“Mi madre trabajaba como administradora en la Academia de Bellas Artes de Sofía y estaba todo el día rodeada de artistas. Desde una edad muy temprana entendí que iba a dedicarme a eso. Mientras los demás niños jugaban a fútbol, yo iba a talleres de artistas para oler los tubos de pintura. El problema es que en Bulgaria no podía ser artista. En pleno comunismo no tenía ninguna posibilidad, todavía menos siendo hijo de un capitalista...”*⁴⁵

Cuando, escapando del servicio militar, descubre la vitalidad que se respiraba en Viena, se le revela un mundo con el que sí se identifica. Confirma sus sospechas de que hay arte más allá de lo tradicional y lo

44 B. CHERNOW, *Christo and...* op. cit., p. 15 [Academia de Bellas Artes de Sofía] y p. 45 [Academia de Bellas Artes de Viena].

45 A. VICENTE, *Entrevista a...* op. cit.

institucional; y que su manera de entender el arte no es compatible con la que se imparte en la Academia. Esta no es una conclusión a la que cualquiera en su situación llegaría. Supuso escoger el camino difícil, uno complicado pero a la vez honesto con él mismo. Ser un estudiante de la Academia, en esa época, se consideraba un privilegio, suponía recibir una educación de la máxima calidad posible. Ya sólo el hecho de ser admitido implicaba que tenía unas dotes para la pintura incuestionables. Siendo pragmáticos, si a eso le sumamos lo que aprendería en la Academia, ese camino le habría garantizado trabajo para el resto de su vida. En cambio, Christo no lo vio de esa manera y antepuso los motivos artísticos a los económicos. Consideraba que la institución había sistematizado una profesión, la de artista, que a su modo de ver debería apostar por la creatividad ante todo. Con afirmaciones como esta es fácil de entender por qué no acabó sus estudios:

*“Is there anything in the academy? Nothing. I will no longer take classes with people who don’t understand me, who are egotists. For four years -suppression, brainwashing, and art made as the dictate. Those four years do not compare with the last month here”.*⁴⁶

Para Christo, en el misterio de lo desconocido es dónde el ser humano pone su atención. Se enfrenta al arte sin necesidad de definirlo, desde la intuición y la creatividad. No le interesó teorizar sobre ello, únicamente “hacerlo”.⁴⁷ Consideraba que no era la función del artista la de explicar el significado de lo que creaba, que debíamos ser nosotros quiénes lo descubriésemos -y por qué no decir también, quienes le descubriésemos al artista nuevos enfoques-. Pero, aunque públicamente no tiene ninguna intención de teorizar sobre la disciplina del arte, lo cierto es que tenía una idea muy formada al respecto que vamos a intentar desgranar. Para ello, primero vamos a fijarnos en qué no creía para poder después acercarnos a su *idea de arte*.

No creía en los planteamientos de las “Bellas Artes”. Un arte que solo se preocupaba en representar la realidad, la historia o la mitología.

46 Christo, carta a su hermano Anani, Praga, 24 de diciembre de 1956; traducida por María Radicheva. Citado en B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 23.

47 Véase nota a pie de página 51.

Para él, el arte figurativo era aburrido. No es arte. Era un pintor excelente disconforme con una manera de entender el arte que “mata” la imaginación. Es más que mayúsculo su desencanto por el academicismo, por el *realismo social* [Figura 23] y por todo el arte que se centra más en la técnica que en su recorrido intelectual. Este “estilo” artístico -el *realismo social*- ponía el foco en las cuestiones cotidianas y populares, siempre desde una perspectiva heroica. Narraban un mundo idílico donde no existía la pobreza ni el sufrimiento, donde los campesinos trabajaban orgullosos y la sociedad vivía en armonía. Una temática que, en vez de surgir del genio creativo del artista, era el instrumento propagandístico del gobierno comunista. Un estilo que utilizaba el simbolismo de las imágenes, pero desde la literalidad.⁴⁸ Proponía un mensaje fácil de leer, una narración literaria convertida en imágenes.

A la pregunta de qué es el arte para Christo, sólo se puede dar una respuesta de la que estemos seguros. Para él, el arte son *ideas*. *Conceptos*. Desde sus primeras obras establece una separación unívoca entre su producción artística, firmada como *Christo*, y su trabajo como pintor -que no artista-, firmado como *Javacheff*. Como los grandes maestros de la abstracción plástica, la capacitación de Christo como pintor es incuestionable y así lo certifican los retratos que realiza durante su juventud a familias adineradas. Pero la realidad es que el único motivo por el que los realiza es para poder subsistir, no le producen ningún interés más allá del económico. Para que una obra se merezca la clasificación de arte, debe conectar con el intelecto y la sensibilidad de quién la hace y de quién la ve. Requiere un cierto esfuerzo, pero sobre todo reciprocidad. Primero por parte del autor, que debe reflejar su identidad. Y después por el espectador de la obra, que debe establecer un vínculo con ella utilizando la memoria y su sensibilidad.

En Christo -y posteriormente en Christo and Jeanne-Claude-, también apreciaremos el simbolismo que veíamos en el *realismo*

48 D. RIVERA, *The Position of the Artist in Russia Today*, en *Arts Weekly*, 11 de marzo de 1932 [Diego RIVERA citado en R. KOOLHAS, *Delirio en... op. cit.*, p.222]:

“La brecha entre la expresión artística más avanzada [vanguardias] y los gustos elementales de las masas pueden salvarse sólo siguiendo un curso que mejorará el nivel cultural de las masas y las capacitará para percepción artística de los nuevos caminos marcados por la dictadura del proletariado. [...] Deberían haber aportado un arte sencillo, claro y transparente como el cristal, duro como el acero y cohesivo como el hormigón, la trinidad de la gran arquitectura de esta nueva etapa histórica del mundo”.

social, pero codificado desde la abstracción. Posicionado en contra de la representatividad del arte. La evidencia le aburría. O como en esta otra carta escrita a su hermano Anani durante una estancia en Florencia:

*“I am in reverence before the beautiful modern buildings, roads, and creations of the most ordinary Italian bricklayers and workers. Here the modern is not boring. It is a different direction as in America. We live in the twentieth century and the genius of modern architecture demonstrates a great new tradition. That inspiration must be saved instead of letting it become like the routine of an old clerk. The continuity in the arts is not in imitation, but the flame.”*⁴⁹

De sus colegas vanguardistas no compartía su esfuerzo en definir qué era el arte desde planteamientos teóricos, o incluso con afán científico. Normalmente, cada vanguardia se esforzaba por justificar teóricamente su propuesta; los conocidos manifiestos y revistas de arte. Entre todas, focalizaron sus intereses en un espectro muy amplio. Los surrealistas entendían su arte como una herramienta para descubrir una nueva realidad; el *Pop-Art* lo entendía como un elemento social, por y para el “gran público”; el cubismo para explorar el espacio-tiempo del siglo XX; el minimalismo perseguía el arte puro y más básico... ¿y Christo and Jeanne-Claude? Para dar respuesta, no podemos buscar en sus planteamientos teóricos -inexistentes-, debemos fijarnos en su metodología de trabajo. En su proyecto artístico, nos devela en qué creía.

*“I don’t define art; I make it”.*⁵⁰

Esta forma de pensar se mantendrá a lo largo de toda su vida. Cuando habla de su obra artística se refiere al proyecto ejecutado. La ingente cantidad de cuadros que elabora como parte del proyecto son una forma de financiarlo a través de su venta, y son la herramienta imprescindible para proyectar la obra, pero en ningún caso son el motivo último. El *proyecto* o la *escultura temporal* es la obra de arte; los “cuadros” que realizó son una herramienta. Coincidiendo con la concepción de otros artistas del momento como Robert Smithson,

49 Christo, carta a su hermano Anani, Viena, mayo de 1957; traducida por María Radicheva. Citado en B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 47.

50 Christo citado en B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 113.

Marcel Duchamp o Walter De Maria [Figura 24, 25 y 26], el artista trabaja con el intelecto.⁵¹ La *idea* o el *concepto* se antepone a la técnica. Pero, en Christo and Jeanne-Claude, esto tiene un matiz importante. Su deseo siempre estuvo en materializar el proyecto. Para ellos, que una idea se quedase en el papel no tenía ningún sentido, ni tampoco les resultaba gratificante. Más bien lo contrario, lo sentían como una decepción y un fracaso. Es por esto que se opusieron categóricamente a ser clasificados como *artistas conceptuales*.

“Conceptual artists: NO – a conception on a paper is not Christo and Jeanne-Claude’s idea of art. They want to build their projects – they could save a lot of money by not building them, by just keeping them on paper – as conceptual artists do. Christo and Jeanne-Claude want to SEE their project realized because they believe it will be a work of art of joy and beauty. The only way to see it is to build it.

Environmental Artists: YES – because they created many works in cities – in urban environments – and also in rural environments but NEVER in deserted places, and always sites already prepared and used by people, managed by human beings for human beings. Therefore they are not “Land Art” either

*We believe that labels are important, but mostly for bottles of wine”.*⁵²

Christo and Jeanne-Claude no fueron *artistas conceptuales*, ni tampoco del *land-art*. Admitían ser categorizados como *artistas ambientales*. Seguramente todo sea aún más sencillo: como de verdad se sentían cómodos era cuando les clasificaban como artistas, sin añadidos. No tenían ningún interés en querer ser clasificados, ellos sólo “hacían” arte.

51 Véase J. MADERUELO, “Capítulo 13. Desde el concepto al espacio” en *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*, AKAL, Madrid, 2008, pp. 299-325.

52 Nota de prensa oficial, disponible en su página web [<https://christojeanneclaude.net/common-errors>] a fecha de este escrito, septiembre de 2020.

Figura 23:
Diego Rivera.
May Day.
Moscú, 1928.

Archivo digital MoMA.
© 2020 Banco de México Diego
Rivera Frida Kahlo Museums
Trust, Mexico, D.F. / Artists
Rights Society (ARS), New York



Figura 24:
Robert Smithson,
*Proposal for a Monument
on the Red Sea.*
1966.
Archivo digital MoMA.

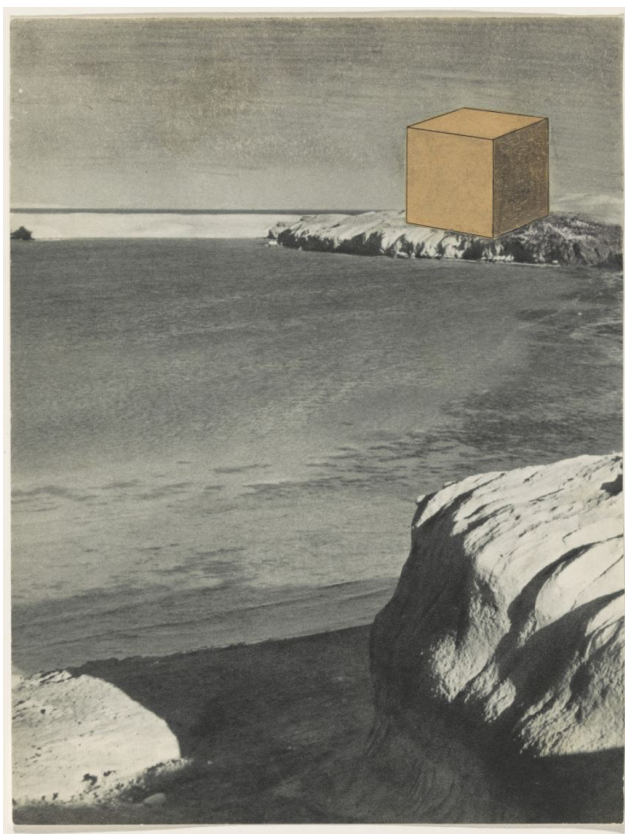




Figura 25:
Marcel Duchamp.
Why Not Sneeze Rose Sélavy?.
1964
Archivo digital MoMA.
© 2020 Artists Rights Society
(ARS), New York / ADAGP, Paris
/ Estate of Marcel Duchamp



Figura 26:
Walter De Maria.
Mile Long Drawing.
Mohave Desert, 1968.
Smithsonian, Archives
of American Art.
© Estate of Walter De Maria

“

*Me había formado como pintor, escultor y arquitecto y
mis obras eran una mezcla de esas tres cosas.
De hecho, nunca he decidido qué soy de esas tres opciones,
si tuviera que escoger solo una.*

”

A. VICENTE,
01 de junio de 2020,
Entrevista a Christo:
Christo: “Las retrospectivas,
cuando esté muerto”.
Periódico El País.

Pintor, escultor y arquitecto.

Idea y espacio.

Los límites y las diferencias que a lo largo de la historia han separado a las artes plásticas -pintura, escultura y arquitectura- han fluctuado. En el siglo XX, parte de los artistas, decidieron diluir estos límites y apostar por un arte plástico entendido desde su integridad. Pasaron de considerarse únicamente como pintores, escultores o arquitectos, a ser “simplemente” artistas. Christo and Jeanne-Claude eran uno más de los que creían en este planteamiento. Ellos, luchando por erradicar del arte el academicismo y “lo tradicional”, aprendieron de otros artistas y maestros de la vanguardia. Fijándose no sólo en la estética de sus trabajos sino, principalmente, en su filosofía artística. Para, finalmente, encontrar su propia identidad artística. Integrándose en el contexto cultural de sus -dos- lugares de residencia, primero entendieron el arte desde la idea; en el París del cubismo, del dadaísmo, del surrealismo y del nuevo realismo. Después, a partir de 1964, descubrieron la fuerza del espacio. En el nuevo centro artístico del mundo occidental; en el Nueva York del expresionismo abstracto, del pop-art y del land-art. Incorporando ambos conceptos a su proyecto artístico, idea y espacio. Entendiendo que el valor del arte residía, especialmente, en la propuesta intelectual -en las ideas-. E incorporando a su arte el espacio, o mejor dicho la idea de espacio, como la principal materia prima que podían manipular.

Pintor, escultor y arquitecto.

Pintura, escultura y arquitectura siempre han estado relacionadas entre sí a lo largo de la historia del arte occidental. Son las artes plásticas. El diálogo de estas tres ramas -su distanciamiento o aproximación- es una cuestión cultural que refleja, entre otras cosas, la idea filosófica de cada sociedad.¹ Después del Renacimiento progresivamente se tiende hacia una especialización de las artes, donde cada una de estas tres disciplinas acaba funcionando por separado, con unas cualidades y condiciones que la hacen única. Al siglo XX nos llega una independencia total entre las tres: la pintura identificándose con la imagen y el simbolismo; la escultura trabajando con la materia y el volumen; y por último, la arquitectura con el espacio y el movimiento.² Pero, en el nuevo siglo, las categorías del arte dejan de estar definidas desde la técnica -la idea tradicional de la *Academia*- y el arte pasa a entenderse como la plasmación de ideas, temas o, dicho con el término que protagonizó la segunda mitad de siglo, *conceptos*.

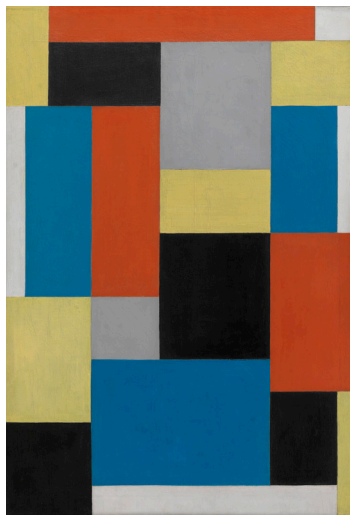
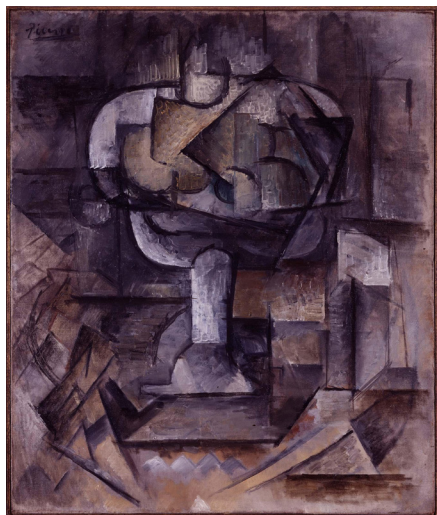
Esto genera dos líneas de evolución, primero la de aquellos artistas que seguían entendiendo las tres ramas -pintura, escultura y arquitectura- como mundos diferentes, especializándose únicamente en una e investigando en profundidad sus singularidades. En esta primera línea fueron los pintores quienes tomaron la vanguardia, seguidos por los arquitectos; quedando los escultores -como ahora veremos- en tierra de nadie. Supieron encontrar su versión “vanguardista” -pintura- o “moderna” -arquitectura-, que rompía con todo el arte academicista

1 E. PIZARRO, *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 685-689.

2 S. GIEDION, *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Reverté, Barcelona, 2009 [ed. original: 1941];

B. ZEVI, *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1981 [ed. original.: 1951];

C. VAN DE VEN, *El espacio en arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1981 [ed. original: 1977].



de las Bellas Artes y proponía una renovación total del lenguaje plástico, teniendo en cuenta la nueva idea de sociedad, de arte y de espacio.³ La nueva *idea de espacio* se refleja en los movimientos de vanguardia de maneras muy diversas. Veamos un ejemplo dentro de la *pintura*: el cubismo quería sintetizar en una única imagen -por definición, bidimensional- toda la complejidad espacial de un objeto -tridimensional-. Concebía el nuevo *espacio* en la pintura como la superposición de puntos de vista. El cuadro era la abstracción bidimensional de la *imagen* de un objeto [Figura 27]. En cambio, el neoplasticismo entendía la pintura como una representación bidimensional, literalmente, y por ello un cuadro era la representación del *no-espacio*. Negaban la espacialidad de la pintura, apostando por la estética del plano [Figura 28]. La otra línea sería la de aquellos artistas que creían que no tenía sentido esta diferenciación. Aquellos que enfocaban las artes plásticas desde su integridad, creyendo que una *idea* no debía limitarse a un número concreto de

Figura 27 (izquierda):
Pablo Picasso,
Le compotier (El frutero).
1910.
Museo Reina Sofía.

Figura 28 (derecha):
Theo van Doesburg,
Composición XX.
1920.
Museo Thyssen-Bornemisza.
©Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid

3 E. PIZARRO, *op. cit.*, p.325.

dimensiones en función de la técnica que se usase. Para ellos dejó de tener sentido el planteamiento que asimilaba en exclusiva las dos dimensiones -el plano- a la pintura, tres dimensiones -el volumen- a la escultura y cuatro dimensiones -espacio y tiempo- a la arquitectura.⁴ Esta visión alternativa de entender el arte -desde su globalidad o interdisciplinariedad- se origina principalmente en el mundo de la escultura y ya avanzado el siglo. Aunque no debemos olvidar figuras ilustres de otras ramas que claramente apostaban por esta filosofía. No podemos olvidar mencionar la figura del arquitecto suizo Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) [Figura 29, 30 y 31].

*“[...] un verdadero paisaje moderno que dio como resultado una nueva forma de concebir el espacio público articulada unívocamente con el espacio construido. El lugar como generador del proyecto; la organización de la experiencia como una secuencia narrativa desarrollada en el tiempo a través del movimiento; la interrelación entre naturaleza y edificio a todas las escalas y el intento de definir la arquitectura como el lugar de encuentro de todas las artes plásticas serán temas de raíz pintoresca que, anulados por el dogmatismo de la primera modernidad, irán encontrando acomodo gracias al trabajo paciente de estos autores”.*⁵

4 El Lissitzky, citado por C. VAN DE VEN, *El espacio... op. cit.*, p.285: “A través de los diversos experimentos artísticos, había cristalizado una tercera gran tesis sobre la concepción del espacio. La primera te la categoría de espacio-masa y la interpenetración de ambos elementos, de Schmarsow-Brinckmann-Giedion. La segunda fue la categorización lugar-espacio y campo dinámico, de Albert Einstein. Con la concisa teoría de Lissitzky de 1925, las ideas sobre el concepto de espacio en el siglo XX han quedado definidas a partir de un tercer punto de vista, el de la imagen del espacio como espacio de dos, tres o cuatro dimensiones”.

5 I. ÁBALOS, *Atlas pintoresco. Vol. 2: Los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p. 115.



Figura 29:
Le Corbusier,
Guitare verticale (1ère version).
1920.
Fondation Le Corbusier.
© FLC/ADAGP

Figura 30:
Le Corbusier,
Eau, ciel, terre.
1954.
Fondation Le Corbusier.
© FLC/ADAGP

Figura 31:
Le Corbusier,
Ville Savoye.
Poissy, 1920.
Fondation Le Corbusier.
Foto: Paul Kozłowski
© FLC/ADAGP

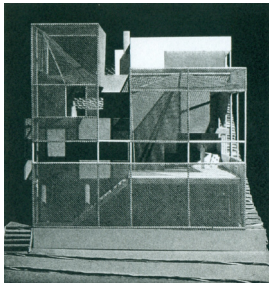
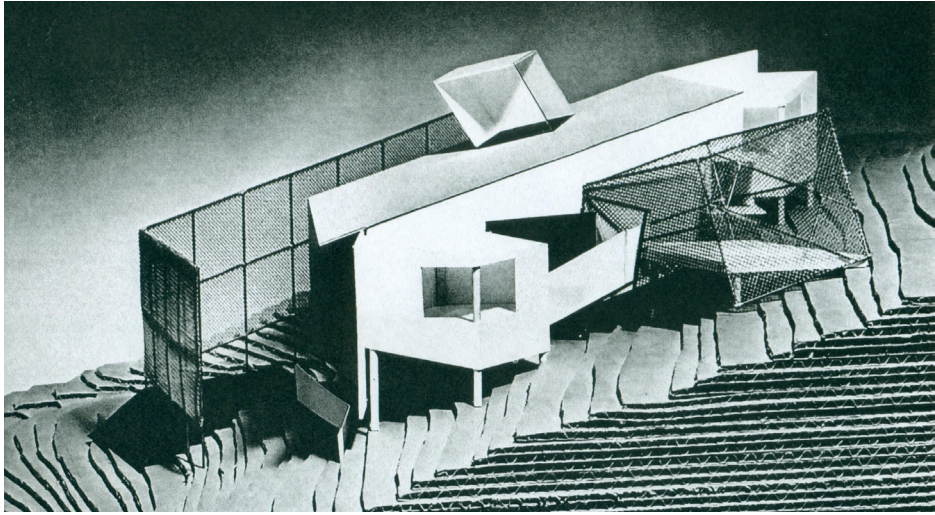


Figura 32:
Frank Gehry,
The Wagner Residence.
Malibu CA, 1978.

Figura 33:
Frank Gehry,
The Gunther Residence.
CA, 1978.

Una línea que ha seguido presente en otros arquitectos más próximos al siglo XXI [Figura 32 y 33]:

*“El diálogo entre la arquitectura y el arte de la posmodernidad, por su parte, lo ilustra en buena medida la obra de Frank Gehry, quien se ha ido implicando paulatinamente en los problemas relacionados con las artes plásticas, lo que le ha conducido a introducir en su obra tensiones conceptuales y formales inicialmente planteadas en las otras artes, comportándose de manera similar a como hizo Le Corbusier, cuando, en los años veinte, se sirvió de los efectos de estratificación del espacio propios de la pintura cubista y los tradujo al vocabulario arquitectónico. Como si emulara a Le Corbusier, Gehry también se sumerge en problemas espaciales planteados por las artes plásticas de su época. Surge así el fenómeno de la deformación de las primitivas superficies rectangulares de su arquitectura neoplasticista, hasta convertir las figuras rectangulares en trapecios”.*⁶

6 J. MADERUELO, *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*, AKAL, Madrid, 2008, p. 396.



La escultura fue la única de las tres ramas que con el inicio del siglo XX no supo encontrar su sitio en el arte contemporáneo, hubo unos años que parecía haber quedado destinada a su extinción. No tenía cabida en el nuevo arte una escultura entendida desde su posición tradicional, como un objeto figurativo/representativo compuesto de masa o volumen [Figura 34]. Es aquí cuando los artistas empiezan a diluir las líneas que separaban la escultura con el resto. Por ejemplo, las esculturas cubistas eran obras que tendían hacia la pintura. Los -pocos- escultores cubistas dibujaban con líneas en el espacio, una pintura tridimensional [Figura 35]. En el otro extremo tendríamos a los artistas surrealistas, que apostaron por el *ambiente*. Su propuesta era resignificar lugares existentes y crear ambientes propios de la ensoñación [Figura 36]. Es decir, proyectando una escultura entendida desde el espacio y, por ello, que se aproxima a la arquitectura -el urbanismo o el paisajismo-. En cualquier caso, el artista plástico del siglo XX vuelve a tener la pretensión del hombre total renacentista que investiga unos planteamientos filosóficos a través del arte. Un arte que trabaja con

Figura 34 (izquierda):
Umberto Boccioni,
*Unique Forms of
Continuity in Space*.
1913.
Tate Museum.

Figura 35 (centro):
Julio González,
Don Quichotte (Don Quijote).
1929-1930.
Museo Reina Sofia.

Figura 36 (derecha):
Man Ray,
New York.
1917 (1966).
Whitney Museum of
American Art.
© Man Ray Trust / Artists Rights
Society (ARS), NY / ADAGP, Paris

el mundo y las personas, o lo que es lo mismo, con *ideas* y con (en) el *espacio*. El artista ya no es -porque no quiere- ser únicamente pintor, escultor o arquitecto. Quiere ser todo. Quiere “hacer” arte.

Hablar sobre el arte del siglo XX en la cultura occidental -en nuestro caso centrándonos en la figura de un único artista: Christo and Jeanne-Claude- indiscutiblemente significa hablar de la *idea de espacio*: de su concepción teórica, de su percepción fenomenológica y de su representación o materialización plástica. Teóricos como Adolf Hildebrand⁷ o August Schmarsow,⁸ en 1893-94, ya empezaron a identificar y definir este concepto hasta entonces “desconocido”.⁹ Es evidente que el “espacio”, como tal, no aparece de la nada; lo que su “descubrimiento” quiere decir es que hasta entonces no se había identificado como un elemento autónomo. Es al definir su existencia, dándole un nombre y unas cualidades, cuando se empieza a explorar su potencial. Cada época ha percibido el *espacio* de manera particular. Inconscientemente, la *idea de espacio* ha sido un elemento definitorio de la cultura de cada sociedad, extendiéndose a todos sus aspectos: a la filosofía, a la organización social, a la religión y, por supuesto, a las artes.¹⁰ Pero, es necesario hacer una puntualización respecto a la tesis inicial -el *espacio* como tema constitutivo del siglo XX-. Es cierto que esto se materializa, literalmente, a partir de 1900 con los llamados movimientos de vanguardia. Pero, la identificación del “espacio contemporáneo” se inicia, de manera teórica, con los primeros manifiestos sobre la *idea de espacio*, anteriores al siglo XX.¹¹

Los teóricos y artistas del siglo XX creían estar ante un descubrimiento único, uno que sin duda iba a cambiar la humanidad. Se encontraban

7 A. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in den bildenden Kunst*, Estrasburgo, 1893. [*El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1988.] Citado por J. MADERUELO, *La idea...* op.cit., p.26.

8 A. SCHMARSOW, *Das Wesen der Architectonischen Schöpfung*, Leipzig, K.W. Hiersemann, 1894, p.11. Citado por C. VAN DE VEN, *El espacio...* op. cit., p. 123: “El arte de la arquitectura, incluida la cabaña primitiva, es creador de espacio”.

9 J. MADERUELO, *La idea...* op. cit., p. 24.

“Hasta los primeros años del siglo XX, los arquitectos no han empezado a ser conscientes de todo el poder que podían desarrollar para configurar el espacio, simplemente porque la idea de espacio, como reconoce Cornelis van de Ven [Cornelis van de Ven, ‘El espacio en arquitectura’, Madrid, Cátedra, 1981, p. 75], no pertenecía a la arquitectura, sino que era patrimonio casi exclusivo de la filosofía y de las ciencias naturales. Efectivamente, se trataba de un tema propio del pensamiento lógico o de ciencias como la matemática y la física, conocimientos en los que el término espacio se utiliza con precisión y autoridad desde tiempos remotos.”

10 E. PIZARRO, op. cit., p.687.

11 *Ibidem.*, pp. 132-133.

ante el inicio de una nueva etapa cultural. Hastiados por la deriva manierista e historicista que caracterizó el arte hasta el siglo XIX, encontraron un nuevo concepto -el *espacio*- que les permitiría romper con todo lo establecido. Iban a lograr lo que todo joven siempre se ha propuesto: superar al maestro, cuestionarle la integridad de sus enseñanzas y, partiendo de cero, descubrir por sí mismo algo novedoso. En cierta medida, se veían como los responsables de provocar una renovación cultural plena, catártica, que guiase a la sociedad hacia un nuevo mundo. Efecto que se multiplica con la convulsión político-social que provoca los grandes conflictos bélicos. No se hicieron esperar las primeras críticas contundentes hacia lo que se hacía llamar “moderno” -en arquitectura- o el *avantgarde* (vanguardia) -en pintura-. Este discurso crítico, que será lo que ahora conocemos como postmodernidad surgirá en la segunda mitad de siglo y puso en evidencia lo vacío de un discurso que sólo buscaba la estética pura. Un relato que se olvidaba de las cuestiones humanas con la única intención de justificar una propuesta estética en apariencia innovadora.¹² La aparente unidad que generaba el concepto de *espacio*, sobre todo en la primera mitad de siglo, se diluye y da paso a una nueva etapa de deriva teórica y artística, donde toda la sociedad intenta descubrir de nuevo qué significaba esto del “arte”; pero ahora, recuperando un punto de vista humanístico que había sido negado por alguna vanguardia.

Es en este marco donde surge con fuerza el llamado *arte conceptual*, donde la idea prevalece sobre la propia materialidad de la obra. Se trata la *idea de arte* como tema, investigando qué es “el arte”, para qué sirve y hasta dónde llegan sus límites. Progresivamente hay un término -un *concepto*- que va cobrando fuerza a la vez que su definición se va expandiendo hasta niveles que, aún hoy, nos resultan difíciles de reconocer: la *imagen*. Un concepto que se utiliza cada vez más pero que resulta extremadamente complejo de definir. ¿Qué es la *imagen* y por qué es tan importante en la sociedad occidental del siglo XXI? Esta pregunta surgida a finales del siglo XX, que cambia el sujeto del *espacio* a la *imagen*, bien podría ser el nuevo enigma que todo artista contemporáneo quiere responder -de manera consciente o no-. Hay muchos factores que pueden explicar que este concepto

12 R. VENTURI, D. SCOTT BROWN y S. IZENOUR, *Aprendiendo de Las Vegas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016 [Ed. original: 1977], pp. 24-25.

esté cada vez más en boga: desde la aparición de las tecnologías de la comunicación, los *mass-media*, la cultura audiovisual, factores sociales y culturales resultado de la globalización, o un largo etcétera. Causas y resultados que, como sociedad, deberemos ir descubriendo. Es un tema inabarcable, así que por el momento nos conformaremos con identificar alguno de sus componentes. La *imagen* como la suma de la *idea* y el *espacio*; el simbolismo, la experimentación, la sensibilidad, la materialidad y la envolvente. Todas ellas, cuestiones fundamentales en la obra artística de Christo and Jeanne-Claude.

Con una apuesta decidida por la interdisciplinariedad, parece apropiado fijarse en una figura como la de estos artistas, Christo and Jeanne-Claude. Como Christo se definió, fue a la vez un pintor, escultor y arquitecto. Es importante no entender esta cita desde la literalidad, desde esa percepción actual según la cual para dedicarse a una profesión se debe tener un título para ello. Ellos seguían esa otra idea de que el trabajo, y no únicamente lo estudiado, daba la profesión. Indiscutiblemente produjeron *pinturas* y *esculturas*, pero también un gran número de obras que bien podrían llamarse *arquitectónicas*. Fue educado como *pintor*, su obra lo clasifica como *escultor* y su método de proyectar como *arquitecto* [Figura 37]:

*“Me había formado como pintor, escultor y arquitecto y mis obras eran una mezcla de esas tres cosas. De hecho, nunca he decidido qué soy de esas tres opciones, si tuviera que escoger solo una”.*¹³

13 A. VICENTE, *Entrevista a Christo: Christo: “Las retrospectivas, cuando esté muerto”*, Periódico El País, 01 de junio de 2020.



Figura 37:
Christo and Jeanne-Claude,
Wrapped Medieval Tower,
Spoleto, Italy, 1968.
Foto: Carlo Bavagnoli.
© 1968 Christo and Jeanne-Claude



“This evening I had a stimulating talk with Burian. He has been to France and is a friend of Picasso and a number of French artist, actors, and musicians. For him, art is discovery, innovation, a profound mission to find the most contemporary, novel expression... He says that art, more than anything else in life, is beauty. Art creates what no one has seen before... Anani, you understand that I have never encountered such warmth from a person in the arts... Burian is usually democratic. He is a People’s artist, very influential in the government and party. He says, “Method is the social realism.” But what is the method?”

Figura 38:
Idea en París.
Dibujo de elaboración propia.

Christo,
citado en
B. CHERNOW,
Christo and Jeanne-Claude.
A biography,
St Martin’s Press,
New York, 2002,
p. 23.

La idea en París.

Christo, después de un largo recorrido en el que atraviesa toda Europa de Este a Oeste, llega a París. Lugar en el que ocurren dos hechos fundamentales en su vida. El primero, conocer a Jeanne-Claude. El segundo, descubrir un arte dinámico y moderno que apuesta por el pensamiento y la sensibilidad. El arte como *idea*. No sin motivo considera a París la capital de la cultura moderna -en occidente-. Un “título” que ostentó hasta los años sesenta, cuando fue destronada por Nueva York. Para un joven con vocación de artista que quiere ser parte de la vanguardia -*avantgarde*- no había mejor lugar para vivir en la década de los cincuenta.

*“The days are full, then mad dashing to exhibitions and in the evenings theatre, ballet, opera, and concerts.” His goal remained “to realize a rich, dynamic work” of his own, “to demolish any traditionalism... [My work] must come through as avantgarde, expressing the new thought and feeling”.*¹⁴

El París en el que los jóvenes Christo y Jeanne-Claude se conocen fue un entorno cultural vivo, heredero del esplendor cubista y que había alcanzado su cénit con la vuelta de tuerca que supuso para la escena artística el Dadá y, finalmente, el *surrealismo*.¹⁵ A la vez que disfrutaban de ese contexto, intentaban hacerse un hueco en él. Son numerosas las fiestas y veladas de artistas a las que acudían, o que incluso ellos mismos organizaban como manera de ampliar lazos. Fue así como conocieron y entablaron amistad con figuras como Duchamp, Klein o Cage.

14 Christo, carta a su hermano Anani, París, 8 de junio de 1958: traducida por Maria Radicheva. Citado en B. CHERNOW, *Christo and Jeanne-Claude. A biography*, St Martin's Press, New York, 2002, p. 64.

15 J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, pp. 42-54.



Su estancia en París, breve pero intensa, se data hasta 1964. En un periodo de tiempo de apenas seis años, son capaces de producir un abanico muy variado de trabajos artísticos. Primero tenemos un conjunto de series o líneas de trabajo que se conocen como *Early Works* -más adelante lo veremos en profundidad-¹⁶. Estas obras, que se pueden definir como *esculturas*, son: *Surfaces d'Emballage and Cratères* (1958-61), *Wrapped cans and bottles* (1958-60), *Packages* (1958-69), y *Barrels* (1958-68). También, en el año 1961, realizan otro tipo de obras de mayor dimensión: los *proyectos*. Para ser exactos fueron dos. El primero, *Stacked Oil Barrels and Dockside Packages* (Cologne Harbor, 1961) [Figura 9, 10 y 11] y, el proyecto que les pone en el mapa impulsando su carrera artística, *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain* (Rue Visconti, París, 1961-61) [Figura 77]. Hay constancia de, al menos, otro proyecto que se idea -pero no se realiza- durante su etapa parisina: *L'Arc de Triomphe Wrapped* (París, 1962-2020) [Figura 39 y 40].¹⁷

En las obras de Christo que se incluyen en esta etapa en París -al principio en solitario y en los *proyectos* junto a Jeanne-Claude- apreciamos dos cambios en la manera de entender el arte. Nos

16 Véase *Capítulo III. Objeto autónomo*.

17 A fecha de este escrito, septiembre de 2020, no se ha realizado. La intención del estudio Christo and Jeanne-Claude es seguir adelante con el proyecto, aún después del fallecimiento de Christo en este año, 31 de mayo de 2020.



referimos a su aproximación fundacional, las bases de su pensamiento artístico. Para Christo, qué significó ser un artista: ¿significó ser pintor? ¿ser escultor? o ¿el arte estaba en plantear una idea a través de medios plásticos? Sus trabajos nos muestran que tenía presentes estas cuestiones. Quiere descubrir la respuesta y para ello cambia su manera de afrontar y entender el arte. En el primero de estos saltos, pasan de entender su arte desde la *pintura* a la *escultura*. En el segundo, de la *escultura* a las *ideas*. Hemos introducido un término difuso, con múltiples definiciones¹⁸ no demasiado precisas y que se suele usar de manera demasiado generosa. Cuando hablamos de *idea* nos queremos referir a todas esas cuestiones abstractas que están presentes en una obra de arte. Los significados que pueden o no

18 La Real Academia Española define el término *idea* con once acepciones. Para este escrito nos quedamos con:

“1: Primero y más obvio de los actos de entendimiento, que se limita al simple conocimiento de aglo.

2: Imagen o representación que del objeto percibido queda en la mente.

3: Conocimiento puro, racional, debido a las naturales condiciones del entendimiento humano.

5: La intención de hacer algo.

6: Concepto, opinión o juicio formado de alguien o algo.”

Figura 39 (izquierda):
Christo,
Wrapped Public Building
(Project for Arc de
Triomphe, Paris).
1962.

Foto: Harry Shunk.
© 1962 Christo

Figura 40 (derecha):
Christo,
Arc de Triomphe, Wrapped
(Project for Paris).
1988.

Foto: André Grossman.
© 1988 Christo

percibirse en ella. La intención que tiene el autor y qué le motiva para “hacerla”. Aquellas cuestiones de simbolismo, analogía, metáfora, relato, etcétera. Christo and Jeanne-Claude utilizaron la materialidad para traducir al mundo físico todo esto que es propio del mundo de lo intangible. La materialidad para producir estética. La apariencia -aspecto o imagen- para generar asociaciones sentimentales.

Empecemos por el primer paso, **de la pintura a la escultura**. Hasta su llegada a París, solo había podido ejercer de pintor -académicamente se preparó para ello-.¹⁹ Subsistía gracias a ejercer este oficio, incluso cuando ya estaba instalado en París. Pero, desde su punto de vista, esta profesión -la de pintor- nada tenía que ver con la de *artista*. Entiende la pintura como un trabajo de artesano, que no requiere de intelecto sino de técnica. Disconforme con todo aquello que tiene que ver con el arte tradicional y la figuración, quiere marcar diferencia entre el oficio de pintor y el de artista. Cuando ejercía de lo primero, como artesano que pinta un “cuadro” -en su caso, retratos- firmaba sus trabajos como *Javacheff*. Cuando dedicaba su tiempo a lo que de verdad quería, a ser artista, creaba obras firmadas bajo el nombre de *Christo*. El descubrimiento de su “yo-artista” fue un camino acelerado pero gradual que se inicia, como toda aventura, en su zona de confort y saliendo de ella -pintando “cuadros”-. Empezó experimentando con obras que tipológicamente están más próximas a la pintura que a la escultura. Si nos fijamos en la serie *Surfaces d’Empaquetage and Cratères* (1958-61), nos daremos cuenta de cómo la concepción de la obra es la de un “cuadro”. Lo que la convierte en una obra de arte -de un *artista*- es el componente de abstracción total. Es un “cuadro” dónde se sustituye una temática tradicional por una textura. Esto, además de la negación de la representatividad, genera una ambigüedad formal entre la *pintura* y la *escultura*. Es fácil encontrar similitudes con las propuestas de otros artistas coetáneos como Jean Fautrier, Antoni Tàpies o Jean Dubuffet, artistas que exploraban las posibilidades plásticas de las texturas en el plano [Figura 41, 42 y 43].²⁰ A la vez, Christo, empieza a investigar caminos más *escultóricos* con los primeros *wraps*. Se adentra en ese mundo de manera compulsiva, casi como si se tratase de un juego de envolver todo, lo que fuere, desde una revista hasta un osito de peluche. La materialidad que emplea

19 Véase Capítulo I: *Misterio, arte conceptual*.

20 B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 55.

sigue las líneas del movimiento que surge en 1960 conocido como *arte povera* [Figura 44].

De la escultura a las ideas. Este paso se nos presenta como el resultado lógico del mundo en el que se movían. Es razonable pensar que los artistas más importantes del momento, con los que habían entablado amistad, sí habían influido en su filosofía artística. Desde los ya nombrados, Duchamp y Klein, hasta el nuevo movimiento exclusivamente francés, que surge liderado por el crítico Pierre Restany. El *Nuevo Realismo* -*Nouveaux Réalisme*-, entre otros, de Arman y el propio Yves Klein. Pero, a diferencia del *Nuevo Realismo*, será en el *KWY Group* dónde Christo sí se incluya como un miembro. Un integrante más de este movimiento artístico conformado, casi en su totalidad, por artistas portugueses que entendían el arte desde la creación y visibilización de *ideas*.

*“The KWY Group was formed in Paris around the magazine KWY, published from 1958 to 1964. It included Portuguese artists René Bertholo, Lourdes Castro, António Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, José Escada and João Vieira as well as Bulgarian artist Christo and German artist Jan Voss. “Marked by the absence of an artistic manifesto or a strict theoretical programme, the twelve issues of KWY reflected the ongoing artistic and social changes while demonstrating the powerful mergence of reality, everyday events and the visual imaginary of the great cities in the space of art. [...] The publication also focuses on the group’s collaborations with artists António Areal, François Dufrêne, Raymond Hains, Bernard Heidsieck, Yves Klein and Jorge Martins”.*²¹

Tanto Christo como Christo and Jeanne-Claude en conjunto,²² en lo que supuso su inicio artístico, se nutrieron de un entorno vanguardista variado que había roto con cualquier tipo de resto de tradición, donde todo era posible y la creatividad no estaba limitada. Como hemos

21 S. COTTER y C. ROSENDO, *A Cosmopolitan Realism / Um realism cosmopolita – The KWY Group / O grupo KWY*, Serralves Collection, 2015.

22 En este capítulo -Pintor, escultor y arquitecto-, por no ser imprescindible y para simplificar, estamos usando indistintamente tanto el nombre de Christo como el de Christo and Jeanne-Claude. Ya hemos visto que hasta 1961 sólo se debería utilizar el primero; y después habría que saber bajo qué condiciones usar cada uno. Véase Capítulo I: Proyecto personal.

Figura 41:
Jean Fautrier.
Nature morte
(*Les Pommes à cidre*)
[*Naturaleza muerta*
(*Manzanas de sidra*)].
1943.
Museo Reina Sofia.



Figura 42:
Antoni Tàpies,
L'Enveloppe.
1967.

Archivo digital MoMA.
© 2020 Artists Rights Society
(ARS), New York / ADAGP, Paris





Figura 43:
Jean Dubuffet.
*Topographies Pierres
sur le chemin.*
1958
Galeria Marc Domenech.



Figura 44:
Mario (y Marisa) Merz.
Sitin.
Roma, 1968.
Galleria Arco D'Alibert.
Foto: Claudio Abate.

Figura 45:
Pablo Picasso,
Suite Vollard,
Faune dévoilant une dormeuse
(*Jupiter et Antiope*,
d'après Rembrandt).
1936.
Archivo digital MoMA.
© 2020 Estate of Pablo
Picasso / Artists Rights
Society (ARS), New York



visto, si comparamos sus primeros trabajos con lo que ya estaban haciendo otros artistas en ese momento podemos encontrar unas similitudes más que evidentes. Aunque la pareja evolucionó hasta dar con un arte personal con una identidad clara, empezaron su andanza artística aprendiendo de los grandes artistas del momento.

La influencia de los dos grandes maestros parisinos de la vanguardia, Pablo Picasso y Marcel Duchamp, también se puede leer en la clave que hemos propuesto anteriormente, como la evolución *pintura – escultura – ideas*. Christo empieza su vida como artista referenciándose con la figura de Picasso para, posteriormente descubrir que su interés estaba en los planteamientos especulativos de Duchamp; y finalmente, separarse de los dos maestros con un arte propio. Es decir, empieza creyendo en un arte que crea objetos, primero “cuadros” -*pinturas*- y luego *esculturas*, como Picasso; para pasar a un arte que genera *ideas* y las materializa -o no-, como Duchamp. Al principio su planteamiento artístico se focaliza en separarse de las artes tradicionales, continuando con el camino que empezó el cubismo. No en vano compró un *Suite Vollard* [Figura 46] -obra de Picasso- para colgarlo en su apartamento. Su admiración por el maestro es incuestionable, para comprar esa obra se gasta prácticamente todo lo que tenía en aquel momento -estaba en una situación económica más que delicada-. Aunque, como escribió la artista alemana, Mary Bauermeister, con

motivo de una exposición en Colonia,²³ el referente de la filosofía artística de Christo no será Picasso, sino el otro gran maestro de la vanguardia: Duchamp. En ese momento, en el contexto cultural ya no estaba presente la lucha entre el arte tradicional y las vanguardias; el segundo ya se había impuesto de manera definitiva. La guerra había cambiado de campo de batalla, ahora se terciaba entre aquellos que creaban en base a criterios puramente plásticos y de estética y, aquellos otros que retomaban las cuestiones humanísticas como parte integral del arte. Del “objeto” al discernimiento (“conciencia”). De la *pintura y la escultura a las ideas*.

*“It was an incredible thing in Cologne. For us, the art scene divided into two camps: those who did figurative art and those of us who wanted to change society. We immediately recognized Christo as one of us. Our group felt like a secret society defending new values. Duchamp, not Picasso, was our hero, because we didn’t want new objects; we wanted a new consciousness”.*²⁴

Pero, como no podía ser de otra manera, el artista se aleja de sus maestros. Absorbe el conocimiento que aportaron sus predecesores, reconoce las características del contexto y lo procesa, pasándolo por un filtro personal y creando obras -que por motivos desconocidos- coinciden con los nuevos intereses de la sociedad. Genera un arte que se identifica con la cultura del momento -y del futuro-. Un arte finito que le inmortaliza.

*“Unlike the old master, Duchamp, who also removed function from everyday objects, Christo employs no wit or irony. What he leaves us with is a kind of naïve astonishment about the sculptural qualities of everydayness... Neither surreal illusion nor abstract effects are intended by Christo; he preaches the mortality of all earthly things”.*²⁵

23 Exhibición personal de Christo, en la Galerie Haro Lauhaus, Colonia, 1961.

24 Mary Bauermeister, entrevista con Burt Chernow, y 13 de abril de 1992. Citado en B. CHERNOW, *Christo and...*, p. 100.

25 S. BONK, *Abgenütztes verhüllt sein zweites Gesicht*, Kölner Stadt-Anzeiger, 31 de julio de 1961; traducido al inglés por Mary Bauermeister. Citado en *ibidem* p. 100.

Esculturas Temporales

1968-71 1977-80

Proyectos

1961 - 2020

Early Works

1958 - 1969

1955 | 1960 | 1965 | 1970 | 1975 | 1980 | 1985

OBJETO : Escultura - Picasso

.. - SOFÍA - VIENA

1958
1964

CONTENIDO : Idea - Duchamp

PARÍS

1961 -

NUEVA

Figura 46:

Cronograma IDEA.

Dibujo de elaboración propia.

ales

1994-99

2010-18



1990

1995

2000

2005

2010

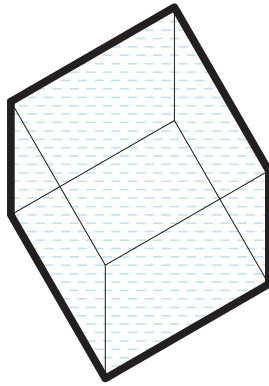
2015

2020

INSTALACIÓN : Espacio - Pollock

1975

YORK



“It is the most human city I have ever lived in. It is unstable, and that is good for creating. It is the most ruthless and rootless city, and when we are all so rootless it becomes the only place which gives us a true image of life.”

Figura 47:
Espacio en Nueva York.
Dibujo de elaboración propia.

Christo, citado en
M. ELKOFF,
Left Bank of the Atlantic,
Show, Abril de 1965,
pp. 62-67

El espacio en Nueva York.

Este mundo que parecía idílico e ilimitado en lo artístico enseguida se queda escaso. Progresivamente la atención se desvió de París a Nueva York. Aparecen en escena unos jóvenes artistas americanos, libres de toda restricción histórica, que plantean un arte más dinámico y menos teórico. Se preocupan más por el público mayoritario y están menos sujetos a las restricciones de los críticos y las galerías. Esta revolución que supuso el *Pop-Art* no fue tan bien recibida por sus predecesores.²⁶ Surge así una rivalidad entre las dos ciudades. El ambiente se fue crispando y los grupos artísticos de ambas entraron en una especie de competición por ver quién era el referente del arte mundial. El *Nouveaux Réalisme* de París contra el *Pop-Art* de Nueva York. La realidad es que fue una disputa más política que artística, algo con lo que Christo and Jeanne-Claude no podían estar de acuerdo. En una crítica a Pierre Restany lo explican, a la vez que dejan claro a quién rendían lealtad, para ellos lo más importante era el arte.

*“Pierre created an evangelistic, partisan attitude. He made it unnecessarily complicated for French artists by highlighting differences. It was completely ridiculous. He said that the Nouveau Réalisme would take over America. I found the polemic infuriating. It was wrong to start a political, aesthetic war between New York and Paris.”*²⁷

26 J. VAN DER MARK, *Arman*, Abbeville Press, Nueva York, 1984, p.33:

“In the struggle for international attention, “Frenchness” became a liability; to young American artists the tradition was bankrupt. Original ideas, gestures and inventions by Klein, Arman, Spoerri, and Christo were prejudicially compared by American critics to the more familiar ideas, gestures and inventions of American Artists... [They] anticipated, they did not imitate, as is sometimes claimed – similar approaches by Americans.

27 Christo, citado en B. CHERNOW, *Christo and...*, p. 120.



Figura 48:

Arman,
Alarm Clocks (Reveils).
1960.

Museum of Contemporary
Art Chicago.

Foto: Nathan Keay.
© MCA Chicago

Figura 49 (siguiente pág.):
Christo and Jeanne-Claude,
1 240 Oil Barrels Mastaba.
Institute of Contemporary Art,
University of Pennsylvania,
Philadelphia, 1968.

Foto: Shunk-Kender.

© 1968 Christo and Jeanne-Claude

Todo acabará concluyendo con algo que, visto ahora, parece inevitable: Christo y Jeanne-Claude se cambiarán de lugar de residencia, de París a Nueva York. Con el poco dinero que tenían, lograron comprar un apartamento de varias plantas que utilizaron como hogar, taller y galería. Y así, con una decisión -podríamos decir que- improvisada o intuitiva, se instalaron en el nuevo núcleo artístico del momento. Mientras que París supuso su etapa de aprendizaje, donde pudieron investigar y encontrar su identidad como artistas, Nueva York será el lugar donde desplegaron sus ideas en todo su potencial. Restany, en la derrota y con la perspectiva del tiempo, aceptó esta situación como si fuese una imposición a la que estaban destinados:

*“I think Christo already had everything in mind when he left for Europe. America gave him a sense of scale. Paris was the turning point, the fermenting period, but in America he would reach his potential. He was absolutely prepared when he went to New York”.*²⁸

28 Pierre Restany, citado *ibidem.*, p. 143.



Las primeras obras de Christo, creadas en solitario, tienen un fuerte carácter escultórico -los *Early Works*-. En apariencia se asemejaron a sus trabajos posteriores, aunque conceptualmente eran diferentes. Cuando Christo conoce el arte americano, su enfoque cambia. Es entonces cuando empieza a poner el foco en el *espacio*, dejando de lado el aspecto escultórico. Con tal claridad lo entendió que, apenas cuatros años después de mudarse a Estados Unidos, en 1969, hizo su último objeto escultórico. Se dio cuenta de que utilizando el *espacio* como materia prima podía imprimir a sus obras los mismos significados -*ideas*- con que dotaba a sus esculturas. Con la diferencia de que, con el *espacio*, se le habría un abanico de posibilidades inmenso. Lograba generar un vínculo con el espectador mucho mayor, más físico. Las obras ya no se ven, se experimentan. De hecho, lo apropiado sería cambiar la palabra *espectador / observador* por la de *visitante*, eliminando esa connotación de sujeto pasivo. La línea entre usar como materia prima un *objeto* [Figura 48] o usar un *espacio* [Figura 49] es delgada -y ambigua-. Nos resultará más fácil verlo con un ejemplo de cómo existe esa diferencia aun cuando se utiliza el mismo objeto y el mismo recurso proyectual -acción o principio transformador-. Así se describía, en 1961, la diferencia entre el arte “objetual” de Arman y el arte “espacial” de Christo:

*“We go through a small, dark passage which is left between piles of oil drums. It is a narrow space that barely allows us to get into the back room. There our walk is topped when we are confronted by a wall of stacked barrels... When compared to this, Arman’s garbage cans seem like miniatures. The mummified packages reveal a special attitude. It is whit these objects that Christo goes beyond the New Realist fetishism”.*²⁹

Para calibrar la influencia del contexto americano solo tenemos que leer las palabras que Christo dedica a ‘Blue Poles’ [Figura 50] una obra de Jackson Pollock en la exposición del MoMA, *The New American Painting*:

*“I remember the Pollocks very well. I even remember the room where ‘Blue Poles’ hung. It was not so much the painting, an extremely relaxed painting, but the physicality of the canvas. I loved it. The most attractive of this American art was an airy dimension that came from the space, the emptiness, and probably some kind of nonchalance. It looked very beautiful, very exciting, very strange, and unique”.*³⁰

La fuerza que atrajo a Christo de esta obra emergía del *espacio*, de la atmósfera que generaba. Residía en la “fisicidad del marco” más que en la pintura misma. Era una pintura sin significados, sólo sensibilidad y experimentación. Parece que, en lugar de describir la obra de Pollock, Christo está explicando en qué va a consistir su trabajo artístico a partir de ese momento. La obra de Christo and Jeanne-Claude evoluciona y esta transformación de su filosofía inicial inevitablemente lleva a un cambio de *escala* -del *objeto autónomo* a la *escala humana* [Figura 51], y finalmente a la *escala ambiental*-.³¹

La aproximación al *espacio* se hace de la mano de la materialidad y la abstracción. La materialidad de la envolvente. La abstracción formal; del volumen -si nos encontramos en el exterior- y del espacio -desde

29 S. BONK, *Abgenütztes verhüllt sein zweites Gesicht*, Kölner Stadt-Anzeiger, 31 de julio de 1961; traducido al inglés por Mary Bauermeister. Citado en *ibidem* p. 100.

30 Christo, comentario sobre la exposición del MoMA: *The New American Painting*. Citado en *ibidem.*, p. 65.

31 Véase Capítulo III. Objeto, persona y ambiente. La escala.

el interior-. El juego de ambos dota a un “objeto convencional” de estratos conceptuales. Entre otros muchos ejemplos, se le incorpora la lectura de “lo temporal”. En sus obras introducen la *idea* de lo efímero a través de una apariencia de vulnerabilidad intencionada. Si nos fijamos en las fotografías que nos han llegado, es fácil percibir el aroma de lo sublime. Un diálogo entre el objeto, claramente artificial, y su apariencia orgánica, casi natural. Una estética de lo pintoresco.³² La obra, que parece vanagloriarse de su artificiosidad, utiliza la materialidad de tal manera que, con juegos de transparencias y materiales fluidos, logra instalarse con una naturalidad que se escapa del control humano. Sabemos que sólo puede ser el resultado de la acción del hombre, pero nos resulta difícil creer que esto es así. Nos resulta complicado explicar, cómo con acciones tan elementales -como la de envolver- se puede transformar de tal manera un objeto y un espacio. Aún más desconcierto nos produce la gran cantidad de preguntas y sugerencias simbólicas que se nos presentan, a las cuáles no sabemos dar respuesta. Empezando por la más básica, *qué es y por qué existe*. En palabras de George Segal, artista *Pop-Art*:

*“We were aroused by the ideas of Duchamp and Cage. I found excitement in making environmental sculpture into which you would walk. It had to do with people, putting plaster on people, and using all the objects with which they are involved in daily life. Each of us followed the read dictated by our temperaments. I think he is an excellent sculptor, making a very personal and original statement. Christo takes a found object that exists in the real world, wraps it with material, and totally transforms the shape of the object and its recognizability. His intervention diverts our attention from all the normal associations we have with that object. It is the process of the sculptor”.*³³

32 Véase ÁBALOS, I., Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes, Gustavo Gili, Barcelona, 2008, para una lectura del concepto pintoresco (y sublime) desde una aproximación actual, contemporánea.

33 George Segal, entrevista con Burt Chernow, 1 de octubre de 1991. Citado en B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 100.





Figura 50:
Jackson Pollock,
Blue Poles.
1952.
National Gallery of Australia.
© Pollock-Krasner Foundation.





Figura 51:
Christo and Jeanne-Claude,
*Wrapped Stairway,
Floor and Walls*,
Philadelphia Museum of Art,
1970.
Foto: Shunk-Kender.
© 1970 Christo and Jeanne-Claude

“*El proceso de un escultor*”, pero a la nueva manera, a la de la escultura contemporánea que surge en la segunda mitad del siglo XX. La escultura en el *espacio*. Christo and Jeanne-Claude hacen una apuesta firme por dejar que cada persona se relacione con su obra de una manera intuitiva, sin instrucciones. Dejando a cada cuál que lo viva como le plazca, guiados por su cultura, su intelecto y su sensibilidad.

La primera aproximación a la obra, la más pragmática, es la interacción física con ella. Christo and Jeanne-Claude recibieron con sorpresa y gratitud las distintas reacciones que cada persona tenía con su obra. Por ejemplo, *Wrapped Floor and Covered Windows (Galerie Art in Progress, Munich, 1977-78)* [Figura 52]. Algunos, generalmente aquellos que venían de culturas orientales, se descalzaban antes de pisar la tela, otros paseaban libremente y unos pocos no se atrevían a entrar, como muestra de respeto a la obra. No querían “pisarla”, literalmente. Al utilizar el *espacio* como materia prima, algo aparentemente tan frívolo como *ver* o *recorrer* una obra de arte, era capaz de producir un mundo complejo de interacciones.



Figura 52:
Christo and Jeanne-Claude
*Wrapped Stairway and
Covered Windows*,
Galerie Art in Progress, Munich,
1977 - 1978.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1978 Christo and Jeanne-Claude

E S P A

A C I O

“

All of our projects, have this fragile quality. They will be gone tomorrow. They will be missed. These projects are absolutely irrational. Nobody needs a ‘Valley Curtain’ or a ‘Running Fence’. They do not exist because the president If a republic would like to have them, or some mayor or representative of the National Endowment for the Arts. They exist because ‘we’ want them. They have total freedom. This is why they cannot stay. Because freedom is the enemy of possession, and possession is equal to permanence. You have to have freedom with no strings attached. This is why we pay for our projects. What is really exciting is to borrow space that has never been part of the art experience. In a gallery or museum, that space is absolutely serene, pristine. Outside, in the real world, everything is owned by somebody. Twenty-four hours, around the clock, we are funnelled through highly controlled space, designed by urban planners or politicians. That space is owned by so many people, with so many jurisdiction. We love that space and want to borrow it for a short moment to create a gentle disturbance.

”

Christo,
citado en B. CHERNOW,
Christo and Jeanne-Claude.
A biography,
St Martin's Press,
New York, 2002,
p. 272.

Objeto, persona y ambiente.

La escala.

Christo and Jeanne-Claude no se plantean su proyecto artístico como un recorrido progresivo. Se dejan llevar únicamente por el interés de cada instante, por su intuición y por su creatividad. Esto hace que resulte imposible ordenar su proyecto de manera temporal. Salvo una excepción. La escala. Utilizaremos una definición de este concepto amplia, que va más allá de únicamente atender a cuestiones dimensionales. Nos detendremos en el diálogo entre el objeto, las personas y el lugar. Veremos cómo existe una relación directa entre este concepto y sus filosofía artística -su idea de arte-, para finalmente, comprender cómo ambos van evolucionando en coherencia. Identificaremos tres escalas, que también podemos considerar como tres etapas artísticas. La escala del objeto autónomo (objeto), la escala humana (objeto-persona) y la escala ambiental (objeto-persona-ambiente); o, desde una aproximación teórica: -respectivamente- la etapa de introducción al arte, la de transición y la de su madurez como artistas. En la primera escala encontramos obras escultóricas -objetos- que no requieren del contexto para ser entendidas -funcionan de manera autónoma-. En la escala humana, se añade a la persona como elemento activo de la obra. Y, finalmente, alcanzan la madurez de su vida artística cuando utilizan su arte para instalar un objeto que ponía en relación a las personas con el lugar existente. Entendiendo que la obra de arte no es sólo el añadido temporal, sino el ambiente creado.

La escala.

A nivel *espacial* habría un sinnúmero de maneras de caracterizar la obra de Christo and Jeanne-Claude. Hemos decidido empezar con la que, a nuestro criterio, nos parece la categoría más reveladora: la *escala*. Una cualidad espacial a través de la cual percibimos una evolución del proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude. Profundizar en esta cuestión nos va a generar una base conceptual sobre la que apoyar su *idea de espacio* y afrontar cualquiera de sus obras con la información necesaria como para entender la intención de los artistas al proyectarla. La *escala* se hace imprescindible para continuar analizando otros elementos espaciales de su arte, como por ejemplo podrían ser los recursos proyectuales con los que manipulaban el espacio -las acciones o *principios transformadores*-.¹

El término “evolución” implica crecimiento, dirección, orden, progreso... Y, en el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude sólo lo podemos aplicar a un concepto, a la *escala*. -Debemos puntualizar que con esto no estamos ni restando ni dándole importancia, solamente identificando su singularidad-. Exceptuando la *escala* y a pesar de su estandarización en una investigación del tipo histórico-artística, para el caso de estos artistas no es aplicable un método de investigación cronológico. Por su forma de trabajar: intuitiva, casi caótica, daría igual en función de qué criterio aplicásemos un orden cronológico -a excepción de la *escala*-, no sacaríamos ningún resultado claro y sería difícil discernir alguna conclusión. Por poner un ejemplo, las familias formales o líneas de trabajo -*paquetes, barriles, escaparates, barreras, mastabas, etc.*-. No siguen una línea temporal clara. Los artistas no sienten la necesidad de “cerrar” un tema antes de empezar con otro. Da la sensación de

1 Véase Capítulo IV. *Acumular, envolver, extender y ocultar. Los principios transformadores.*

que simplemente se olvidan o les deja de interesar, porque sí, sin un motivo aparente; esa línea de trabajo queda guardada en un cajón para, quizás, retomarla años más tarde. A veces trabajaron sobre un tema de manera casi obsesiva durante unos años y, repentinamente, lo dejaban para no volver a interesarse nunca más sobre él. Por ejemplo, los *paquetes* de objetos o los *escaparates* [Figura 53 y 54]. En cambio, en otras ocasiones lo retoman años más tarde o incluso décadas, como es el caso de los *barriles* o las *mastabas* [Figura 55 y 56]. Es complicado sacar conclusiones cuando no podemos identificar una pauta temporal que clarifique estas decisiones. Sencillamente porque no la hay, -como ya hemos insistido- su único criterio es dejarse guiar por la intuición, la creatividad y sus intereses.

Hay una excepción a esta aleatoriedad temporal. La *escala*. Evoluciona. Sigue un orden cronológico. Pero, por qué esta singularidad. La respuesta es que, en ellos, este concepto es más importante de lo que pueda parecernos a primera vista. No la debemos entender solamente como una cualidad espacial, sino como el reflejo de su filosofía artística. En ella vemos su *idea de espacio* o, si lo enfocamos con mayor pretensión, su *idea de arte*. Podríamos considerar que en ellos es un concepto existencial y fundacional. La evolución de sus escalas de proyecto significó el crecimiento de su manera de entender el arte - ¿o es al revés? -. Christo and Jeanne-Claude fueron aumentando progresivamente el foco de su interés, atendiendo e incorporando a su arte nuevos factores. Empezaron en una abstracción del contexto rigurosa y sin concesiones, que únicamente se centraba en el *objeto*; en poco tiempo incorporaron el diálogo *objeto-persona*; para finalmente llegar a una ambiciosa madurez artística que atendía a la relación *objeto-persona-lugar*. Como vemos, partimos de un concepto de *escala* amplio que no sólo se limita a la comparación dimensional, sino que también recoge el diálogo entre un “algo transformado” y su contexto.² Atendiendo a la relación que se establece entre el *objeto*, las *personas* y el *ambiente*, se observa cómo el verbo que las vincula cambia: la persona podrá atravesar, contemplar, descubrir, pasear, reconocer, recorrer, visitar o pasear.³ Aunque toda su carrera artística tenga una seña de identidad común donde, estéticamente, todas sus obras presentan grandes similitudes, nos podemos encontrar ante

2 E. PIZARRO, *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 491.

3 F. CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013, p. 14.



Figura 53:
Christo,
Wrapped Telephone.
Miyanomori Art
Museum, Sapporo,
1962.
Foto: André Grossmann.
© 1968 Christo



Figura 54:
Christo,
Green Store Front.
Hirshhorn Museum
and Sculpture Garden,
Smithsonian, Washington.
1964.
Foto: Hirshhorn Museum.
© 1964 Christo

etapas diferentes ya que distintas son las *ideas* que las sostienen. Estas etapas son la escala del *objeto autónomo*, la *escala humana* y la *escala ambiental*.

Podemos enfrentarnos a este análisis desde dos vertientes. La primera -y la que nosotros usaremos- es desde el punto de vista de la fenomenología espacial.⁴ Es decir, fijándonos en su *idea de espacio*, y por tanto poniendo el foco en las *escalas*. *Objeto autónomo*, *escala humana* y *escala ambiental*. Así, utilizando este enfoque nos centraremos más en el aspecto proyectual de su obra. Cada etapa parte del estudio de sus resultados artísticos, reconociendo sus similitudes y diferencias. Por tanto, nos va a dar la impresión de que su filosofía artística es el resultado de estos aspectos espaciales. El enfoque del relato nos guía hacia esta conclusión, por lo que queremos aclarar que esto no tiene por qué ser necesariamente así. Igual de probable es que lo viésemos de manera opuesta si afrontásemos el tema desde su otra vertiente. Es decir, con un punto de vista más teórico, centrado en su *idea de arte*. Por ejemplo, llamando a cada etapa: *introducción*, *transición* y *madurez*. -En nuestro caso, hemos decidido apostar por la primera debido a que este trabajo surge desde el campo de la arquitectura; de esta manera utilizamos unas categorías que podemos aplicar también a una obra arquitectónica. La identificación de estas tres escalas es un método extendido en el campo de la *teoría y el proyecto arquitectónico*. Es por ello que consideramos interesante utilizarlo en un contexto más “artístico”. Uno donde predomina la creatividad y que se encuentra con menos restricciones-

Las tres etapas o *escalas* no se suceden una tras otra. No estamos ante un punto de inflexión revelador que de la noche a la mañana les lleve a cambiar su forma de pensar. Es un proceso más pausado o, si se prefiere, orgánico. Es el resultado de “hacer” arte lo que les va dirigiendo a nuevos temas de trabajo. Van probando, poco a poco, nuevos caminos [Figura 57]. Todo gira en torno a los mismos temas -*libertad*, *fragilidad* y *misterio*- y la exploración de nuevas formas de transmitirlos a través de un lenguaje plástico.

4 M. MERLEAU PONTY, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1975.



Figura 57:
Cronograma de las
escalas-etapas-de
Christo and Jeanne-Claude.
Dibujo de elaboración propia.

1990
| 1995
| 2000
| 2005
| 2010
| 2015
| 2020

+ Jeanne-Claude
+ Christo

Esculturas Temporales
Temporary Sculptures

69 - 2020

AMBIENTAL

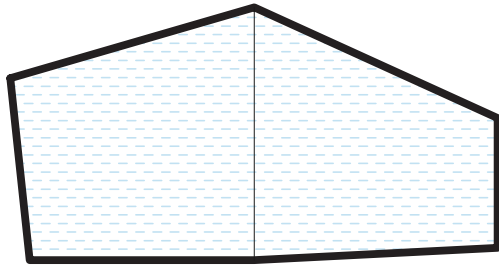


Figura 58:
Objeto autónomo.
Dibujo de elaboración propia.

Objeto autónomo.

En su primera etapa artística -o *escala*- nos situamos en un periodo de tiempo que hemos delimitado entre los años 1958 y 1969. En ella incluimos gran parte de la producción artística que los propios artistas agrupan bajo el nombre de *Early Works*. Por ello, vamos a dar la autoría en exclusiva a Christo Javacheff -*Christo*-. Jeanne-Claude Denat de Guillebon aún no formaba parte del proceso creativo.⁵ En esta primera etapa incluimos las series de *Packages* (1958-69), *Wrapped cans and bottles* (1958-60) y *Barrels* (1958-68) [Figura 59, 60 y 61]. Habría que añadir -haciendo un breve recordatorio- los *Surfaces d'Emballage and Cratères* (1958-61)[Figura 62]: una serie formada por unas obras que se sitúan en la difusa línea que separa la pintura de la escultura. También es importante no entrar en la equivocación de identificar *objeto autónomo* con *Early Works*: aunque todos los *objetos autónomos* sí pertenezcan a los *Early Works*, no todos los *Early Works* serán *objetos autónomos*. Por ejemplo, la serie de los *Show Cases, Show Windows and Store Front* (1963-68) no estará incluida en esta etapa; y en el caso de los *Barrels* (1958-68) habría que analizarlo obra a obra. Se sitúan en un punto de transición, ambiguo, entre el *objeto autónomo* [Figura 63] y la *escala humana* [Figura 64].

En sus inicios, Christo buscaba una identidad artística que le fuese propia y que, a la vez, formase parte de las nuevas corrientes que surgen a partir de la segunda mitad de siglo XX. -Para ponernos en situación-. Nos encontramos en París en la década de los 50. La revolución que supuso el Dadaísmo treinta años antes fue continuada por el Surrealismo y, con Duchamp a la cabeza, se convierte en el movimiento protagonista de la escena parisina y de todo el resto de

5 L. ALLOWAY; D. BOURDON; A. TOLNAY y J. VAN DER MARCK, *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-69*, Colonia, Taschen, 2001.

B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*

Figura 59:
Christo,
Package.
Collection Roland
Specker, Berlin.
1963.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1963 Christo



Figura 60:
Christo,
Wrapped Cans.
1958.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1958 Christo





Figura 61:
Christo,
Wrapped Oil Barrels,
1958-1959.
Foto: Eeva-Inkeri.
© 1959 Christo



Europa -nos encontramos en los últimos años del protagonismo de París como capital de la cultura europea-. Y, las cuestiones humanísticas han vuelto a formar parte de las preocupaciones del arte. A Christo le interesó desde el principio seguir este camino que dejó de lado las preocupaciones puramente plásticas de la primera mitad de siglo, para así, recuperar la visión del mundo desde un punto de vista humano, existencialista.



A pesar de lo radical de su apariencia, los primeros trabajos de Christo, en términos espaciales y simbólicos, se rigen por un lenguaje propio de la disciplina de la escultura. Pese a la intención de romper con cualquier rastro de tradición artística, las obra que producen se entienden como obra escultórica, siguiendo los cánones más tradicionales de la definición. Es fácil encontrar similitudes con la obra de, por ejemplo, Rodin o Duchamp. Salvando las diferencias, los dos -los tres- tienen un planteamiento espacial de la escultura que sigue la línea tradicional.



La creación de un *objeto autónomo*. Rodin lo “crea” a la manera histórica, mediante la talla y vaciado de material [Figura 65]; Duchamp lo “descubre”,⁶ consigue darle un enfoque transgresor y moderno a la escultura al revalorizar un objeto -normal- ya existente. *Ready-made*. [Figura 66]. Pero al fin y al cabo en ambos casos -y al igual que Christo [Figura 67]- se trata de un *objeto* que se pone en valor, dándole la categoría de obra de arte; y que funciona de manera *autónoma*, es decir, que no requiere de elementos externos para poder ser entendido. Es difícil prever en ellas la nueva relación espacio-escultura que pocos años después planteará el *Arte Minimal*⁷ y que sí veremos en las siguientes escalas. En las que el concepto evoluciona, del *objeto escultórico*

Figura 62: Christo,
Cratère.
1959.

Foto: Wolfgang Volz.
© 1959 Christo

Figura 63: Christo,
Wrapped Oil Barrel.
Wilhelm Lehmbruck Museum,
1958.

Foto: Wolfgang Volz.
© 1958 Christo

Figura 64: Christo,
Stacked Oil Barrels.
Gentilly, 1962.

Foto: Raymond de Seynes.
© 1962 Christo

6 AA.VV., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación cultural Mapfre Vida, Madrid, 2003, pp. 133-156.

7 J. MADERUELO, *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*, AKAL, Madrid, 2008, pp. 111-132.



al de *espacio artístico o instalación*.⁸ En cambio, estas primeras obras de Christo son autosuficientes: su existencia se justifica sin la necesidad de un *lugar específico. Specific-objets*.⁹

Hemos indicado las similitudes de las obras de Christo con Rodin y Duchamp desde el punto de vista de su planteamiento espacial. Pero también las podemos ver desde su significado simbólico. El reflejo del sufrimiento y la reflexividad humana de Rodin; la descontextualización y resignificación de un objeto común, incluso vulgar, de Duchamp. Su idea -la de los tres artistas- se apoya en códigos antropológicos, planteando una lectura de sus obras

8 J. LARRRAÑAGA, *Instalaciones*, Nerea, Hondarribia, 2001, p.7:

“[...] su significado ha estado sometido a multitud de interpretaciones, en muchos casos contradictorias: se ha afirmado que la instalación es una categoría artística que cumple un papel similar al de la pintura o la escultura dentro de las artes plásticas, y a su vez se ha dicho y se ha escrito que es un género, lo que querría decir que cumpliría dentro del arte una función semejante a la del bodegón, el paisaje o el retrato; se le ha emparentado con la escenografía teatral o con el montaje de exposiciones y muestras; también se le ha considerado un híbrido entre arquitectura, escultura y pintura, además de un intento de aunar las diversas artes; también una determinada forma de escultura que se caracteriza fundamentalmente por invadir un espacio mayor.”

9 D. JUDD, *Spedific Objects*, Arts Yearbook 8, 1965 [*Objetos específicos*, en AA.VV., *Minimal Art*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, pp.13-21].

Figura 65 (izquierda):

Auguste Rodin,
Pshyché et l'amour.
1897.

Musée Rodin.

Foto: Christian Baraja

© Musée Rodin

Figura 66 (centro):

Marcel Duchamp,
Bicycle Wheel.

Nueva York,
1913 (1951).

Archivo digital MoMA.

The Sidney and Harriet
Janis Collection.

© 2020 Artists Rights Society
(ARS), New York / ADAGP, Paris
/ Estate of Marcel Duchamp

Figura 67 (derecha):

Christo,
Package on a Table.

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou,
1961.

Foto: Eeva-Inkeri.

© 1961 Christo

a través de cualidades que históricamente se han asimilado al ser humano: libertad, fragilidad, misterio, apariencia, introspectividad, tristeza, sufrimiento, etcétera. Christo, con estas obras ha recogido los planteamientos de Duchamp, resignificando objetos corrientes y alejándose de cualquier tipo de figuración. Pero, a diferencia de la negación absoluta del Dadá,¹⁰ Christo era propositivo y transformaba el objeto original -*acumulándolo y/o envolviéndolo*-¹¹ para incorporarle estas cualidades humanas a través de su manipulación estética. Ya no es una escultura que se “crea” o que se “descubre”, ahora es el resultado del “añadido” de una envolvente y/o la agrupación de varios objetos iguales y comunes [Figura 68 y 69].



Figura 68:
Christo,

Wrapped Magazines.
1962.

Foto: Christian Baur.
© 1962 Christo

Figura 69:
Christo,
Shelves.

1958.

Foto: Eeva-Inkeri.
© 1958 Christo

Al igual que otros artistas coetáneos, trabaja con objetos cotidianos. Quizás la comparación más recurrente sea la hecha entre las primeras obras de Christo y las “Acumulaciones” de Armand Pierre Fernández -*Arman*-. Pintor y escultor integrante del grupo artístico francés *Nouveaux Realisme* (*Nuevo Realismo*). En este grupo, encabezado por el crítico de arte Pierre Restany, ha sido anexionado Christo de manera reiterada y no sin polémica. El artista tuvo que negar personalmente que formase parte de él. Su vínculo no estaba tanto con el *Nouveaux Realisme* sino con Restany. Se considera al teórico del arte, Restany, como el valedor de los primeros trabajos de Christo, la primera persona que descubrió el potencial de su trabajo y quién le situó en el círculo artístico parisino como una referencia.¹² Las obras de Christo pasan de ser simple “basura” a ser percibidas

10 E. PIZARRO, *Espacio para... op. cit.*, pp. 373-382.

11 Véase *Capítulo IV. Acumular, envolver, extender y ocultar. Los principios transformadores*.

De los cuatro principios transformadores, sólo podremos aplicar dos a la escala del *objeto autónomo*. Las acciones de *extender* y *ocultar* solo son pueden originar obras de una *escala* mayor. Necesitan de un diálogo directo con el observador y también pueden necesitar el *lugar*.

12 B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, pp. 77-102.

de una manera menos superficial, incluso como – posibles- obras de arte.

Estos trabajos iniciales, que incluimos en la escala de *objetos autónomos*, se presentan al público de la misma manera que cualquier escultura clásica: son expuestos para ser *observados*. Su lugar son las galerías, que en ese momento aun se entendían como espacios institucionales y convencionales. Se colocan con la intención de ser el *centro o foco de atención* [Figura 70]. A través de la sorpresa o, más probablemente, la indignación que provocaban en quiénes los observaban, creaban un campo gravitatorio de misterio y curiosidad que atraía la mirada de todos los visitantes.¹³ Pero si dejamos de lado las cuestiones puramente formales, creemos que la obra solo podía ser comprendida desde un único planteamiento pero con dos posibles enfoques: identificando en ella a su autor -a Christo- o identificándose en ella el propio visitante [Figura 71]. La obra eludía cualquier tipo de relación con el contexto en el que estaba expuesta y tampoco establecía ningún vínculo físico con el visitante. Por lo tanto, sólo permitía al espectador generar una reflexión desde la empatía: proyectando en el objeto cualidades humanas y, por ello, identificando el objeto a una persona. Espacialmente, si lo afrontamos desde la idea de arte actual, son experimentadas de la misma manera que el resto de esculturas de cánones “tradicionales”, donde rodear físicamente la obra no aporta información especialmente significativa. Es cierto que verla desde todos los puntos de vista es esencial para tener una imagen total, pero en la práctica, sólo estamos definiendo con más detalle el objeto escultórico y lo relativo a cuestiones de forma; la relación *objeto-persona* apenas difiere al cambiar de posición [Figura 72].

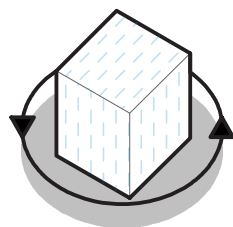
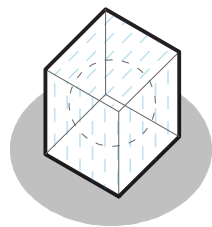
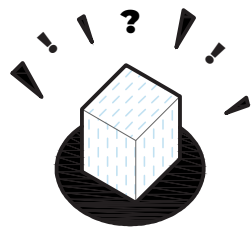


Figura 70:
Centro o foco de atención.
Dibujo de elaboración propia.

Figura 71:
Identificando en el objeto cualidades humanas.
Dibujo de elaboración propia.

Figura 72:
Relación objeto-persona estática.
Dibujo de elaboración propia.

13 L ALLOWAY et all, *Christo and... op. cit.*

Creemos que Christo es consciente de la presencia de la “tradicón escultórica” en estas obras y que ésta viene dada por la inherente intención de ser el foco de atención, el *centro*. Es probable que con la intención de eliminar esta condición, o simplemente por profundizar en ella, propone situar estos trabajos en distintos soportes. Estas obras, que se exponen en galerías, estarán situadas generalmente en pedestales o colgadas de la pared. Es cierto que, a veces, las encontraríamos directamente en el suelo, pero en todo caso en propuestas que aún no tienen la profundidad del planteamiento minimalista de “*la pérdida del centro*” ni de querer “*incluir el espacio como parte de la obra*”.¹⁴ Por tanto, eliminar el pedestal no sería tanto una experimentación sobre la *idea de espacio* sino una crítica al pensamiento tradicional, que a diferencia del resto de las artes plásticas, aún estaba vigente en la escultura.¹⁵ Christo, irónico y provocador, enmarcará varios *Packages* con molduras prototípicas de la pintura tradicional y así los colgará en la pared [Figura 73]. Visibilizando su disconformidad a través de la sátira a todo lo que tiene que ver con lo tradicional. -A continuación, en el punto *Escala humana* se puede ver cómo, en apenas un par de años, rompe por completo con esta concepción tradicional de la práctica artística que entiende la escultura como *objeto autónomo*.

Las obras de esta escala únicamente apelan a la memoria e imaginación de quién las observa. Todo el esfuerzo, tanto mental como físico, se destina a intentar descubrir qué está escondido y qué motivo hay detrás de que no pueda estar expuesto libremente. Nuestra imaginación intenta emparejar las formas que intuimos con el catálogo mental de figuras que recordamos. Necesitamos dar respuesta a preguntas triviales. ¿Es un jarrón, un vaso, una botella...? Es probable que sea en ese momento de la reflexión cuando nos damos cuenta de que, por sí solos, estos objetos no tendrían ningún interés. Aún así, el misterio que emana de la obra sigue robando nuestra atención. El descubrir cualquier pequeño bulto o transparencia nos permite recomponer mentalmente el objeto oculto, y nos provoca una satisfacción comparable, por ejemplo, a la de un niño cuando completa un puzle. En este planteamiento hay un punto lúdico, en el sentido de incorporar a nuestra percepción la imaginación como si se

14 J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p. 133.

15 T. LLORENS, *Julio González y la escultura cubista*, en AA.VV., *¿Qué es... op. cit.*, pp. 113-132.

tratase de un juego. A la vez, sigue presente y cada vez con más fuerza, la incompreensión del *porqué* ese objeto está envuelto. No acabamos de asimilar el envoltorio con el contenido. Pero, Christo, nos deja muy claro que la obra es todo el conjunto, envoltorio incluido. Y el mejor ejemplo de esto son sus ediciones especiales, pequeñas obras conceptuales creadas para ser vendidas a coleccionistas o enviadas como agradecimiento. Por ejemplo los *Wrapped Books* (20 ejemplares) o *Wrapped Box* (100 ejemplares). Si el nuevo propietario de una *Wrapped Box* cometía el error de desenvolver el paquete -algo bastante tentador y probable- se encontraba en su interior una nota, numerada y firmada por el propio Christo, que decía: “*You have just destroyed a work of art*”.¹⁶

Christo nos plantea una paradoja, una analogía del *Gato de Schrödinger*, pero plástica: nuestro instinto necesita saber qué está oculto, como si el valor de la obra de arte residiese en ese objeto concreto, definido y reconocible, pero a la vez, sabemos que haciendo eso dejaría de ser una obra de arte. Llegando, sin darnos cuenta, a la idea que la pareja de artistas planteó con más fuerza a lo largo de toda su vida y que ya está presente desde sus primeras obras: *desplazar el foco del envoltorio al contenido* - traducción de la frase enunciada por Werner Spies en 1977-. Dicho de otro modo; el foco pasa del *objeto* a la *idea*, al *espacio* y a la *imagen*.

*“Christo’s shrouded museums and monuments, and his draped, blind ‘Store Fronts’, so it was rashly stated, spoofed our faith in wrappings, in superficialities. However, unlike the world of advertising from which Pop art took tis cues, Christo shifted the focus from packaging to contents. Warhol’s Soup Cans, which ironically analyse the visual facts of a unit that is barely distinguishable from others like it, lie at the other extreme: they at least to a world consisting solely of externals. By contrast, in Christo’s early works the outer skin and its glossy promises are transformed into a torn veil, behind which the viewer senses content of extreme variety: museums, landscapes, monuments, life, death”.*¹⁷

16 J. BAAL-TESHUVA, *Christo and Jeanne-Claude*, Taschen, Köln, 2016, p. 29.

17 W. SPIES, *Christo: The Running Fence*, H.N. Abrams, 1977. Citado en J. BAAL-TESHUVA, *Christo and... op. cit.*, p. 34.



Figura 73:
Christo,
Package,
1960.

Collection Angelo
Baldassarre, Bari, Italia.
Foto: Shunk-Kender.
© 1960 Christo



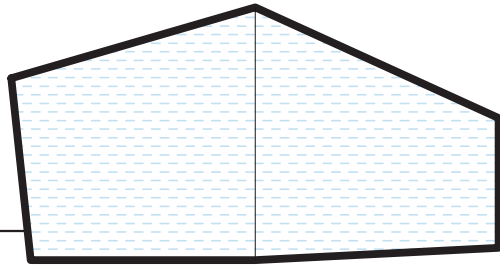


Figura 74:
Escala humana.
Dibujo de elaboración propia.

Escala humana.

La segunda etapa, la *escala humana*, incluye aquellas obras que se proyectan pensando en el diálogo entre el *objeto* -la propia obra- y las *personas* que lo van a ver. Esta relación no sólo va a condicionar la forma y la espacialidad, también conceptuales. Continuando con el enunciado de Werner Spies, creemos acertado afirmar que la verdadera materia prima de Christo and Jeanne-Claude es el concepto de *contenido*. Hemos visto que en sus primeras obras el *contenido* se entendía a la manera tradicional. Se identificaba *escultura* con *objeto*. En ellas, el *contenido* era -literalmente- uno o varios objetos corrientes, presentados con una apariencia distorsionada. En cambio, esta idea de *contenido* evolucionó, en muy poco tiempo, hacia un planteamiento espacial y conceptual. Esta segunda etapa es un periodo de transición. Se “hacen” un tipo de obras que profundizan en planteamientos artísticos nuevos. Sirven de exploración, para salir del convencionalismo inherente a sus primeras obras escultóricas. Como paso intermedio hasta llegar a los grandes proyectos a los que dedicaron la mayor parte de su vida -*escala ambiental*-.

No es una fase artística aislada. Convive con propuestas que siguen los planteamientos de las otras dos *escalas*. Podemos encontrar “*objetos autónomos*” hasta 1970; y a partir de ahí, obras de *escala ambiental*. Las obras que situamos están datadas entre los años 1961 a 1975. Por su mayor dimensión, les lleva entre uno y dos años realizar cada una. Comparado con lo que habían hecho antes parece un tiempo excesivo; en cambio, en comparación con lo que harían después, podemos decir que es un plazo de tiempo muy breve. El aumento de duración no significa que los trabajos se realizasen en secuencia, sino justamente lo contrario; siempre ideaban varios proyectos a la vez. Si recordamos, cuando hemos hablado sobre los *Early Works*, hemos

incluido en esta escala parte de los *Barrels* (1958-68) y la totalidad de la serie *Show Cases, Show Windows and Store Front* (1963-68). A la vez, apuestan definitivamente por trabajar con obras más ambiciosas: los *proyectos* y las *esculturas temporales*. La diferencia entre ambos es una cuestión de dimensión y lugar. Los segundos son proyectos de menor entidad y que estarán restringidos a un espacio interior y por tanto cerrado; son trabajos que están más próximos a la escultura que a la arquitectura. Hoy en día los definiríamos con el término de *instalación artística*.¹⁸ Debemos aclarar una excepción a la acotación en el tiempo de las obras de la *escala humana* (1961-1975). Las *esculturas temporales*, a pesar de que algunas se salen de este plazo, las consideramos de esta *escala*. Todas ellas, independientemente de la fecha, tienen las cualidades que vamos a ver en esta categoría. De la primera a la última realizada: *The London Mastaba* (2016-2018) [Figura 75].

Con la ayuda de esta obra, vamos a desviarnos ligeramente para aclarar un punto que puede resultar dudoso. Se da la casualidad de que fue esta *mastaba* la única *escultura temporal* realizada en el exterior y por lo tanto, podría plantearnos la duda de si establece -o no- un vínculo con el *ambiente/lugar* y, por ello, pertenece a la *escala ambiental*. Nosotros hemos considerado que no, que esta *mastaba* podría haberse situado en cualquier lugar y su forma no tendría porque haber sido alterada. No se establecieron unas condiciones de diseño específicas para el lugar en el que se instaló -Hyde Park, Londres-. De hecho, creemos que al estar clasificada como *escultura temporal*, los propios artistas estaban aclarando esto mismo. Y finalmente, antes de continuar, es preciso resaltar otro detalle: a partir de este momento empezaremos a utilizar el término “propuesta”. La dimensión y la ambición de sus planteamientos fue aumentando, haciendo cada vez más improbable la realización de la obra. Dejaron de utilizar *objetos*, que por su naturaleza -elementos cotidianos y económicos- eran muy fáciles de realizar. A partir de los sesenta empezaron a desarrollar *proyectos* e instalaciones artísticas -*esculturas temporales*-, quedando una gran parte de ellos en papel, sin realizarse. El periodo de 1965 a 1975 es paradigmático de esto mismo. Tanto, que decidieron cambiar su método de trabajo y, en vez de proponer un gran número de

18 J. LARRRAÑAGA, *Instalaciones*, Nerea, Hondarribia, 2001, p.7;
M. SANCHEZ ARGILÉS, *La instalación en España. 1970 / 2000*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 11-12.

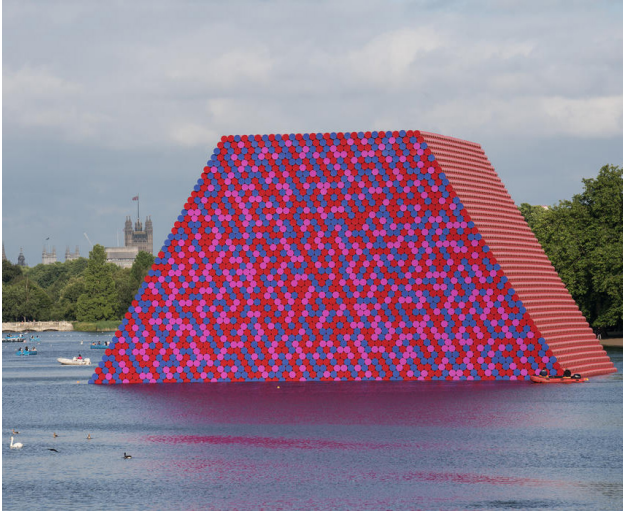


Figura 75 (arriba, izquierda):
Christo and Jeanne-Claude,
The London Mastaba,
Serpentine Lake, Hyde Park,
2016-2018.
Foto: Wolfgang Volz.
© 2018 Christo and Jeanne-Claude

Figura 76 (arriba, derecha):
Christo,
Inventory,
Sótano de avenue Raymond
Poincaré n°4, París.
1958 - 1960.
Foto: René Bertholo.
© 1960 Christo

Figura 77 (abajo):
Christo and Jeanne-Claude,
*Wall of Oil Barrels -
The Iron Curtain*,
Rue Visconti, Paris,
1961 - 1962.
Foto: Dominique Lajoux.
© 1962 Christo and Jeanne-Claude

proyectos de una ambición “media”, se centraron en unos pocos pero con pretensiones mucho mayores.

Retomando el tema que nos ocupa, vamos a ver qué cualidades tiene la *escala humana* y en qué se diferencia de las otras dos etapas o *escalas*. Los trabajos que aquí incluimos aún tienen esa sensación de auto-referencialidad que caracterizó sus primeras obras, aunque con alguna evolución. A diferencia del *objeto autónomo*, en esta nueva *escala* cada obra se proyecta pensando en cómo va a ser experimentada por el hombre, desde un planteamiento tanto mental como físico. Christo and Jeanne-Claude forman parte de esa nueva filosofía artística que busca introducir al visitante como parte activa de la obra.¹⁹ Esta cualidad la veremos adscrita a términos como el postminimalismo *site-specific*,²⁰ *environmental art* o *land art*. La persona que observa la obra ya no lo hará desde un posicionamiento objetivo y alejado. Se requerirá del visitante cierta reciprocidad. ¿Cómo se recorre una galería con un muro de barriles en medio? ¿qué hay detrás de esa tela? ¿por qué existe esa barrera? ¿qué sensaciones me provoca?... [Figura 76] En esta segunda *escala humana*, la materia prima de las obras es el *espacio* y el *volumen*, al igual que el simbolismo y la sensibilidad. Cada vez se diluye más la importancia del objeto transformado en favor de las cualidades que lo definen, espaciales y simbólicas -“*from packaging to contents*”-.

La idea y la estética generan un *lugar* propio, uno que solo incluye a los visitantes y a la propia obra. Este cambio de planteamiento, donde la obra ahora surge desde el diálogo *objeto-persona*, necesariamente requiere de un aumento del tamaño de los trabajos, teniendo que superar la dimensión humana para incluir al visitante y su experiencia espacial como parte de la obra. Tal es así, que llega un momento que las propuestas empiezan tener como objeto de trabajo obras de arquitectura: espacios urbanos, monumentos y edificios enteros. En este punto, por la dimensión que adquieren las piezas, irremediamente se generan diálogos entre la obra y su entorno de una manera cada vez más notoria. Aunque, a diferencia de lo que veremos más adelante, las obras siguen sin establecer vínculos con el *ambiente* para justificar su existencia. Aún no existe una intención de

19 J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*; E. PIZARRO, *Materia para... op. cit.*

20 D. CRIMP, *Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity*, en R.E. KRAUSS, *Richard Serra Sculpture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1986, pp. 40-56

reforzar la idea de paisaje o *lugar* a través de la instalación artística. Un rasgo que, como veremos, será el origen conceptual de la *escala ambiental*.

La *escala humana* es la etapa más difusa, en ella se manifiesta la evolución filosófica de sus planteamientos artísticos. El aumento de dimensión y de *escala* es el reflejo de cómo va cambiando su idea artística. Progresivamente se empieza a introducir la necesidad de recorrer la obra -acercarse, rodearla, pararse, tocarla...-. La relación con el espacio es dinámica. Se experimenta. El trabajar con la serie de los *Barrels* (1958-68) inevitablemente acaba llevando a unas dimensiones que requieren, para ser entendidas, que el visitante adquiera un papel activo. Primero con esculturas que se incluyen en los *Early Works* y también, en pocos años, en 1961, los sitúa en espacios exteriores. Por ejemplo, el primer *proyecto* propiamente dicho, *Stacked Oil Barrels* y *Dockside Packages* (Cologne Harbor, 1961) [Figura 9, 10 y 11]. Estas primeras obras aún tienen una concepción espacial poco clara, están en la ambigüedad de ser una escultura de gran tamaño o una instalación. Quizás está más clara la manipulación espacial en su segundo proyecto -y uno de los más conocidos-, *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain* (Rue Visconti, Paris, 1961-1962) [Figura 77].

La aparición, deliberada, de trabajar con el *espacio* como *contenido* será en la -ya mencionada- serie *Show Cases, Show Windows and Store Front* (1963-68). En ellas dejan de trabajar con *objetos* para utilizar el *espacio* como el *contenido* de su intervención. Las primeras propuestas eran unas *vitrinas* -*Show Cases* (1963) [Figura 78]-, de un tamaño similar al de una persona. Podríamos haberlas clasificado como *objeto autónomo* de no ser porque el objeto -la *vitrina*- funciona como *continente*. En este caso el foco se pone en el *contenido*, que sería el *espacio* encerrado por vidrio. La *vitrina* en sí misma nos da igual, estéticamente no parece tener ningún interés; toda nuestra atención se destina a descubrir el espacio oculto de su interior.

En aquel momento este descubrimiento debió de resultarle a Christo revelador -estamos hablando de un *Early Work*, y por lo tanto Jeanne-Claude aún no tiene autoría-. Tal es así, que siguió explorando este camino de manera casi sistemática, aumentando cada vez más la dimensión. A partir de este momento tenía claro que su arte debía



Figura 78:
Christo,
Show Case,
1963.

Foto: Annelly Juda Fine Art.
© 1963 Christo



Figura 80:
Christo,
Show Window.
1965 - 1966.
Middelheim Museum;
Collection Anny De Decker.
Foto: Anny De Decker.
© 1966 Christo



Figura 80:
Christo,
Purple Store Front.
1964
Foto: Wolfgang Volz.
© 1964 Christo

transportar las ideas y significados de sus primeras esculturas -*objetos autónomos*- al *espacio*. Pasó de la *vitrina* -*Show Cases*- a la *ventana expositiva* -*Show Windows*- para llegar a uno de los puntos más interesantes de todo su proyecto artístico, los *escaparates* -*Store Front*-. El paso por las *Show Windows* (1965-1966) [Figura 79] fue fugaz. Por *ventana expositiva* nos referimos a las incluidas -por los propios artistas- como *Early Work*. Más adelante, en lo que hemos llamado *espacio arquitectónico*, vuelve a aparecer esta idea de ocultar la visión de una ventana pero, bajo el nombre de *Covered Windows*. La diferencia radica en que estas ventanas no fueron elementos escultóricos creados *ex profeso*, sino la manipulación de las ventanas, existentes y útiles, de los espacios arquitectónicos que intervenían. Dejando atrás este momentáneo paso por las *ventanas expositivas*, será en los *Store Fronts* (1964-68) [Figura 80] dónde verdaderamente descubre el potencial del *espacio* como *contenido*. “Construyendo” un elemento añadido -la fachada de un escaparate- logra generar un espacio inexistente y desvía la atención del observador hacia este -qué contiene, qué se oculta tras esa fachada-. La realidad material pierde interés, aún más cuando se evidenciaba que la realidad era que no existía tal espacio, que todo se trataba de una ilusión. Si en las *vitriñas* y las *ventanas* veíamos que era el objeto el que tenía una proporción humana, en los *escaparates* fue el propio espacio encerrado y oculto el que iba a tener la dimensión de una persona.

La materialización de su arte empieza a generar varias familias formales. Si en sus primeras obras hablamos en exclusiva del *objeto* transformado, ahora será imposible reducirlo todo a un único término. En esta segunda *escala* podremos clasificar las obras en dos tipos: *espacio arquitectónico* -interior- y *volumen arquitectónico* -exterior-.

Por un lado desarrollaron obras que proyectaban un *espacio inaccesible o imaginado* [Figura 81]. Ya hemos hablado de esto en su serie de *Show Cases, Show Windows and Store Fronts*, donde proyectan espacios misteriosos e inexistentes, que están ocultos parcialmente o en su totalidad. Estos espacios crean un contrasentido en el juego de relaciones entre exterior-interior. Sitúa a los visitantes en un espacio interior pero que a la vez aparenta ser un espacio exterior. Veámoslo paso a paso: primero tenemos el exterior de la galería. Después, el edificio que encierra un espacio interior, la sala de exposición donde se instaló el *Store Front*. El conflicto surge con su apariencia que, por

su diseño, se percibe como una nueva fachada y por ende, exterior. Por último, volvemos a percibir otro espacio interior nuevo, pero éste se nos presenta oculto. Es imaginado. El interior de la *Store -tienda-* no existe.

Una vez dejamos atrás los *Early Works*, también veremos otras obras que nos sitúan *dentro del espacio* [Figura 82]. Christo and Jeanne-Claude -ahora sí los dos- transformaron varios interiores arquitectónicos, “envolviendo” paredes, techos y suelos, con la intención de situarnos *dentro de un espacio envuelto*.²¹

Y a la vez, seguían trabajando sobre la idea del objeto envuelto, pero desde una escala mayor: el *volumen arquitectónico*. Continúan su obsesión por envolver “cosas”. El cambio respecto a la primera *escala* es que, aquí, se cambia el *objeto* por una obra arquitectónica: monumentos y esculturas, puentes, fachadas, edificios o incluso rascacielos. La dimensión de estas propuestas hace que nuestra imaginación no se recree en el espacio encerrado sino en el contorno y su materialidad; en definitiva, en el *volumen* [Figura 83]. La obra se comprende desde la comparación del *volumen* misterioso con la dimensión del hombre, a través de su interacción. Acercándonos a ella, rodeándola, tocándola o incluso atravesándola. Ejemplo de esto último sería el proyecto *The Wall – Wrapped Roman Wall (Via Venetto y Villa Borghese, Roma, 1973-74)* o el icónico *The Pont Neuf Wrapped (París, 1975-85)* [Figura 84 y 85]. Pero, a diferencia de lo que veremos en la siguiente escala, aún no se utiliza la obra como un catalizador de la atención hacia el paisaje.

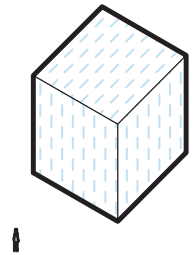
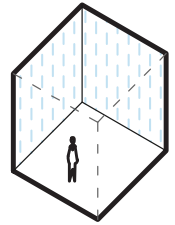
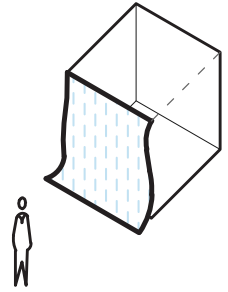


Figura 81:
Espacio inaccesible.
Dibujo de elaboración propia.

Figura 82:
Dentro del espacio.
Dibujo de elaboración propia.

Figura 83:
Volumen.
Dibujo de elaboración propia.

21 En el *Capítulo IV. Envolver*, retomamos la idea de “envolver un espacio desde el interior”. Sobre cómo el visitante razona que está situado dentro de un “envoltorio” y las condiciones perceptuales que se generan en esa “nueva realidad”.



Figura 84:
Christo and Jeanne-Claude,
*The Wall -
Wrapped Roman Wall,*
Via Veneto y Villa
Borghese, Roma,
1973 - 1974.

Foto: Giuseppe Casetti

© 1974 Christo and Jeanne-Claude



Figura 85:
Christo and Jeanne-Claude,
The Pont Neuf Wrapped, Paris,
1975 - 1985.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1985 Christo and Jeanne-Claude

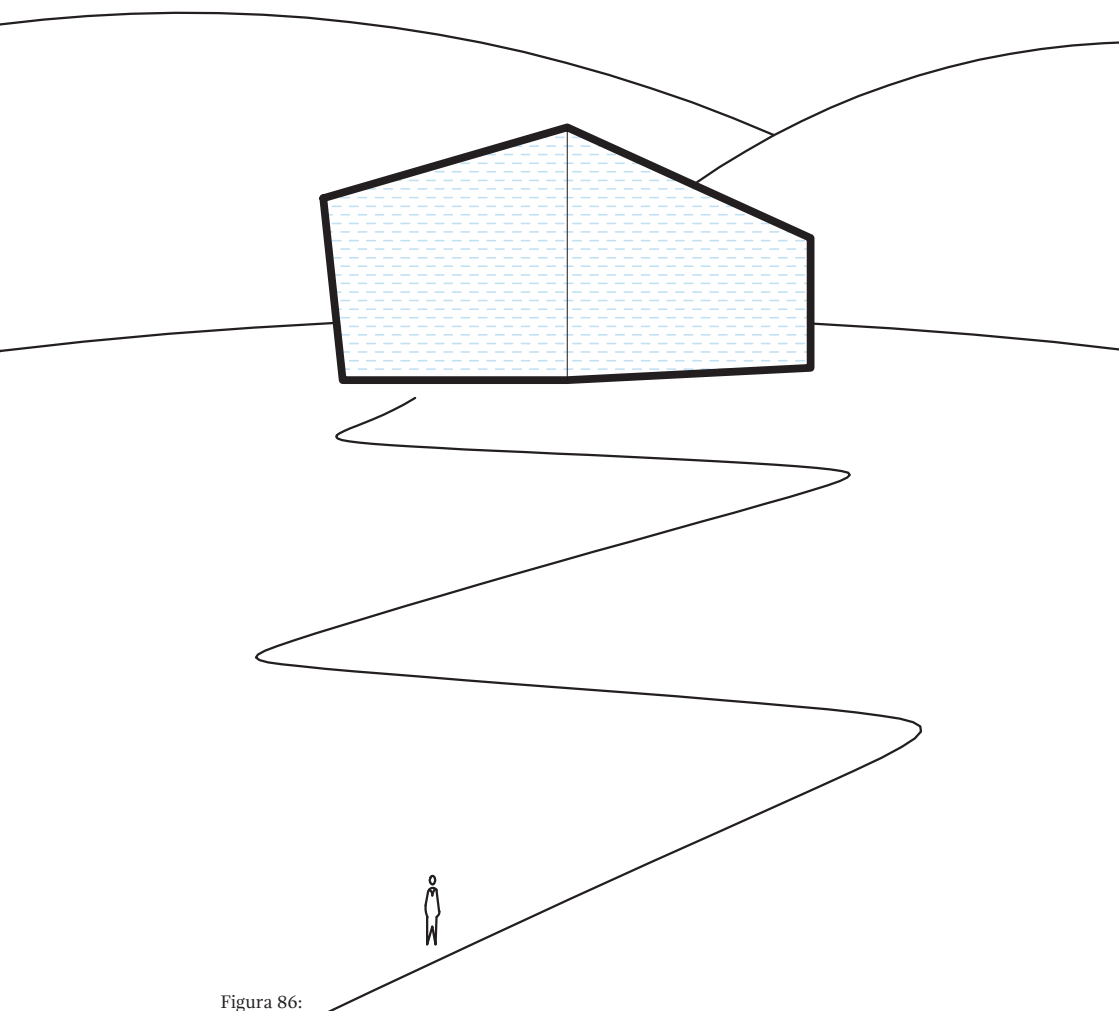


Figura 86:
Escala ambiental.
Dibujo de elaboración propia.

Escala ambiental.

El proyecto *Wrapped Coast* (Sydney, 1968-69) [Figura 87], es el punto de inflexión definitivo. Christo and Jeanne-Claude descubrieron lo apasionante que les resultaba proyectar sobre un paisaje existente creando una obra que dialogue con él y, en armonía, lo refuerce. Si la *escala humana* les supuso salir del mundo de la galería y la escultura de pequeña dimensión, en este último paso se alejaron del entorno urbano -humano-. Este proyecto es el inicio de su etapa de madurez como artistas dónde desarrollaron en todo su potencial su *idea* artística. Creando proyectos que se pueden incluir dentro del *environmental art* -arte ambiental-.²²

A partir de ese momento -1968 y hasta que fallece Christo en 2020-, la mayoría de sus proyectos surgen de la simbiosis entre propuesta y paisaje. Decimos “la mayoría” porque debemos recordar que se compaginan en el tiempo con otros que aún se rigen por las características de la *escala* anterior. Aunque no cabe ninguna duda de que su anhelo artístico se materializaba en esta nueva categoría. Realizando *proyectos* que requerían de un mayor esfuerzo, pero alcanzando unos resultados hasta entonces impensables. Resulta complicado encontrar características generales que engloben esta última etapa de madurez. Debemos comprender que a su proceso creativo, dirigido por la intuición, le debemos sumar un diálogo absoluto con el entorno. En cada *proyecto* surgen unas condiciones únicas que nos obligan a individualizar la investigación, analizando cada obra por separado. Según aumentaban sus pretensiones artísticas, más se complejizaba cada *proyecto*. El número de condicionantes que entraban en juego era cada vez mayor. Estos requisitos -podemos decir que- “burocráticos”, no-artísticos, definieron cada proyecto

22 J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*; E. PIZARRO, *Materia para... op. cit.*





Figura 87:
Christo and Jeanne-Claude,
Wrapped Coast,
One Million Feet, Little Bay,
Sydney,
1968 - 1969.
Foto: Shunk-Kender.
© 1969 Christo and Jeanne-Claude

mucho más de lo que podamos imaginarnos antes de sumergirnos en profundidad en ellos. Factores como los plazos de tiempo, las normativas, el presupuesto y un largo etcétera, son diferentes en cada proyecto, lo que dificulta el encontrar rasgos comunes -en lo que se refiere al *espacio*-.

En esta *escala* el discurso se centra en los términos de *ambiente*: de *paisaje* o de *lugar*.²³ Es el punto de partida de la idea y el motivo de la existencia de cada proyecto. Si en las obras anteriores, podríamos justificar la existencia de un *wrap*, por ejemplo, desde su aspecto plástico unitario y autorreferencial; ahora toda la justificación recae en el *lugar*. Para explicar su existencia, bastaría con decir -aunque no deje de ser una tautología- que cualquiera de estos *proyectos* no tendría sentido en otra localización, que estaban pensados específicamente para potenciar *ese* lugar. Este argumento es suficiente para entender el *por qué* de la obra, como vemos, poniendo toda la responsabilidad en el contexto. Los artistas proponen una transformación de la *idea de espacio*, la diferencia entre el *lugar* original y el *ambiente* creado. Al igual que ocurría con sus primeros *objetos escultóricos*, la manipulación de Christo and Jeanne-Claude dotaba al *espacio* -al nuevo *ambiente*- con el valor de “obra de arte”. Por todo esto, no es banal la tarea de “elegir un lugar”; más si tenemos en cuenta que en esta etapa su arte adquiere toda la fuerza creativa de él para destinársela de nuevo. A veces, aparecería primero la idea de proyecto para intervenir en algún paisaje “tipo” -una *imagen* de lugar- y posteriormente buscarían su localización específica; este fue el proceso de proyectos como el de *Valley Curtain* (Colorado, 1970-72) [Figura 88] o el no realizado *Over the River* (Río Arkansas, 1992-...) [Figura 89 y 90]. -Vamos a utilizar este último como ejemplo-. Cuando el *proyecto* surge de un paisaje “tipo”, el origen está en la *imagen* mental que tienen los artistas. Algo tan genérico como el deseo de querer cubrir un río cualquiera. Para crear posibles nuevas relaciones entre los reflejos y la transparencia de la tela o con la direccionalidad de las vistas. Jugando con la analogía formal entre el río y la tela que lo cubre, como si ésta se tratase de un nuevo cauce; uno artificial, etéreo, ingrávido y reflejado. Experimentando la posibilidad de recorrer la obra, dejándose ir a la deriva, cobijado por el espacio intermedio generado entre ambos. -Y así podríamos seguir, sugiriendo un sinfín de posibles relaciones

23 E. PIZARRO, *Materia para... op. cit.*, pp. 43 y 146.

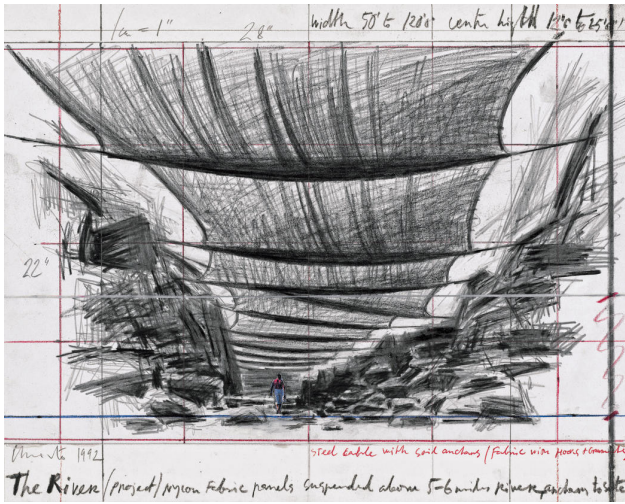
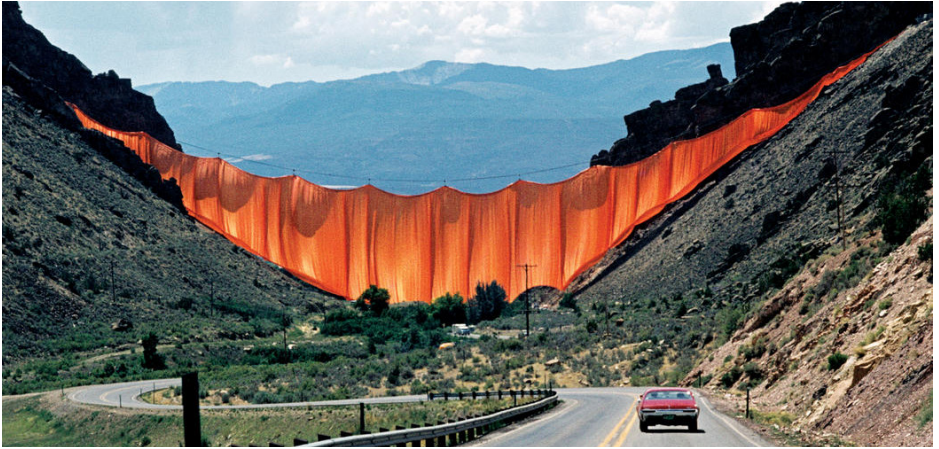


Figura 88:
Christo and Jeanne-Claude,
Valley Curtain,
Rifle, Colorado,
1970 - 1972.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1972 Christo and Jeanne-Claude

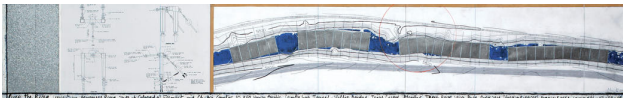


Figura 89:
Christo,
The River (Project),
1992
Foto: André Grossmann.
© 1992 Christo

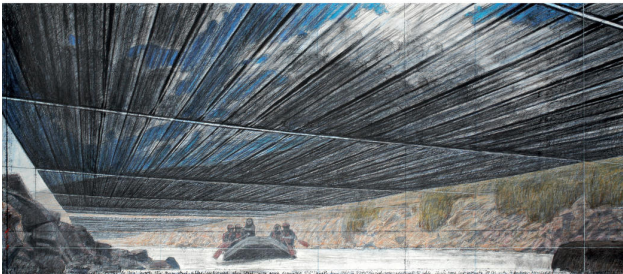


Figura 90:
Christo,
Over The River
(Arkansas River, State
of Colorado),
2010
Foto: André Grossmann.
© 2010 Christo

entre el *objeto* añadido y el *lugar*-. Como vemos, hemos definido una *imagen* tipo de “río”, que no tiene por qué corresponderse con el Río Arkansas. Cualquier *lugar* que admitiese esas cualidades sería óptimo. En cambio, en otras ocasiones, la elección del *lugar* es el origen conceptual del *proyecto*. A veces fue el visitar un paisaje lo que les inspiró a intervenir en él. Por ejemplo, como ocurrió con las islas residuales de Miami, el famoso proyecto de las *Surrounded Islands* (Miami, 1980-83) [Figura 91].

“Pink, with the sweetish overtones of frangipani will strike the stranger to Miami within a matter of hours as the symbolic color of the area,” observed Werner Spies. “Pink was the only natural choice of color in that part of the country - the color of a euphoric artificiality”.²⁴

Hasta ahora hemos hablado de la relación entre la obra y el paisaje, así que aún nos queda por introducir al tercer componente de la ecuación, las *personas*. Al igual que en la *escala humana*, se mantiene el papel del hombre como sujeto activo. Por esto mismo, a Christo and Jeanne-Claude, no les gustaba ser clasificados como artistas del *land art*. Para ellos, este término iba ligado a la idea, para ellos negativa, de ser una obra de arte aislada, perdida y de difícil acceso. Se opusieron radicalmente a esta visión. Consideraban imprescindible que todos sus proyectos se situasen en puntos de fácil acceso para que fuese disfrutado por el mayor número de personas posible. Ésta, era una condición que tenía verdadero peso a la hora de elegir una localización -aunque en algunos *proyectos* es cuestionable que lo lograsen-. Creían en un arte para ser experimentado. Sus propuestas estaban pensadas desde el diálogo que se genera entre el *proyecto*, las *personas* y el *lugar*. La obra tenía la función de ser un catalizador que dirigiese el foco de atención de cada visitante hacia el paisaje, que es donde residía el verdadero valor del *ambiente*.

La experiencia artística está en el recorrido. Cada visitante tenía la libertad de ir a la “deriva”,²⁵ descubriendo ese *ambiente* único, nuevo y, a la vez, efímero. Es un arte reflexivo que permitía a cada persona generar vínculos individuales, descubrir imágenes inéditas y sacar

24 Werner Spies, citado en J. BAAL-TESHUVA, *Christo and Jeanne-Claude*, Taschen, Köln, 2016, p. 55.

25 F. CARERI, *Walkscapes. El ... op. cit.*, p. 101.

Figura 91:
Christo and Jeanne-Claude,
Surrounded Islands,
Biscayne Bay, Greater
Miami, Florida,
1980 - 1983.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1983 Christo and Jeanne-Claude



propias conclusiones. La finalidad última de todas sus obras era que fuesen experimentadas, libremente, por el mayor número de personas posible. En su juventud, Christo persiguió la libertad como persona; para después, como artista y junto con Jeanne-Claude, proponer un arte libre. Un arte donde la única restricción es el tiempo; su duración ya está fijada. Todo lo demás lo dejan en manos de quién fuese a verlo. Cada visitante podía interactuar con la obra como su intuición y su cultura le guiasen. La manera de entenderla podía ir, desde el simple “divertimento” a admirar sus condiciones físicas -materialidad, proporciones, extensión...-; deleitarse en la manera de dialogar con el entorno -incidencia del sol, interacción con el viento...- o pararse a reflexionar sobre los significados y analogías que le sugería -posibles connotaciones políticas, reflexiones sobre el paso del tiempo, sobre el misterio de lo oculto...-. Como vemos, en pocas líneas hemos planteado muchas posibilidades, todas ellas muy distintas, y ninguna necesariamente más acertada que el resto. Lo que resulta innegable es que su arte hablaba -y lo sigue haciendo- de *libertad, fragilidad y misterio*. [Figura 92, 93 y 94].

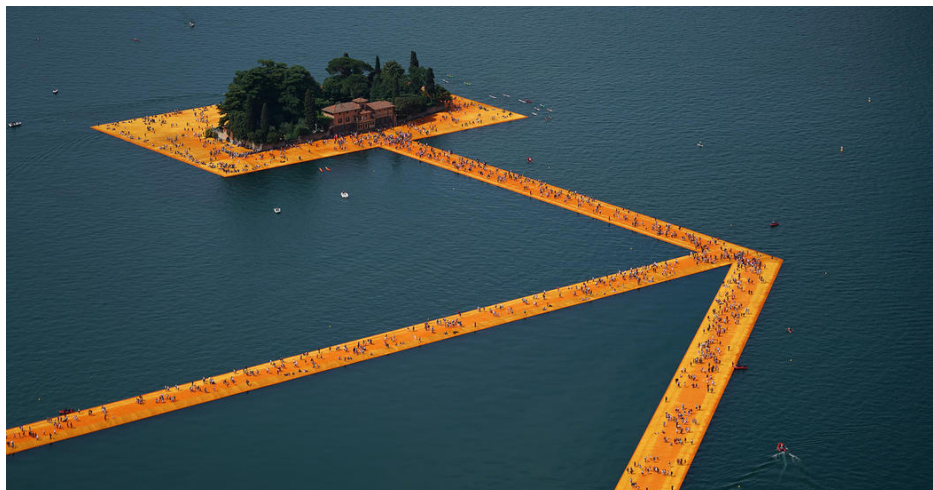


Figura 92, 93 y 94:
Christo and Jeanne-Claude,
The Floating Piers,
Lake Iseo, Italy,
2014 - 2016.
Foto: Wolfgang Volz.
© 2016 Christo

“

“The idea of obscuring a person’s sex by wrapping may have come after I saw a photograph of Giacometti’s studio. [Ernst Scheidegger’s photograph of clay sculptures covered with wet cloth in Giacometti’s studio] It was a spectacular picture because all of his working sculptures were covered to prevent drying. The cloth made the figures anonymous, ambiguous. That fascinated me. I was impressed that the forms were no longer male or female. They became unknown”.

”

Christo,
citado en B. CHERNOW,
Christo and Jeanne-Claude.
A biography,
St Martin’s Press,
New York, 2002,
p. 123.

Acumular, envolver, extender y ocultar.

Los principios transformadores.

Hemos identificado cuatro acciones o recursos proyectuales que son verdaderamente imprescindibles para enfrentarse a la totalidad de la producción artística de Christo and Jeanne-Claude. Estos principios transformadores son: Acumular, Envolver, Extender y Ocultar. Los utilizaremos para verificar cómo, con estas acciones, fueron capaces de producir un abanico ilimitado de soluciones cada vez más ambiciosas: en intención, en dimensión y en presupuesto. No debemos perder de vista que estas acciones fueron un recurso, una etapa dentro del proceso creativo de cada obra. Son, por tanto, una herramienta que utilizaron de manera intencional y provechosa. Intencional porque nunca se conformaron con la idea del “arte por el arte”. Las acciones eran el método; no eran ni la idea ni la finalidad. Y, provechosa porque con solo cuatro acciones y una gran creatividad, fueron capaces de producir un sinfín de resultados artísticos. Con estas cuatro acciones podemos abarcar por completo la génesis de todos sus trabajos -incluyendo desde sus primeras obras escultóricas de pequeña dimensión, hasta sus grandes proyectos de escala ambiental-. Su trabajo surge de estos cuatro principios. Con ellos, transformaron la percepción espacial y volumétrica de un elemento o de un lugar existente para dotarlo de unas cualidades que antes no poseían: temporalidad, vulnerabilidad, misterio o la idea de límite, entre otras. Son el método que materializa -literalmente- su idea estética y conceptual.

Los principios transformadores.

Un artista plástico, desde mediados del siglo XX, tiene dos maneras de “hacer” arte: creando un *objeto* o proyectando una *instalación*. -Es una generalización y como tal, no se debería tomar al pie de la letra; por ejemplo podríamos añadir una tercera: ideando un *concepto* (arte conceptual)-. La primera -como ya hemos visto reiteradamente- sigue un pensamiento tradicional en cuanto a su *idea de arte*. Es decir, se crea un objeto plástico, con un grado alto de autonomía; que puede ser tanto una pintura, como una escultura o, porque no, una arquitectura. La segunda opción, la *idea de arte* contemporánea, tiene una visión interdisciplinar que afronta el arte plástico desde su globalidad, creando o proyectando lo que se conoce con el nombre de *intervención* o *instalación artística*.¹ De los dos, si exceptuamos del primero a la arquitectura como disciplina del arte plástico, será el segundo el que genere resultados útiles y próximos a la arquitectura. De estos dos modos, Christo and Jeanne-Claude quisieron pertenecer al segundo.² De ellos, como parte del mundo de la *intervención* y la *instalación*, podemos estudiar las herramientas de proyecto que se utilizaron para lograr sus objetivos artísticos. Vamos a ver como un número concreto y limitado de recursos se utilizan a lo largo de toda su carrera artística.

La producción artística de Christo and Jeanne-Claude, de manera generalizada, se enmarca dentro del *land art*. -Aunque, ya hemos visto

1 J. LARRRAÑAGA, *Instalaciones*, Nerea, Hondarribia, 2001, p.7;
M. SANCHEZ ARGILÉS, *La instalación en España. 1970 / 2000*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 11-12.

2 Véase *Capítulo III. Objeto, persona y ambiente. La escala*. La primera etapa artística de Christo, el *objeto autónomo*, estaría incluida en la “primera línea” que aquí nombramos, es decir, aquellos que entienden el arte plástico desde la independencia de cada disciplina -en el caso de Christo, desde la *escultura*-. Sin embargo, la *idea de arte* de Christo and Jeanne-Claude evoluciona hacia el segundo, como aquí nombramos .

que sería más acertado el término *environmental art*.³ Así mismo, si lo vemos desde el punto de vista de los recursos proyectuales que utilizan, gran parte de su trabajo se identifica con el concepto de *wrap* [Figura 95].⁴ Sin embargo, la realidad es mucho más compleja. Su obra -como intentaremos demostrar- es suficientemente diversa como para considerar erróneo reducirla a esta idea. El término *wrap* se puede traducir por *envolver*.⁵ Pero, cuando se usa en este contexto -con la intención de resumir en un único concepto la carrera de Christo and Jeanne-Claude- se identifica a la idea de “paquete”, de “objeto envuelto”. El concepto de *wrap* en este caso se utiliza para identificar una propuesta estética y no tanto un recurso proyectual. Pero, al final esto es una utilización errónea del término. *Wrap*, como *envolver*, es una acción, no un resultado. Tenemos la intención de demostrar cómo, si nos salimos de este equívoco, se nos amplía el mundo de posibilidades con las que entender la obra de estos artistas. Podemos entender de manera más precisa las similitudes y diferencias entre sus obras. Veremos que obras que aparentemente parecían desvinculadas del resto en realidad sí se engloban en un discurso artístico. Que el problema era que faltaban elementos por entender, y que los que se usaban -*wrap*- se utilizaban con un enfoque equivocado. Si nos fijamos en las acciones o recursos proyectuales, los *wraps* sólo son una de las cuatro categorías con las que podemos clasificar sus trabajos.

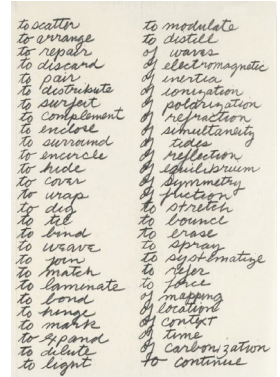
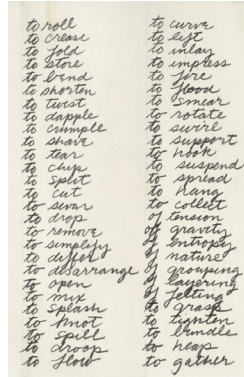
Su identidad como artistas no está tanto en el resultado -un “algo” *envuelto*-, como en la acción en sí misma -*envolver* un “algo”-. Es en esa transformación donde reside su mayor interés. En el cómo se cambia la percepción de ese objeto, elemento urbano o paisaje; que se nos presenta con una volumetría y/o una espacialidad renovada. El éxito de su arte se debió en parte a que, a pesar de que su propuesta fuese una acción transformadora, lograron imprimir a todas sus obras una estética identitaria, potente y única que hace reconocible su autoría. Hablar de Christo and Jeanne-Claude, en términos puramente estéticos, significa hablar de la influencia de lo epitelial:⁶ la envolvente, su materialidad y su textura. La realidad es que su producción artística es menos unitaria de lo que aparenta ser -hay algo más allá del *wrap*-.

3 Véase Capítulo III. *Escala ambiental*.

4 L. ALLOWAY; D. BOURDON; A. TOLNAY y J. VAN DER MARCK, *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-69*, Colonia, Taschen, 2001, p. 32.

5 Véase Capítulo IV. *Envolver*.

6 G. TROVATO, *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, Akal, Madrid, 2007.



A lo largo de su carrera, podemos identificar varios recursos proyectuales que utilizan como verdaderos *principios transformadores*. De la misma manera que Richard Serra sintetizó su arte en una lista de verbos [Figura 96 y 97],⁷ nosotros lo podemos hacer en el caso que nos atañe.

Hemos identificado cuatro acciones o recursos proyectuales que son verdaderamente imprescindibles para enfrentarse a la totalidad de la producción artística de Christo and Jeanne-Claude. Estos *principios transformadores* son: *Acumular*, *Envolver*, *Extender* y *Ocultar*. Los utilizaremos para verificar cómo, con estas acciones, fueron capaces de producir un abanico ilimitado de soluciones cada vez más ambiciosas: en intención, en dimensión y en

Figura 95:
Christo,
Wrapped Bottle,
1958.
Collection Kimiko
and John Powers,
Carbondale, USA.
Foto: Hugo Doetsch.
© 1958 Christo

Figura 96 y 97:
Richard Serra,
Verblast,
1967 - 1968.
Archivo digital MoMA.
© 2020 Richard Serra / Artists
Rights Society (ARS), New York

7 R. E. KRAUS, *Portrait of the Artist... Throwing Lead*, en en R.E. KRAUSS, *Richard Serra Sculpture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1986, pp.15-38



presupuesto. No debemos perder de vista que estas acciones fueron un recurso, una etapa dentro del proceso creativo de cada obra. Son, por tanto, una herramienta que utilizaron de manera intencional y provechosa. Intencional porque nunca se conformaron con la idea del “arte por el arte”. Las acciones eran el método; no eran ni la idea ni la finalidad. Y, provechosa porque con solo cuatro acciones y una gran creatividad, fueron capaces de producir un sinfín de resultados artísticos. Con estas cuatro acciones podemos abarcar por completo la génesis de todos sus trabajos -incluyendo desde sus primeras obras escultóricas de pequeña dimensión, hasta sus grandes proyectos de escala ambiental-. Su trabajo surge de estos cuatro *principios*. Con ellos, transformaron la percepción espacial y volumétrica de un elemento o de un lugar existente para dotarlo de unas cualidades que antes no poseían: temporalidad, vulnerabilidad, misterio o la idea de límite, entre otras. Son el método que materializa -literalmente- su idea estética y conceptual.

Por último, queremos recordar que, como ocurre con cualquier clasificación, a la hora de tamizar la producción de un artista hay que establecer unos criterios, pero sobre todo hay que afrontarlos con flexibilidad. Al menos en este caso, no deben ser entendidos como una norma sino como una referencia o una sugerencia que se le plantea al lector. Es preciso indicar que éstas no son categorías unívocas ni



estancas. Nos movemos en un campo difuso y, a la vez que encontraremos obras paradigmáticas que claramente podremos incluir en una única categoría, lo normal será identificar obras que surgen a medio camino de varios de estos recursos creativos.

Esto lo podemos ilustrar poniendo de ejemplo. El proyecto *The Umbrellas* (USA-Japan, 1984-1991), que surge de una simbiosis entre *acumular* y *extender*-[Figura 98 y 99]. Es factible considerar esta obra como la más alejada a la estética icónica con la que globalmente se identifica a Christo and Jeanne-Claude y aun así se pueden reconocer con claridad varios principios: es probable que el más evidente sea el de la *acumulación*, aunque es igual de acertado considerar que proyectaron *extendiendo*. -*Acumulando* o *extendiendo* sombrillas en el paisaje. La realidad es que la obra fue producto de los dos principios, utilizados de manera complementaria pero indisoluble. Es más, en esa relación -o ambigüedad- es donde surge gran parte de su

Figura 98 (pág. anterior):
Christo and Jeanne-Claude,
The Umbrellas,
(Japan - USA),
1984 - 1991.
Localización: Japón.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1991 Christo and Jeanne-Claude

Figura 99:
Christo and Jeanne-Claude,
The Umbrellas,
(Japan - USA),
1984 - 1991.
Localización: EEUU.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1991 Christo and Jeanne-Claude

fuerza estética. Complejidad y contradicción.⁸ Podemos definir *The Umbrellas* como la *acumulación* de un objeto -1340 sombrillas azules (Japón) y 1760 amarillas (EEUU)-, 3100 sombrillas que a la vez fueron *extendidas* por el territorio. En este proyecto, estos principios se utilizan de una manera brillante; y excepcional en lo que respecta a su recorrido artístico. Christo and Jeanne-Claude “pintan” o resaltan el paisaje de la misma manera que un pintor cuando utiliza la técnica del *puntillismo*.⁹ La repetición de un punto, en función de la distancia con la que se observa, espacialmente pasa a funcionar como un plano. En este caso, se transforma la individualidad de cada sombrilla en la unidad de una superficie topográfica, para formar parte de un paisaje que es activado temporalmente. La *acumulación* y la *repetición* crean un ambiente, nuevo y artístico.

Después de este primer anticipo y antes de profundizar en cada uno de los principios, creemos que es importante volver a recuperar un enfoque más global del proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude. Debemos recordar que los *principios transformadores* son un recurso al servicio de la *idea*. Hay tres temas que siempre están presentes en su proyecto y que, aunque no podamos detenernos en ellos en profundidad, queremos dejar indicados. Hablamos de la *búsqueda de unidad*, de la *materialidad* o idea de envolvente y, por último, de las *cualidades abstractas*. Brevemente:

. **Búsqueda de unidad:** Todas y cada una de sus obras, independientemente de la dimensión, de la extensión y del sistema constructivo, se perciben como un conjunto unitario. Lo logran, principalmente, gracias al empleo de un único color -normalmente llamativo- y, también, a una única materialidad.¹⁰ Pero también podemos encontrar otros recursos de proyecto que persiguen esta búsqueda de unidad. En sus trabajos más ambiciosos, para lograr la unidad, era igual de importante la estrategia de proyecto. La acción de *extender* y la de *acumular* -en casos puntuales, *repetir*- era imprescindible para garantizar la unidad de *proyectos* de dimensión y/o extensión colosales.

8 R. VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 [Ed. original: 1966]

9 H. DÜCHTING, *Seurat*, Taschen, Köln, 2017.

10 F. COLPITT, *Minimal Art. The Critical Perspective*, University of Washington Press, Washington, 1990, p.24.

. **Materialidad:** Acabamos de ver el valor de la materialidad para lograr una lectura unitaria; y no sólo de sus obras individualmente, sino de todo el proyecto artístico en conjunto. Christo and Jeanne-Claude logran incorporar lecturas abstractas a través de superficies táctiles. Incorporaron, a las obras, sus *ideas* a través de la materia. Para ello utilizaron un catálogo de objetos, materiales y sistemas constructivos reducido; siendo los más empleados el barril, la cuerda, la tela y el plástico.

. **Cualidades abstractas:** Límite, memoria, misterio, tiempo, transparencia, utilidad, vulnerabilidad... La extensión de la lista depende de nosotros. De quienes vieron la obra en persona, aquellos que la conocemos a través de imágenes y de los que reflexionamos sobre ella. En este tema se recogen todas esas cualidades que, aun estando muy presentes en sus obras, no son cuantificables. Aquellas que son el producto de un razonamiento sensible e intelectual. Esto no le da ni le quita valor; solo quiere decir que son subjetivas. Debemos usar la sensibilidad, el razonamiento y la retórica para identificarlas y valorarlas.

Y, ahora sí, vamos a profundizar en las acciones o *principios transformadores* del proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude: *Acumular, envolver, extender y ocultar.*

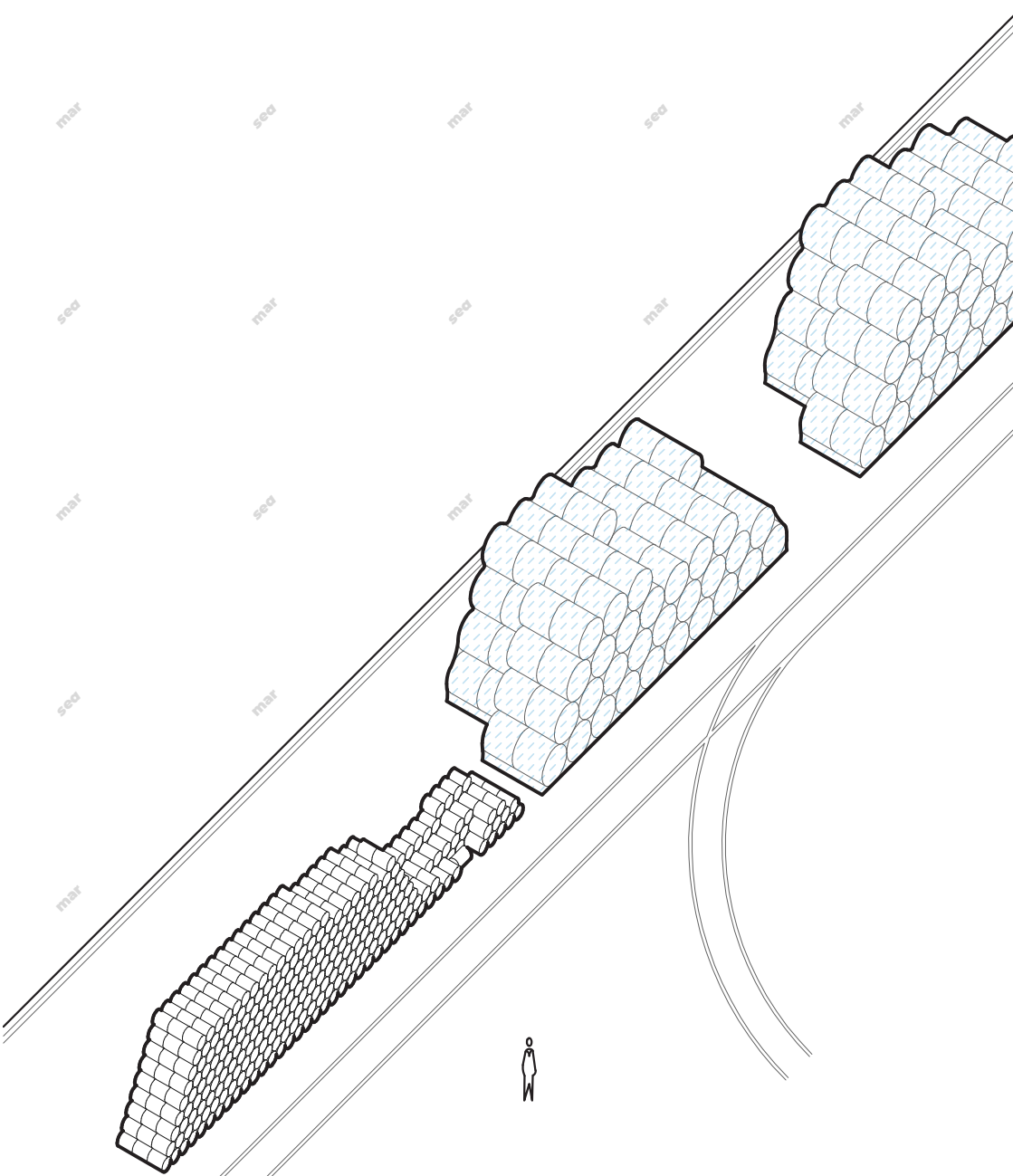


Figura 100:
Stacked Oil Barrels and
Dockside Packages.
Dibujo de elaboración propia. e: 1/200

0 | 2 | 4 | 10

Acumular.

La acción de *acumular* significa “reunir una cantidad notable de algo”. Es difícil reconocer en esta definición una propuesta artística; sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX, han sido numerosos los artistas que han trabajado incisivamente con este recurso. El ejemplo más evidente, por estar nombrados con ese término, sería recordar las *Acumulaciones* [Figura 48] de Arman, el integrante del Nuevo Realismo -*Nouveaux Realisme*-. Pero, si en vez de verlo en casos concretos, preferimos tener un enfoque más global, podemos acudir a la obra de Esther Pizarro, *Materia para un Espacio*. En ella incluye un pequeño repaso de la idea de *acumular* o *repetir*, siendo el segundo -*repetir*- el concepto más extendido en el arte plástico. Acomete esta acción desde un punto de vista conceptual; no se queda en la estética de los resultados plásticos. Este enfoque, que valora la *idea* por encima del *objeto*, se percibe perfectamente cuando escribe sobre el trabajo de Carl André.

*“[...] cuando el artista entiende la escultura como lugar, el trabajo existe cuando es necesario. Cuando no está expuesto, las piezas son desmanteladas y cesan de existir en su más pura materialidad, sólo existen como ideas. La desmaterialización del arte”.*¹¹

El valor de la obra reside en la propia acción, y no -tanto- en el resultado. Esto quiere decir que las preguntas que nos debemos plantear para entender el porqué de la obra deben ser cuestiones también conceptuales. Si consideramos que lo importante es la *idea*, debemos asumir que la acción de *acumular* no se utiliza con una intención únicamente compositiva. Las preguntas que nos planteemos

11 E. PIZARRO, *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 519.

no pueden ir -únicamente- enfocadas al resultado plástico. Pizarro, intenta arrojar luz sobre este asunto. Recoge la respuesta que la artista Eva Hesse dio a la pregunta más elemental que debemos hacernos si seguimos esta línea de pensamiento: “por qué usar la *repetición*”.

*“Porque exagera. Si algo es significativo, puede ser más significativo dicho diez veces. No es sólo una elección estética. Si algo es absurdo, es mucho más exagerado, más absurdo si es repetido... No creo que siempre lo haga, pero la repetición aumenta, disminuye o exagera una idea o propósito en una declaración”.*¹²

Hesse utilizaba la *repetición* como un recurso dialéctico. Con él, modificaba la intensidad y la intención del mensaje que enviaba a través de su obra. Para ella, los recursos proyectuales -lo que aquí llamamos *principios transformadores*- son moduladores del mensaje: gritar, susurrar, callarse, enfatizar, aburrir... Más allá de considerar -o no- está explicación como un motivo válido para justificar este tipo de obras *conceptuales*, o de si aceptamos la tesis de que la acción en sí misma ya es una obra de arte; queremos aprovechar para visibilizar la diferencia de concepto entre *acumular* y *repetir*.

Empecemos por el más extendido. *Repetir* significa “volver a ocurrir”. Esto implica que ese “algo” *repetido* debe ser el mismo objeto, por tanto, de características -más o menos- idénticas. Es un concepto que hace referencia a la serie. El diálogo entre la parte y el conjunto se decanta en favor del segundo. En cambio, *acumular* hace hincapié en percibir a cada “algo” del conjunto como un elemento individual y diferenciable. Aunque la unidad del todo sigue siendo potente, cada parte puede cobrar más protagonismo -queda en manos de quién ve la obra, el dárselo o no-. De hecho, en cierta manera hace evidente ese diálogo parte-conjunto, que quizás en una *repetición* podría pasarnos desapercibido al reconocer solamente el conjunto. -Un ejemplo básico: un muro de fábrica de ladrillo es complicado entenderlo como la suma de muchos objetos, ladrillos. Es cierto que se puede, pero requiere un esfuerzo mental y de atención mucho mayor-. La mejor manera de ver las posibilidades que los dos términos ofrecen

12 Eva Hesse, citada en R. ARMSTRON y R. MARSHALL, *The New sculpture 1965-75. Between geometry and gesture*, Whitney Museum Of American Artist, Nueva York, 1990, p.197. Citado en E. PIZARRO, *Materia para... op. cit.*, p. 576.



Figura 101:
Christo,
Oil Barrels Column,
Gentilly, Francia,
1961.

Foto: Raymond de Seynes.
© 1961 Christo

es utilizar un ejemplo gráfico. La diferencia entre *acumular* y *repetir* se hace extremadamente visible en los cuadros de Juan Genovés. Sus obras -a nuestro criterio- más interesantes son aquellas que retratan a “una sociedad”. A vista de pájaro retrata el comportamiento social de una población cualquiera. Retrata a “la sociedad”. Entendiendo este término como un arquetipo antropológico: no es *una* determinada, es *la* sociedad. Primero vamos a fijarnos en sus primeros cuadros de esta temática, los que el propio artista agrupa entre los años 1990 y 1999. Las manchas que indiscutiblemente percibimos como personas -a pesar de la abstracción formal- se rigen por un patrón estético prácticamente idéntico. Se trata de la *repetición* de la misma figura, sin apenas diferencias. Esto es un rasgo que desaparecería progresivamente, en especial en sus últimas obras, desde el 2010 hasta su fallecimiento. Surge la idea de *acumulación*, cada vez de una manera más notoria y no como fruto de la casualidad; indudablemente era algo buscado. Cada persona se retrata con detalle, como un ser único y con identidad propia. Aunque sean características muy banales, como el color de la camiseta, se identifica como un ser único. Diferente al resto de figuras, aunque sigue siendo un integrante más de la sociedad retratada. Incluso, podemos afirmar que, por reforzar esta autonomía de cada figura, no se pierde la unidad del conjunto; incluso podemos considerar que se refuerza. *Acumular* genera un añadido conceptual, con respecto a *repetir*, a la vez que mantiene la *búsqueda de unidad*.

El *acumular* -y no el *repetir*-, en el proyecto de Christo and Jeanne-Claude, se verá en la materialidad de sus obras. En los acabados no-perfectos y en los patrones de atado, siempre distintos, como si fuesen producto de la casualidad. En sus dos primeras etapas artísticas -*objeto autónomo* y *escala humana*- esta apuesta fue innegable. Por ejemplo sólo tenemos que fijarnos en cualquiera de sus obras con *barriles*. Las diferencias entre cada objeto generaban una fuerza misteriosa que nos atraía. Parecía que estábamos frente a unos barriles “encontrados” o “prestados” que se habían agrupado -*por qué*-. Pero nos podíamos deleitar, con todos y cada uno de los *objetos*, imaginándonos su historia. La envolvente y el -no- acabado exterior delataban una vida anterior presumiblemente -porque así nos lo imaginábamos- interesante. Christo and Jeanne-Claude, Conforme ampliaron la dimensión de sus *proyectos*, fueron perdiendo su interés



Figura 102:
Christo,
Wall of Oil Barrels,
Galerie J, Paris,
1962.
Foto: Jean-Dominique Lajoux.
© 1962 Christo

por -deliberadamente- *acumular*. Los motivos se nos escapan, solo podemos presuponer. Pudo ser que, por la cada vez mayor dimensión de los *proyectos*, se viesan en la imposibilidad de lograr el número de *objetos* necesarios. Porque creyeron necesario reforzar la sensación de unidad, debilitando la autonomía de las partes. Porque simplemente les había dejado de interesar esa autonomía. Pudo ser que ya no considerasen eso como una virtud, o que creyesen que por la dimensión era algo anecdótico que podía y debía desaparecer. Porque prefirieron proyectar nuevos objetos, diseñados específicamente para reforzar su *idea*. O simplemente porque su proyecto creativo siguió ese rumbo de manera inconsciente. Cualquiera que fuese el motivo, se vieron en la necesidad de emplear un objeto fabricado en serie para elaborar su obra. Por lo tanto, proyectando obras que se entienden según la definición que hemos dado de *repetición*. Por ejemplo, proyectos como, el que hemos mencionado antes, *The Umbrellas*, (1984-91) o *The Gates* (1979-05)-.

Sin intención de hacer un catálogo de sus obras, vamos a intentar visibilizar la variedad de propuestas que son producto de *acumular*. Recordemos que normalmente irá complementada por alguna de las otras -*envolver, extender y ocultar*-. Empecemos por sus primeras obras, los *objetos autónomos*. La serie *Wrapped Cans and Bottles* (1958-60) a priori nos parece que sólo utiliza el *envolver*. En realidad, es un juego entre las dos -*acumular y envolver*-. Hay otra característica de este principio transformador, que aún no hemos nombrado pero que en estas obras se utiliza con maestría. Acumular también tiene la acepción de “juntar SIN ORDEN un gran número de cosas”.¹³ En estas obras hay una disposición aleatoria de los objetos. Esto favorece una lectura del conjunto como un “algo” vulnerable y fugaz. Es

13 Real Academia Española, definición de *Acumular*, acepción primera.





Figura 103:
Christo,
112 Oil Barrels Structure,
Palais de Tokyo, Paris,
1968.
Foto: Jacques Caumont.
© 1968 Christo

una composición que se podría modificar con la misma facilidad que parece haber sido dispuesta. Se podría volver a mover o retirar cualquiera de los objetos que compone el conjunto y no alteraríamos la *idea*. Recordemos la frase de E. Pizarro: “[...] cuando no está expuesto las piezas son desmanteladas [...]. La desmaterialización del arte”.¹⁴ Y también la de W. Spies, que sigue la misma línea: “[...] desplazando el foco del envoltorio al contenido”.¹⁵ Esta *acumulación* -por definición, aleatoria- a veces se nos presenta -literalmente- *envuelta*. Los *Packages* (1958-69), dónde añadimos más incógnitas al misterio: estamos seguros de que hay varios objetos, pero no sabemos cuántos; incluso podemos intuir sus formas, pero nunca con certeza. Aunque resulte casi anecdótico, su experimentación les lleva a probar *acumular* la nada, el vacío, la no-materia. El aire contenido en globos, dentro de un envoltorio que a su vez funciona como otro globo aún mayor, de dimensión descomunal. Hablamos del proyecto *42,390 Cubic Feet Package* (1966). Pero, cambiando de tercio y saliendo de los *envoltorios*. En la serie de los *Barrels* (1958-68), la *acumulación* de barriles de crudo -recordemos que, cada uno con un color y un acabado propio- se utiliza como instrumento de varias maneras de entender el arte -*idea de arte*-. Cuando los dispusieron en vertical, reforzaban la lectura de la obra como *escultura* [Figura 101]; se establecía una posible analogía a lo antropomórfico en cuanto que se trataba de un elemento erguido.¹⁶ Cuando cambiaron la disposición de los barriles y los tumban, sus obras empiezan a referenciarse con elementos del *espacio*. El *plano*, también percibido como *límite* o *barrera*; como por ejemplo todas las “paredes de barriles” [Figura 102]. Y, el *volumen*; como es el caso de las “mastabas” [Figura 103]. Finalmente -en la *escala ambiental*-, cuando pasaron de la verticalidad de la *escultura* a la horizontalidad de la *instalación* en el paisaje, los barriles dejaron de tener utilidad. Empiezan a diseñar ellos mismos el *objeto* que van a *repetir*. Por ejemplo, el proyecto *The Gates* (Nueva York, 1979-05) es una *acumulación* -en este caso, *repetición*- de “puertas” que generan un recorrido.

14 Eva Hesse, citada en R. ARMSTRON y R. MARSHALL, *The New sculpture 1965-75. Between geometry and gesture*, Whitney Museum Of American Artist, Nueva York, 1990, p.197. Citado en E. PIZARRO, *Materia para...* op. cit., p. 576.

15 W. SPIES, *Christo: The Running Fence*, H.N. Abrams, 1977.

16 J. MADERUELO, *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*, AKAL, Madrid, 2008, pp. 137.

Para acabar; merece una mención especial la pericia con la que, en algunas ocasiones, decidieron apropiarse -temporalmente- de elementos del paisaje, cómo árboles o incluso islas, para generar -con ellos- la acción de *acumular*. Por ejemplo, el no-realizado *Wrapped Trees* (proyecto de 1969 para los Campos Elíseos) [Figura 104], donde *envolvían* la línea de árboles de ambos lados del paseo. O, el que sí se llevó a cabo, *Wrapped Trees* (Riehen, Suiza, 1997-98) [Figura 105], donde los árboles se extendían por el *lugar* de manera irregular. Y, el más llamativo, la *acumulación* de once islas en la costa de Miami, *Surrounded Islands* (Miami, 1980-83). Como es evidente, tanto los árboles como las islas ya estaban en el *lugar* y, aun así, se incorporan como el objeto activo de la obra. Al principio hemos dicho que *acumular* requiere de una singularidad de cada componente. Poner en relación a objetos con un cierto grado de identidad. Por lo tanto, no puede ser un objeto creado *ex profeso*; no puede ser el producto de un trabajo en serie. Se *acumulan* objetos encontrados: árboles, barriles, globos, islas, lana, latas, revistas...

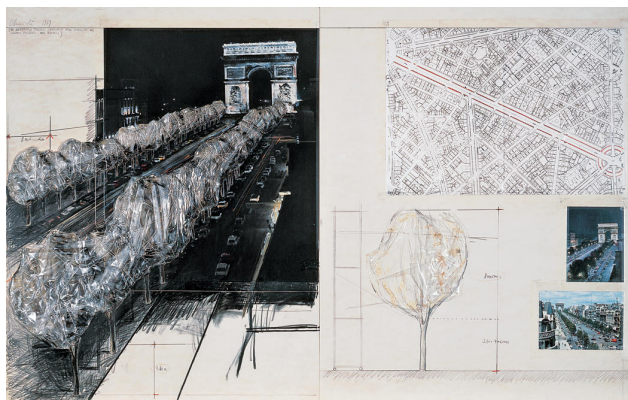


Figura 104:
Christo,
308 Wrapped Trees,
(Project for Avenue des
Champs-Élysées in Paris).
1969.
Fons National d'art
Contemporain, Niza.
Foto: Muriel Aussens.
© 1969 Christo



Figura 105:
Christo and Jeanne-Claude,
Wrapped Trees,
Fondation Beyeler and Berower
Park, Riehen, Switzerland,
1997 - 1998.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1998 Christo and Jeanne-Claude

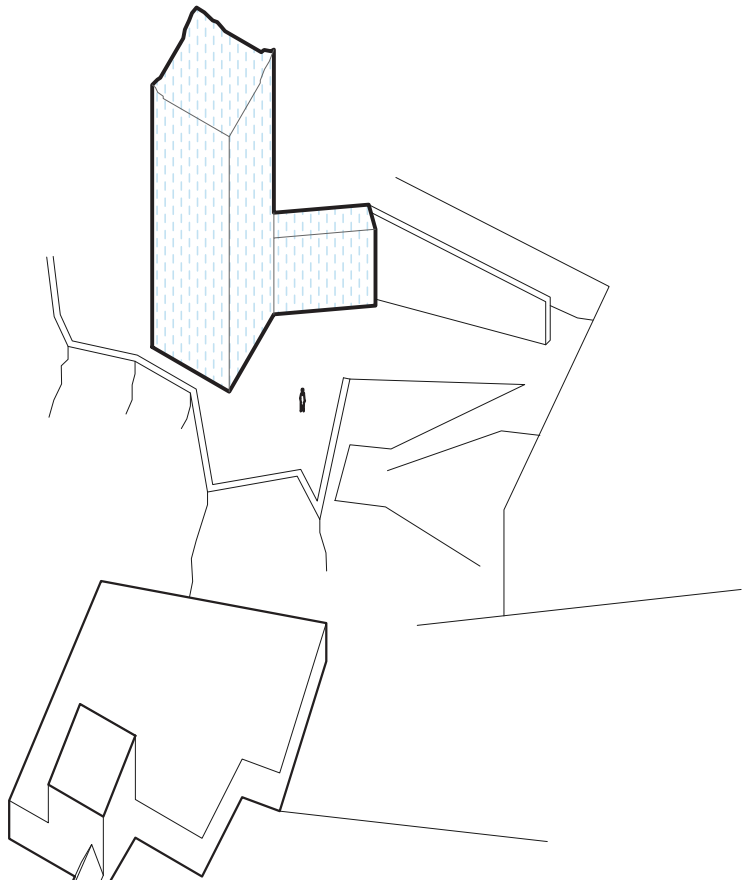


Figura 106:
Wrapped Medieval Tower.
Dibujo de elaboración propia.

e: 1/600

0
|

6
|

12
|

30
|

Envolver.

Más conocido por su término inglés, *wrap*, es el símbolo con el que se identifica a Christo and Jeanne-Claude. Su origen es confuso. Es difícil concluir algo que vaya más allá del “no se puede saber”. Ellos mismos zanján esta cuestión respondiendo que ni siquiera ellos lo saben. Lo que sí tenemos claro es que la *idea* surgió de Christo. Antes de conocer a Jeanne-Claude ya estaba trabajando con sus primeros *packages* y *wraps*. Para no perder tiempo en un debate complejo, sobre el que ya hay mucho escrito, nos adscribiremos a las palabras de Burt Chernow:

*“The initial gesture might have been a matter of improvisation, a hunch, or an accidental transformation, but it was nothing less than a revelation”.*¹⁷

Junto con la acción de *acumular*, son los dos primeros recursos de proyecto que utilizó Christo en su arte. Con estos dos realizó -casi- la totalidad de los *Early Works*, con la excepción de los *Show Cases*, *Show Windows and Store Fronts* -lo veremos más adelante, en *ocultar*-. Independientemente de saber de dónde surge, podemos afirmar que esta idea supuso una revolución, inmediata. Para Christo significó el descubrimiento de su identidad como artista. Y, además, debido a su singularidad estética, les sitúa dentro del contexto artístico en un lugar único y personal. Los críticos y artistas de aquel momento reflejaron la importancia que tuvo la propuesta artística de Christo -y Christo and Jeanne-Claude- para su generación. Por ejemplo, el artista pop, George Segal, en pocas líneas es capaz de sintetizar la fuerza que adquirió la acción de *envolver*:

17 B. CHERNOW, *Christo and Jeanne-Claude. A biography*, St Martin's Press, New York, 2002, p. 50.

“Christo takes a found object that exists in the real world, wraps it with material, and totally transforms the shape of the objects and its recognizability. His intervention diverts our attention from all the normal associations we have with that object”.¹⁸

Aceptando lo que ya se ha dicho sobre esto, queremos cambiar ligeramente el enfoque y acercarnos a la idea del *wrap* desde un punto de vista más *espacial* o incluso, si se nos permite, arquitectónico. Al igual que ocurre en una obra de arquitectura, adherido a la idea de *envolvente* está su *idea de espacio*. Es decir, la relación interior y exterior, el *espacio* propiamente dicho; y la materialización, el sistema constructivo. Si lo trasladásemos a preguntas serían el *qué* y el *cómo*.¹⁹ La transición entre dos espacios se puede lograr a través de una separación, que puede ser tanto física como mental. La idea de *envolvente*, es decir, de envolver “algo”, surge cuando estos dos espacios se diferencian: uno como espacio interior y el otro como exterior.

Conceptualmente nos enfrentamos a una tautología, la existencia de una *envolvente* genera un “algo” *envuelto*; y viceversa. *Envolver* significa “encerrar”, y es por eso por lo que necesariamente va acompañado de la identificación de dos espacios: uno interior y otro exterior. Hasta mediados del siglo XX, en la escultura el espacio interior ha estado compuesto de materia -masa-, por tanto sólido. Así lo entenderá también Christo en sus primeros *Packages*, donde el espacio interior se identifica con un objeto cualquiera -coloquialmente diríamos “normal y corriente”-. Aunque Christo propone un matiz que marcará la diferencia. En el modelo tradicional de escultura, la *envolvente* se identifica con la superficie. En cambio, Christo, lo que propone -de manera consciente o no- es independizarla, separando su forma de la del objeto contenido y entendiéndola como un elemento autónomo.²⁰ Visibiliza la piel. Una vez planteada la diferencia entre ambos elementos -identificando la *envolvente* con una tela que encierra, y lo *envuelto* con un objeto corriente-, que el contenido sea un objeto deja de tener interés.

18 *Ibidem*, p.127.

19 E. BESA DÍAZ, *Miguel Fisac, una metodología proyectual*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, 20-21, 2007-2008, pp. 391-415.

20 G. TROVATO, *Des-velos. Autonomía... op. cit.*, p. 18.

Figura 107:
Christo,
Packed Building,
1968.
Foto: Shunk-Kender.
© 1968 Christo





Los wraps dan respuestas a una pregunta: ¿cómo se puede *envolver* un objeto? apostando por el camino de lo artesanal, con un lenguaje con aires primitivistas. Haciendo visible un discurso de “la inmediatez” y “lo común” que seguía la filosofía de la escultura *ready-made*. El primer *package* pudo ser casual o no; se han planteado como referencias directas dos obras anteriores a Christo: *The Enigma of Isidore Ducasse* (Man Ray, 1920) [Figura 108] y *Crowd looking at a tied-up object* (Henry Moore, 1942) [Figura 109] -el parecido parece irrefutable- aunque el propio Christo ha asegurado que conoció esas obras años después de sus primeros wraps.²¹ Más allá de que nos creamos o no la versión de Christo -de que el wrap surge de manera esporádica -, es un camino artístico que Christo and Jeanne-Claude deciden explorar en profundidad. Este tipo de obras empiezan a quedar relegadas como algo más próximo a la escultura tradicional que a la nueva visión de arte y espacio. Según las nuevas ideas el arte debe apostar por el espacio y la percepción de este como materia prima.²²

Figura 108 (izquierda):
Man Ray,
L'Enigme d'Isidore Ducasse.
1920 (1972)
Tate
© Man Ray Trust/ADAGP, Paris
and DACS, London 2020

Figura 109 (derecha):
Henry Moore,
*Crowd Looking at a
Tied-Up Object*.
1942.
Tate.

Foto: Trustees of the
British Museum.

© The Henry Moore Foundatio

Por esto cambiará el *contenido* de sus “paquetes” hacia dos nuevas vertientes: *envolver objetos arquitectónicos* (una filosofía más próxima a las ideas del Pop Art) y

21 J. BAAL-TESHUVA, *Christo and Jeanne-Claude*, Taschen, Köln, 2016, p. 21; L. ALLOWAY et al, *Christo and... op. cit.*

22 J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, pp. 24 y 29.



Figura 110:
Christo and Jeanne-Claude,
*Wrapped Floor and Stairway
and Covered Windows.*
Museum Würth, Künzelsau,
1994 - 1995.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1995 Christo and Jeanne-Claude

envolver espacio (próximo a la mentalidad del Minimal Art). La idea de *envolver objetos arquitectónicos* surge cuando las personas -como participantes de la obra- se sitúan en el espacio exterior, viendo desde fuera los *Packages*, ahora con un cambio en la escala -*Wrapped Buildings, Wrapped Monuments*- [Figura 107]. En el otro caso -*envolver espacios*-, en la serie de *Wrapped Floor, Stairways, Walls and Covered Windows* [Figura 110], Christo and Jeanne-Claude proponen introducir al visitante dentro del “paquete”. Llegando a proyectar este planteamiento desde la literalidad en la obra *Big Air Package* (2010-13) [Figura 111]. Las personas pueden entrar y experimentar un mundo nuevo, inmaterial -o mejor dicho, mono-material-, donde la percepción espacio-tiempo parece no seguir las reglas de la física del mundo exterior. El tiempo se ralentiza; el espacio pierde la escala, las personas tienen que re-conocer el nuevo lugar a través de la interacción con él y usándose a ellos mismos como la única medida de referencia conocida: andar, descansar, mirar, percibir, reflexionar, tocar... La sensación de estar dentro de un “paquete” es la conclusión racional que nos vemos obligados a elaborar como respuesta a una paradoja, una que presenciamos y experimentamos físicamente. ¿Se puede *envolver* un espacio desde su interior? La única respuesta físicamente posible, y por tanto racional, es que no. El envoltorio solo puede estar por el exterior de lo envuelto, y por lo tanto, si estamos rodeados por una envolvente, el espacio donde nos situamos solo puede ser el interior, somos parte del contenido.

Ya sea de una manera u otra, independientemente de si es un *objeto* o un *espacio* lo que está *envuelto*, Christo and Jeanne-Claude logran renovar la percepción espacial y conceptual de ese “algo” con el gesto tan básico -y humano- de *envolverlo*. Generando algo cada vez más difícil de lograr: sorpresa y atracción.

“*Revealing an object by concealing it*”.²³

23 Jeanne-Claude, citada en B. CHERNOW, *Christo and... op. cit.*, p. 68.

“He told me that painting portraits paid the rent and kept him alive. Even then he talked about ‘revealing an object by concealing it’, about using fabric, fragility, and the temporary nature of things in a civilization where packaging means so much. Slowly, I understood”.



Figura 111:
Christo,
Big Air Package.
Gasometer Oberhausen,
2010 - 2013.
Foto: Wolfgang Volz.
© 2013 Christo

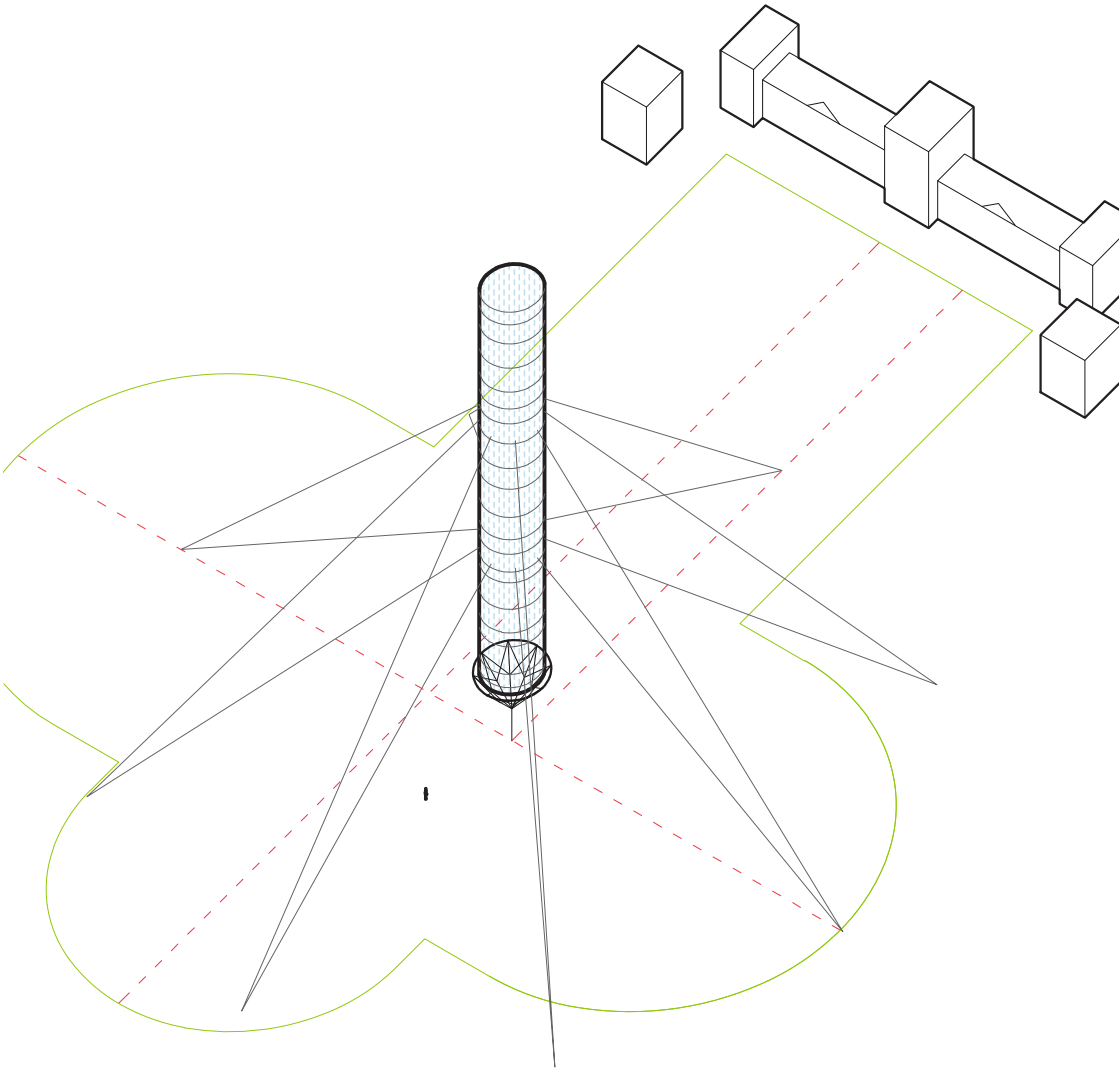


Figura 112:
5 600 Cubicmeter Package.
Dibujo de elaboración propia. e: 1/1200

0 12 24 60
| | | |

Extender.

Christo and Jeanne-Claude utilizan el principio de *extender* con un objetivo, el dar -una sensación de- libertad a quién visita la obra. Es un recurso con el que logran significar un *lugar*. Los visitantes podían -y debían- sentir como propio el *ambiente* que se generaba, un espacio artístico -¿por ello, artificial?- y natural. “Libertad”, “sentir como propio” son expresiones maniqueas que requieren de aclaración. Christo and Jeanne-Claude, de manera especial cuando utilizan el *principio transformador* de *extender*, entienden la libertad en sus obras desde un punto de vista conceptual y también físico. El primero -como ya hemos visto-, no creando un significado preestablecido; el segundo, generando un *ambiente* que incitase al visitante a pasear por él con total libertad. Sentirse libre de espíritu y libre en el espacio. Esto no es una licencia poética que nos permitimos utilizar, sino que precisamente es la *idea* que subyace en estas obras. Los artistas, con sus obras inhibidas, desmitificaron el carácter “intocable” del paisaje natural al *instalar* en él un elemento que se evidenciaba como artificial, y que, por su dimensión, poco tenía de sutil. De esta manera, y proyectando desde el respeto, acercan el *lugar* al ser humano. Permitían que una persona pudiese explorar el *lugar* con la misma indiferencia con la que el proyecto se extendía por él. O, mejor dicho, aparente indiferencia. La sensación de casualidad que se respira en sus obras es el resultado de un proceso de proyecto largo y detallado. Lo artificial se restringe a la *instalación artística*. Por comparación de opuestos -“algo” extremadamente artificial en un entorno que aparenta ser de naturaleza pura-, las obras que se *extienden* no malogran una artificialización del paisaje, todo lo contrario, la refuerzan. Siempre se mantiene una lectura del paisaje como sujeto

independiente, diferente a la obra. Sigue la tesis contemporánea de lo pintoresco: el diálogo entre lo humano y lo no-humano.²⁴

“*El andar como práctica estética*”.²⁵

“

<i>andar</i>	<i>guiarse</i>	<i>comprender</i>	<i>medir</i>
<i>orientarse</i>	<i>observar</i>	<i>inventar</i>	<i>captar</i>
<i>perderse</i>	<i>escuchar</i>	<i>asignar</i>	<i>construir</i>
<i>errabundear</i>	<i>celebrar</i>	<i>bajar</i>	<i>encontrar</i>
<i>sumergirse</i>	<i>navegar</i>	<i>subir</i>	<i>recoger</i>
<i>vagar</i>	<i>husmear</i>	<i>trazar</i>	<i>espiar</i>
<i>adentrarse</i>	<i>acceder</i>	<i>visitar</i>	<i>perseguir</i>
<i>atravesar</i>	<i>encontrar</i>	<i>explicar</i>	<i>meterse</i>
<i>abrir</i>	<i>albergar</i>	<i>recorrer</i>	<i>saltar</i>
<i>reconocer</i>	<i>descubrir</i>	<i>percibir</i>	<i>atribuir</i>

“²⁶

Extender y *pasear* son dos verbos puestos en relación, algo así como la “acción” y “reacción”. La acción de *extender* su arte en un lugar genera la reacción, en los visitantes, de *pasear* por él. Caminar es una acción que el ser humano tiene asumida con total normalidad, tanto como para llegar a la inadvertencia. Algunos artistas descubrieron la belleza de esta acción cotidiana. Enfocaron su obra artística a demostrar el valor estético de caminar.²⁷ Las formas de lograrlo fueron distintas. De lo puramente conceptual que proponía Robert Smithson [Figura 114] al gesto de caminar, desde la literalidad, que experimenta Richard Long [Figura 115]. Nos demuestran el resultado de una acción cotidiana, dándole un valor artístico -estético-. Christo and Jeanne-Claude, como ya hemos dicho, no eran pasivos en cuanto a su arte. Manipulaban los objetos que “encontraban”,²⁸ en este caso, cuando utilizaron la acción de *extender*, el objeto era un *lugar*. La transformación de un camino, lo convertía en parte de una obra de

24 I. ÁBALOS, *Atlas Pintoresco, Vol. 1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.143.

25 F. CARERI, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013.

26 *Ibidem.*, p. 14.

27 I. ÁBALOS, *Atlas Pintoresco, Vol 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008; F. CARERI, *Walkscapes. El... op. cit.*

28 F. CASTRO BORREGO, *Todo es escultura: Los objetos surrealistas*, en AA.VV., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación cultural Mapfre Vida, Madrid, 2003, pp. 133-156.



Figura 113:
Christo and Jeanne-Claude,
Running Fence,
Sonoma and Marin Counties,
California,
1972 - 1976.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1976 Christo and Jeanne-Claude



arte; la obra en sí era el *ambiente* en su conjunto. Sólo era necesario un gesto, una acción tan elemental como *extender* una tela por encima, o extender en el espacio un gran número de objetos -puertas, sombrillas...-. Esta modificación cambia la manera que las personas van a transitar por él. El camino se enfatiza, se hace visible. La acción de *andar* deja de ser un gesto inconsciente. Se le muestra al visitante como si fuese un recurso cinematográfico que podemos controlar en primera persona y en directo. Todo esto fue, a la vez, objetivo y resultado del proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude -en la *escala ambiental*-. En sus obras, se revelaría nuestro “estar-en-el-mundo”.²⁹

Figura 114 (izquierda):
Robert Smithson,
A Nonsite
(Franklin, New Jersey).
1968
Collection Museum of
Contemporary Art Chicago.
© MCA Chicago

Figura 115 (derecha):
Richard Long,
A Line Made by Walking.
1967.
Tate.
© Richard Long

Envolver y *extender*, por definición, son acciones opuestas. *Extender* es sinónimo de *des-envolver*. En cambio, en su resultado plástico tenemos la paradoja de que se presentan similares. Por esto, es importante remarcar que la diferencia de los conceptos no está tanto en el resultado estético, sino en la *idea* que los

29 E. PIZARRO, *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 147-152.



Figura 116:
Christo and Jeanne-Claude,
Wrapped Walk Ways,
Jacob Loose Park, Kansas City,
1977 - 1978.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1978 Christo and Jeanne-Claude

origina. En este principio transformador la intención ya no es cerrar un *espacio*, sino justamente lo contrario, hacerlo ilimitado. La creación de un *ambiente* por el cual, las personas se desplacen libremente. La idea de *espacio* se entiende desde los planteamientos existencialistas, como *lugar*.³⁰ En la resolución material -constructiva- sí se produce una diferencia con respecto al principio de *envolver*: desaparecen los tan característicos elementos de sujeción y atado, es decir, las cuerdas y nudos. Esto es así salvo una excepción y no por casualidad, la obra en la que surge esta *idea*. *Wrapped Coast* (Sydney, 1968-69). Este proyecto, que les supuso el descubrimiento de que podían trabajar en el paisaje, fue su primera obra ambiental. Afrontaron el proyecto de la misma manera que lo habían hecho hasta entonces, utilizando el *principio transformador* y el sistema constructivo que les identificaba. *Envolver* con telas, cuerdas y nudos. La acción de *extender* fue la consecuencia de intentar *envolver* un objeto bidimensional e ilimitado, el paisaje. *Extender* es la conclusión lógica de un imposible. *Envolver* es una acción tridimensional, que por tanto genera y necesita de un interior y un exterior; mientras que el paisaje, el “objeto envuelto”, se percibe fenomenológicamente como una superficie, por tanto, bidimensional.

De los cuatro principios, el de *extender* es la acción más fácil de identificar, o mejor dicho, que menos ambigüedades genera. Depende, casi en exclusiva, de ocupar una gran superficie / longitud. *Extender* es un concepto que sólo tiene sentido desde la lógica del arte como *deriva*³¹ [Figura 113] y/o como *recorrido* [Figura 116 y 117]. Y, como tal, el valor de la propuesta artística reside en el hecho de recorrer la obra y descubrir el ambiente que genera.

*“The most enjoyable part of ‘Wrapped Coast’ was probably the ‘promenade’ that visitors were able to make; people would take time to walk from one side of the project to the other. For me, that element of time was the most significant and influential”.*³²

30 J. MADERUELO, *La idea... op. cit.*, p.14.

31 F. CARERI, *Walkscapes. El... op. cit.*, p. 73.

32 Christo, citado en N. BAUME, *Christo (John Kaldor Art Projects)*, Art Gallery of New South Wales, 1990, p. 27.



Figura 117:
Christo and Jeanne-Claude,
The Floating Piers,
Lake Iseo, Italy,
2014 - 2016.
Foto: Wolfgang Volz.
© 2016 Christo

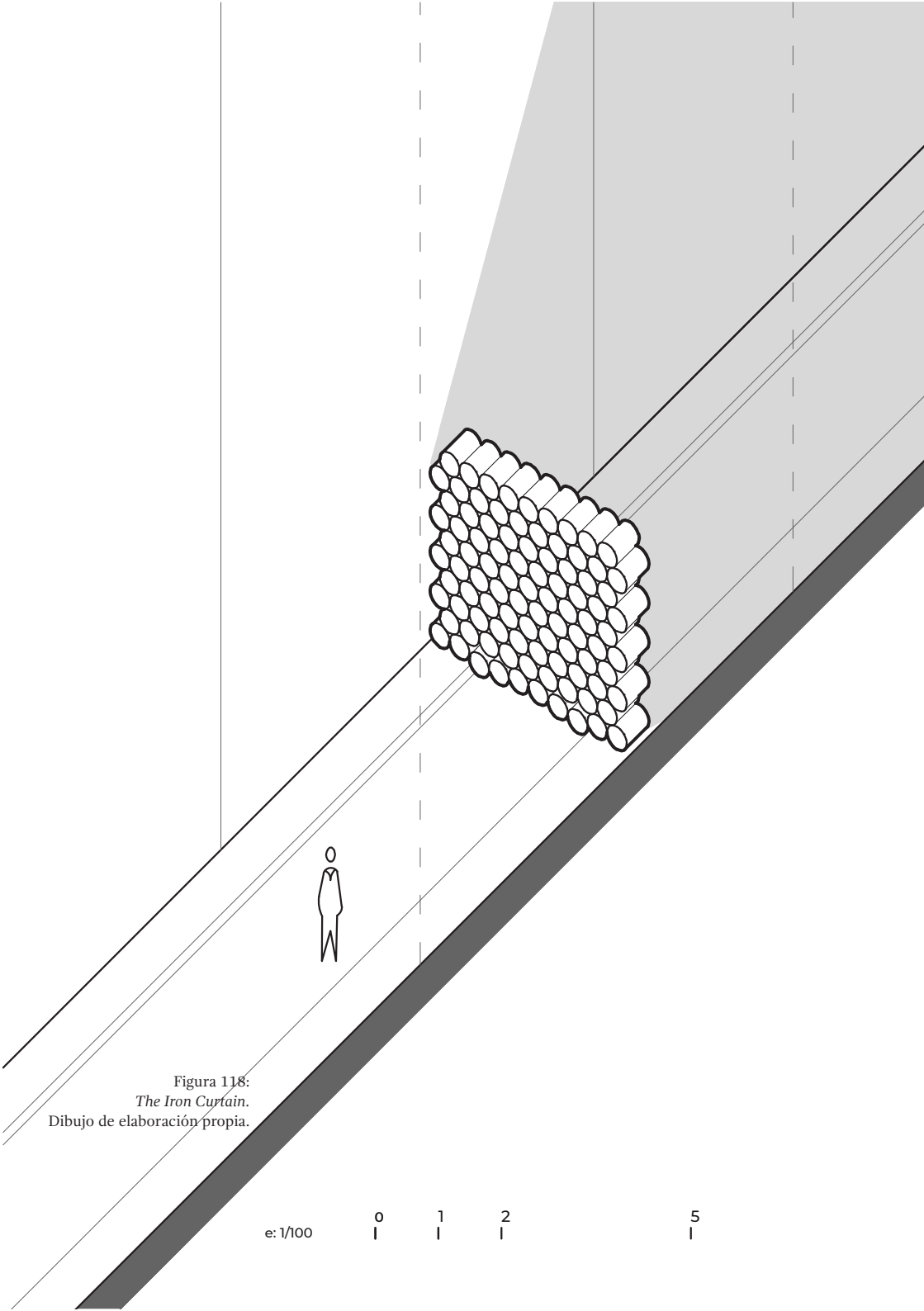


Figura 118:
The Iron Curtain.
Dibujo de elaboración propia.

e: 1/100

0
|

1
|

2
|

5
|

Ocultar.

Christo and Jeanne-Claude siempre trabajaron alrededor del tema de la ocultación. Se manifiesta en la materialidad de sus obras; utilizado como fomento de la imaginación y un creador de misterio. Pero, es importante aclarar este punto a nivel conceptual. No debemos confundir la “ocultación” como tema, con *ocultar* como *principio transformador*, es decir, como una acción que genera la obra. La “ocultación”, entendida como tema o cualidad abstracta, es el resultado de la suma de una intención artística *-idea-*, de un método proyectual *-principio transformador-* y de una materialidad *-sistema constructivo-*. Físicamente, es el efecto de emplear telas, ya sean textiles o plásticas, con distintos grados de transparencia y de acabados (brillo o mate, pliegue o liso, rugoso o suave...). La “ocultación” es un concepto que forma parte de las *ideas* de su imaginaria personal. Es un tema, por tanto, que abarca la totalidad de su proyecto artístico y que, por ello, podremos identificar en varios de los *principios*. Veámoslo brevemente. En la acción de *envolver*, este tema es inherente a la idea de *paquete*. Un “algo” envuelto, significa un “algo” oculto *-parcial o totalmente-*. En el principio de *acumular* surge cuando el proyecto se identifica tipológicamente con una *barrera*. Pero, en este caso, la “ocultación” sí se logra a través de la acción de *ocultar*. El objeto *acumulado* se agrupa de tal manera que deliberadamente busca “ocultarnos” lo que se encuentra detrás de él. Por último, en el principio de *extender* será complicado percibir esta *idea*. Por definición, no es compatible con la “ocultación”. Ya hemos visto como, en esos proyectos, la intención es justamente la contraria; *ilimitar -extender-, vista y recorrido*.

La acción de *ocultar* retoma la idea de separar dos espacios. Aparentemente es similar a lo visto en el principio de *envolver*, pero

existen diferencias conceptuales de base. Desaparece la idea de un “algo” envuelto y, por tanto, un espacio interior rodeado por la obra -la *envolvente*-. El proyecto -en *ocultar*- sigue definiendo dos espacios pero, el diálogo entre ambos ahora funciona como *barrera o límite*. Es una relación del tipo “delante” y “detrás”. La adjetivación de cuál es cual vendrá dada por el visitante que disfrutaba la obra en directo. -O, en el caso de todos nosotros que no hemos tenido esa suerte, será a través del punto de vista con el que se tomaron las fotografías. Éstas nos han generado una *imagen* de la obra, vista a través del criterio del fotógrafo-. El espacio se definía desde la situación relativa de cada individuo. Es un “espacio vivencial”,³³ que sitúa al hombre como el origen de la percepción espacial y por ello, un punto de coordenadas (0,0,0) dinámico y subjetivo. Cada persona decidirá dónde creía estar situada. Lo lógico es pensar que siempre asumiría estar situada “delante” del límite, y nunca podrá ver que es lo que está oculto “detrás” de este. Aunque, en función del contexto, de la manera de aproximarse o, incluso de su propio estado de ánimo; perfectamente podría percibir que se encuentra “detrás”, en un espacio escondido y alejado del mundo -o cualquier otra interpretación que queramos darle. Como todo punto de vista, implica subjetividad-. Desde este enfoque la *ocultación* solo puede ser el resultado de un elemento de barrera, que genere un límite físico y ante todo visual.

Al igual que ocurría con la anterior categoría -*extender*-, solo es posible desarrollar este planteamiento desde la idea de la relación obra-persona-lugar. Con la excepción inicial de *Wall of Oil Barrels-The Iron Curtain* (París, 1961-62) [Figura 77], donde la estrechez de la calle, sumado a la obra, más bien nos hablan de una negación del exterior. Sugiriéndonos la ya mencionada analogía con el Muro de Berlín. El resto de obras de esta categoría tienen como objetivo crear un arte que pusiese en relación al hombre con el lugar, a través de la obra. Con este planteamiento surgieron obras como *Valley Curtain* (Colorado, 1970-72) [Figura 119] o *Running Fence* (California, 1972-76) [Figura 120].

33 E. PIZARRO, *Materia para... op. cit.*, p.156.

MAIN CABLES: 4 - 2 1/4" CABLE - 1375 FEET, 182,000 LBS

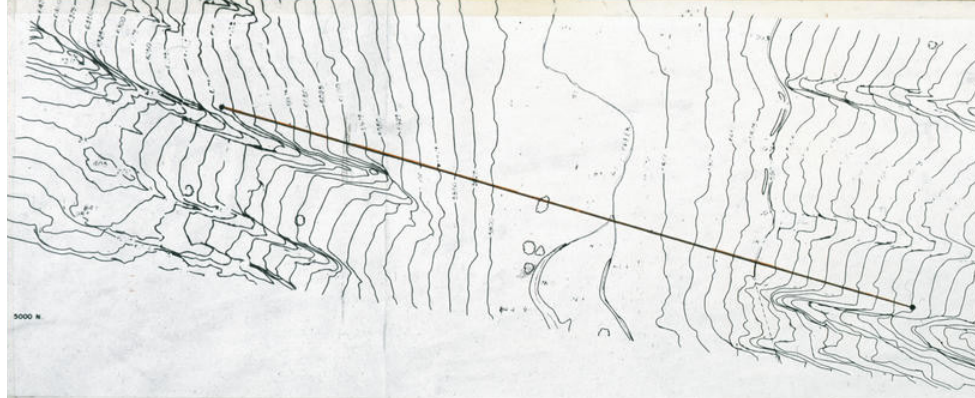
CABLE CONNECT ON CLAMP
DOWN & NORTH-FROM OPEN SOURCE
AND CLIP



Figura 119:
Christo and Jeanne-Claude,
Valley Curtain,
Rifle, Colorado,
1970 - 1972.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1972 Christo and Jeanne-Claude

Christo 1972

VALLEY CURTAIN (PROTECT FOR COLORADO) GRAND HOORACK, 7 miles NORTH FROM RIFLE; WIDTH: 1250'0" HEIGHT: 205'0" (AT CENTER)



5000 M

Aunque, -recordemos una vez más- no tenemos por qué hacer una categorización tan simplista. Por ejemplo, en este último, el efecto de la *ocultación* se relativiza en función de la posición del visitante con respecto a la obra. Entendiendo la obra desde el *ocultar* sólo cuando se pasea cerca de la “valla”; mientras que -como ya hemos visto en el punto anterior-, si la relación entre la persona y la obra es de lejanía, entonces este efecto quedaría en un segundo plano y cogería protagonismo la *extensión*, invitándonos a recorrer el lugar.

La metáfora y la analogía son un recurso imprescindible cuando lo que vemos nos desconcierta. Está en nuestro deseo como humanos, el saber a qué nos enfrentamos y a razón de qué. Cuando no hay respuesta a esas preguntas somos nosotros mismos los que nos las “inventamos”. Justamente ese es el deseo de Christo and Jeanne-Claude con su arte. Liberarnos, a cada cuál de una manera personal e introspectiva.

*“La metáfora viene a dar cuerpo a una impresión difícil de expresar. La metáfora es relativa a un ser psíquico diferente a ella. La imagen, obra de la imaginación absoluta, recibe al contrario su ser de la imaginación”.*³⁴

*“La metáfora es una imagen fabricada, sin raíces profundas, verdaderas, reales. Es una expresión efímera. La “imagen fabricada” que señala Bachelard enlaza plenamente con el “objeto fabricado” que propone el Dadaísmo”.*³⁵

34 G. BACHELARD, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 107.

35 E. PIZARRO, *Materia para...* op. cit., p.377.



Figura 120:
Christo and Jeanne-Claude,
The Gates,
Central Park, New York City,
1979 - 2005.
Foto: Wolfgang Volz.
© 2005 Christo and Jeanne-Claude



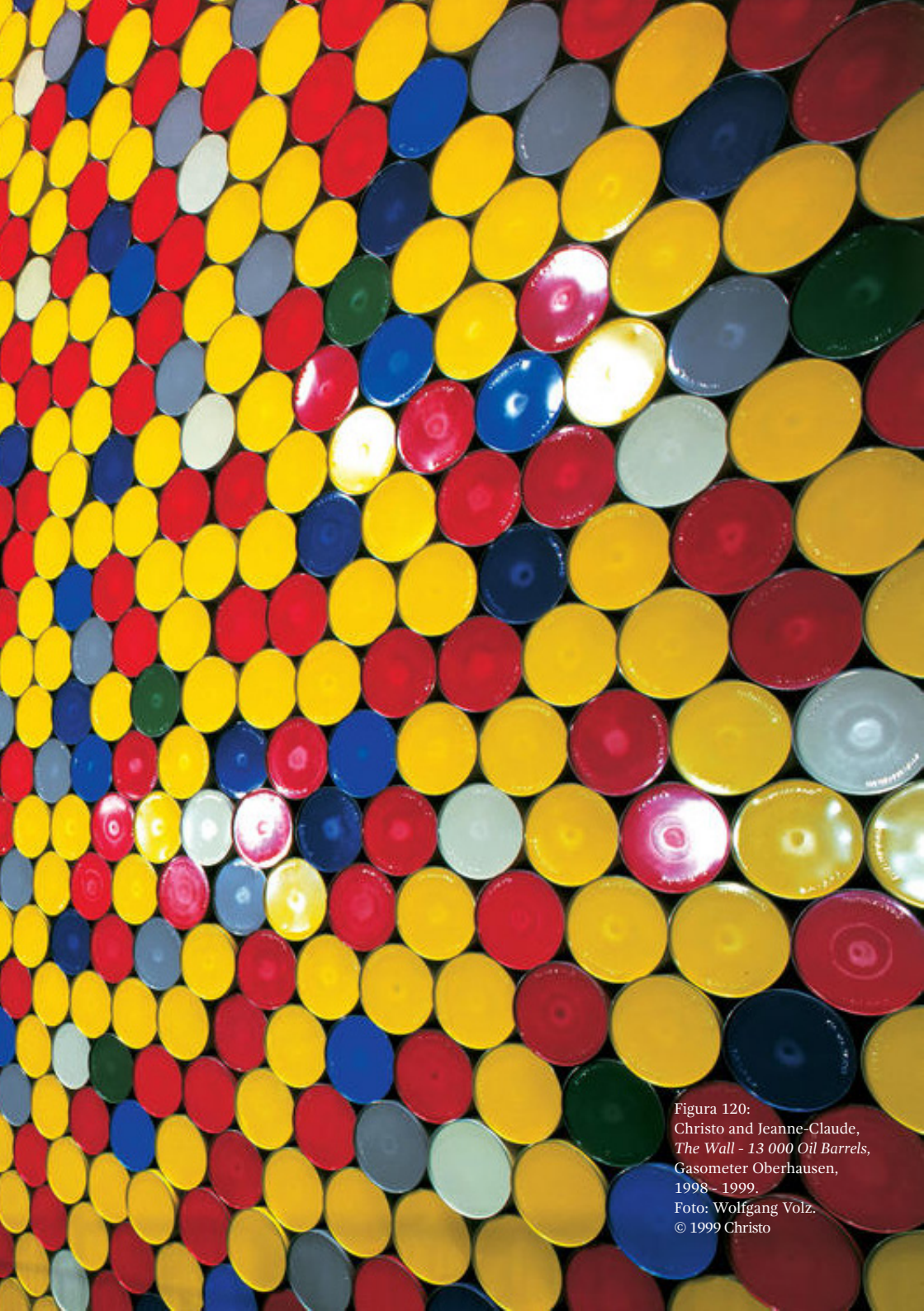


Figura 120:
Christo and Jeanne-Claude,
The Wall - 13 000 Oil Barrels,
Gasometer Oberhausen,
1998 - 1999.
Foto: Wolfgang Volz.
© 1999 Christo

CONCL

USIÓN

“

No existe una definición universal para el espacio. Según el punto de vista que se aplique [IDEA], variará su concepción [ESPACIO]; siendo todas ellas igualmente válidas.

[...]

Desde los tiempos más remotos, la historia del pensamiento y el arte han establecido un indudable paralelismo. A “cierta” concepción espacial en la filosofía [IDEA] corresponderá “tal” manifestación tridimensional [ESPACIO]; hayándose ambas sujetas a los mismos denominadores.

”

Conclusiones.

[Proyecto artístico]

Podemos concluir que el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude requiere, al menos, de dos dimensiones: la *idea* y el *espacio*. El trasfondo personal y el resto de cuestiones abstractas que hemos incluido en *idea* son el fundamento de su proyecto artístico y, como tal, se mantiene constante a lo largo de toda su trayectoria. En cambio, la idea de *espacio* y la manera de *transformar* el mismo irán evolucionando a medida que su ambición artística aumenta.

[1]

El proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude es en primer lugar un proyecto personal. Esto significa que utilizaron su arte como medio para canalizar sus sentimientos y creencias. Trabajando con total libertad -programática, económica...- se regían únicamente por su intuición y su creatividad. Christo and Jeanne-Claude funciona como una marca, no es tanto la unión de dos artistas como un único artista compuesto por dos individuos. Se puede hacer la analogía entre su funcionamiento como taller de arte y un estudio de arquitectura. Tanto en la organización del personal que lo integra, el proceso creativo y de proyecto, los propios resultados -*proyectos y esculturas temporales*-, así como en el dimensión y en el presupuesto ,bien podrían ser considerados obras de arquitectura. La diferencia está en la corta duración y, en especial, por la falta de utilidad funcional. Se reconoce la identificación de proyecto artístico y proyecto personal en las *ideas* que incorporan a sus obras. Hemos identificado como éstas son el reflejo de sus vivencias de infancia y juventud -en especial la de Christo-. Trabajando reiteradamente en todas y cada una de sus obras sobre tres temas: la *libertad*, la *fragilidad* y el *misterio*. Traducido a su arte se adjetivan como *arte popular*, *arte efímero* y *arte conceptual*. Hemos comprobado como la tipología de sus proyectos evolucionó a causa de cambios filosóficos en su *idea de espacio* pero, en cambio, la estética siempre se mantuvo constante. La apariencia -materialidad y abstracción- era el transmisor de su mensaje; es decir, de estas tres

ideas. Un mensaje claro pero que, para garantizar esa *idea de libertad*, nunca fue explicado por ellos.

[II]

Algunos artistas de la vanguardia del siglo XX entendían las artes plásticas desde una visión interdisciplinaria. Eliminando los límites que separaban a la pintura, la escultura y la arquitectura. Christo and Jeanne-Claude decidieron -fue una elección- formar parte de ellos. El seleccionar a qué movimientos artísticos vincularse significó un primer posicionamiento artístico. El inicio de su proyecto artístico se marca con la elección -de Christo- de vivir en París, nutriéndose de su contexto cultural. Allí descubren el valor de la *idea* como la fase más importante del proyecto artístico. Igual de importante fue la decisión tomada en 1964 de no-identificarse con ese mismo entorno. Cambiando su lugar de residencia al nuevo núcleo artístico del momento, Nueva York. Lugar en donde se les revela el *espacio* como materia de trabajo. En resumen, podemos concluir que la influencia del contexto es decisiva en el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude y así se refleja en la evolución de su *idea de arte: objeto* (escultura – Picasso - París), *contenido* (idea – Duchamp - París) e *instalación* (espacio – Pollock - Nueva York).

[III]

En el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude, la idea de *espacio* evoluciona a la vez que lo hacen sus planteamientos artísticos. Ambos son inseparables. Hemos podido analizar ésta -la *idea de espacio*- a través de una categoría espacial eminentemente arquitectónica, la *escala*. Afrontando este concepto desde una definición amplia, que no solo se refiere a cuestiones dimensionales, sino que atiende al diálogo entre *objeto, persona y lugar*. Esta relación es fundamental para entender la intención artística de *Christo*, y posteriormente *Christo and Jeanne-Claude*. Identificamos tres *escalas*, que se corresponden a tres etapas artísticas -tres *ideas de espacio*-. En cada una incorporando uno de estos tres factores nuevos -*objeto + persona + lugar*-. En la etapa de madurez de su proyecto artístico, la intervención se utiliza como catalizador. Servía de llamada de atención a los visitantes para que focalizasen su mirada en el entorno, en la experiencia de recorrerlo, tanto a nivel físico como sentimental. Era una llamada de atención a descubrir su “yo en el mundo”. La obra tenía como objetivo transformar un *lugar* existente y generar un *ambiente* artístico. Haciendo que el simple hecho de considerarlo obra de arte aumentase el valor del propio entorno. La obra de arte no

era el objeto añadido, era el *ambiente* creado. Por tanto, era la unión de *objeto, persona y ambiente*.

[IV]

La obra de Christo and Jeanne-Claude no es tan unitaria como para poderla simplificar bajo el término “*wrap*” -*envolver*-. Aunque sin duda sea la más icónica, como hemos visto, esa es solo una posibilidad entre varias. Su obra tampoco es demasiado dispersa, y por ello, podemos identificar como cuatro los *principios transformadores* que dan origen a toda su producción artística: *Acumular, Envolver, Extender y Ocultar*. Estos *principios* o acciones no son ni la *idea* ni el objetivo. Fueron las herramientas creativas dentro del proyecto creativo, utilizadas tanto de manera individual como complementaria. Siendo más habitual lo segundo y, por ello, resultando en muchas ocasiones difuso reconocer la influencia de cada acción por separado. Las obras se nos presentan a medio camino de varios de éstos. Los *principios* tienen, por sí solos, valor artístico. Aun siendo utilizados como un recurso proyectual, en última instancia, son los que producen el resultado tanto estético como conceptual. En muchos casos, llegamos a identificar la obra con el propio principio. Por ejemplo: *acumular* con “*Oil barrel structure*”. *Envolver* con “*Wrapped building*”. *Extender* con “*Over the river*”. Y *ocultar* con “*Iron Curtain*”-.

[Proyecto de arquitectura]

Finalmente, confirmamos que el análisis, desde la teoría y el proyecto arquitectónico, de un proyecto artístico -en este caso el de Christo and Jeanne-Claude- permite llegar a conclusiones espaciales, conceptuales y matéricas, enriqueciendo la disciplina de la arquitectura al enfrentarse a la obra de unos artísticas con total libertad creativa.

Se puede -y se debe- entender el arte plástico desde su conjunto, sin necesidad de partir de los límites que históricamente se han asimilado a cada una de las disciplinas.

Pasar de: pintura, escultura o arquitectura.

A: pintura, escultura y arquitectura.

La investigación nos hace plantearnos si se podría -o debería- afrontar un proyecto de arquitectura con los planteamientos de un proyecto artístico: IDEA + ESPACIO [+ cuestiones propias de la disciplina].

También nos deja en el aire la pregunta de qué otras dimensiones de proyecto nos faltarían, ¿IMAGEN?

“

Dice Campo Baeza que nunca se cansa de repetir que las ideas son tan necesarias como la coherencia entre la propia idea, la palabra, el dibujo y la obra construida, reclamando la idea como pensamiento eficaz, la palabra como discurso coherente, el dibujo como instrumento de análisis y la obra construida como materialización de todo lo anterior:

“Los arquitectos somos constructores de ideas”

”

Conclusiones gráficas.

Hemos representado, de manera analítica y esencialista, las obras que Christo and Jeanne-Claude califican como *proyectos realizados*. De ello, podemos concluir que se observa un aumento de la *escala* progresivo y se corresponde a la *escala humana* -de 1/100 hasta 1/1200- y a la *escala ambiental* -de 1/1200 en adelante-.

Es significativo destacar la peculiaridad de los proyectos que surgen del *principio transformador* de *extender*. Tienen tal dimensión -o *extensión*, valga la redundancia- que hemos tenido que reinterpretar el sistema representativo. Al resultarnos imposible utilizar uno axonométrico, hemos utilizado un dibujo más conceptual. Son proyectos que funcionan en dos escalas: la globalidad de la obra y la percepción humana. Existiéndola tanta diferencia entre ambas que no las hacían compatible -al menos no en tamaño A5-. Hemos priorizado la escala con la que fueron percibidas por los visitantes -1/600 aprox.- a la escala global. De esta manera se mantenía la identidad de estas obras.

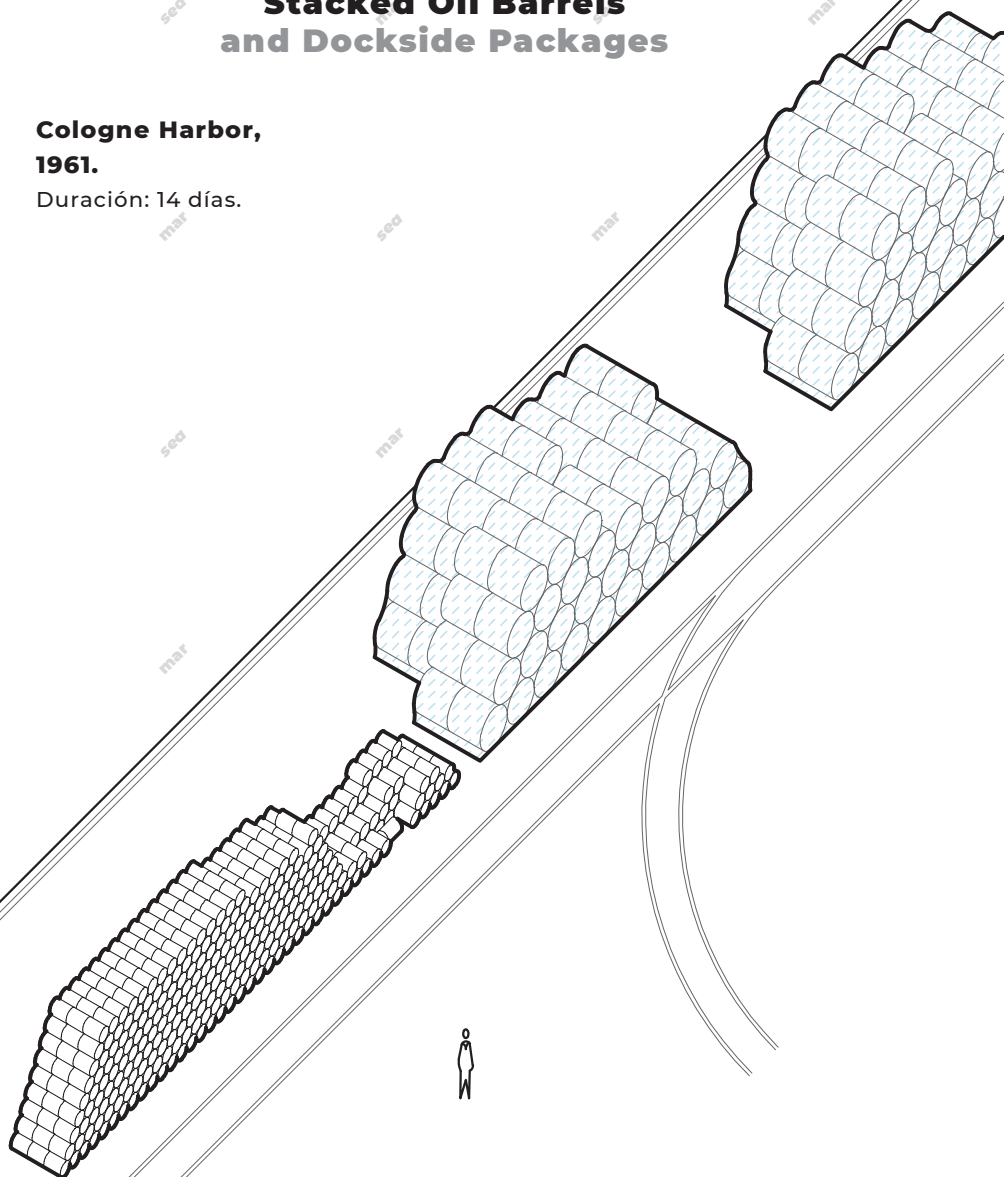
Pese a reconocerse como un rasgo icónico del proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude, el empleo de un *color* vivo y unitario no aparecerá hasta bien pasado la mitad de su vida artística. El *color* sólo se utiliza en siete de los veinticuatro *proyectos* analizados -7 de 24-. Los colores de sus *proyectos* han sido en esencia el naranja, amarillo y rosa.

Por último debemos añadir que, dado el límite temporal del propio trabajo de investigación, el análisis gráfico se ha quedado excaso. De cara al futuro, se debería continuar profundizando en las comparaciones dimensionales entre obras, iniciar un análisis gráfico de los distintos sistemas constructivos para profundizar en la evolución e intención de la materialidad y la estética en el proyecto artístico de Christo and Jeanne-Claude.

Stacked Oil Barrels and Dockside Packages

**Cologne Harbor,
1961.**

Duración: 14 días.



e: 1/200

0
|

2
|

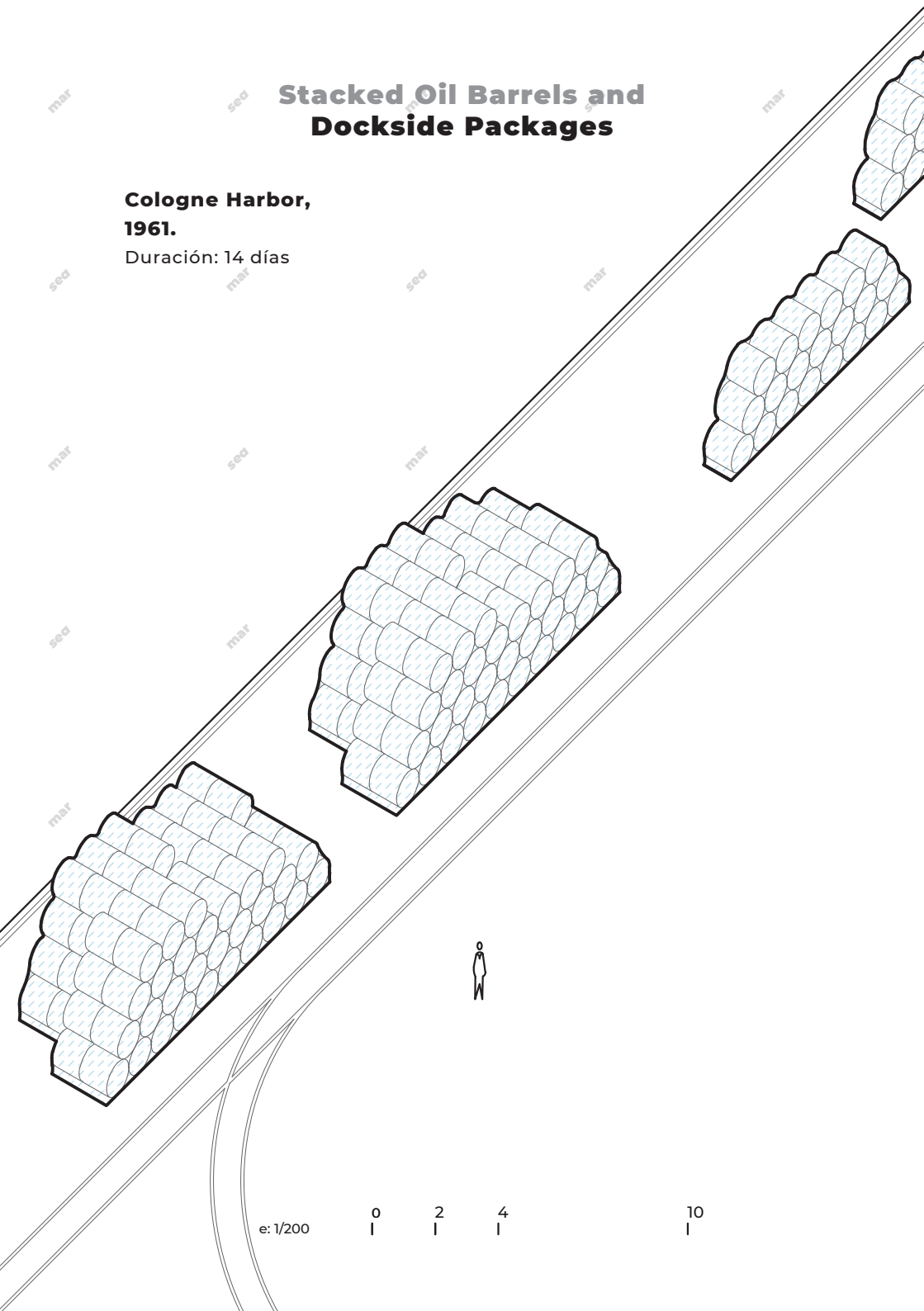
4
|

10
|

Stacked Oil Barrels and Dockside Packages

**Cologne Harbor,
1961.**

Duración: 14 días



e: 1/200

0
|

2
|

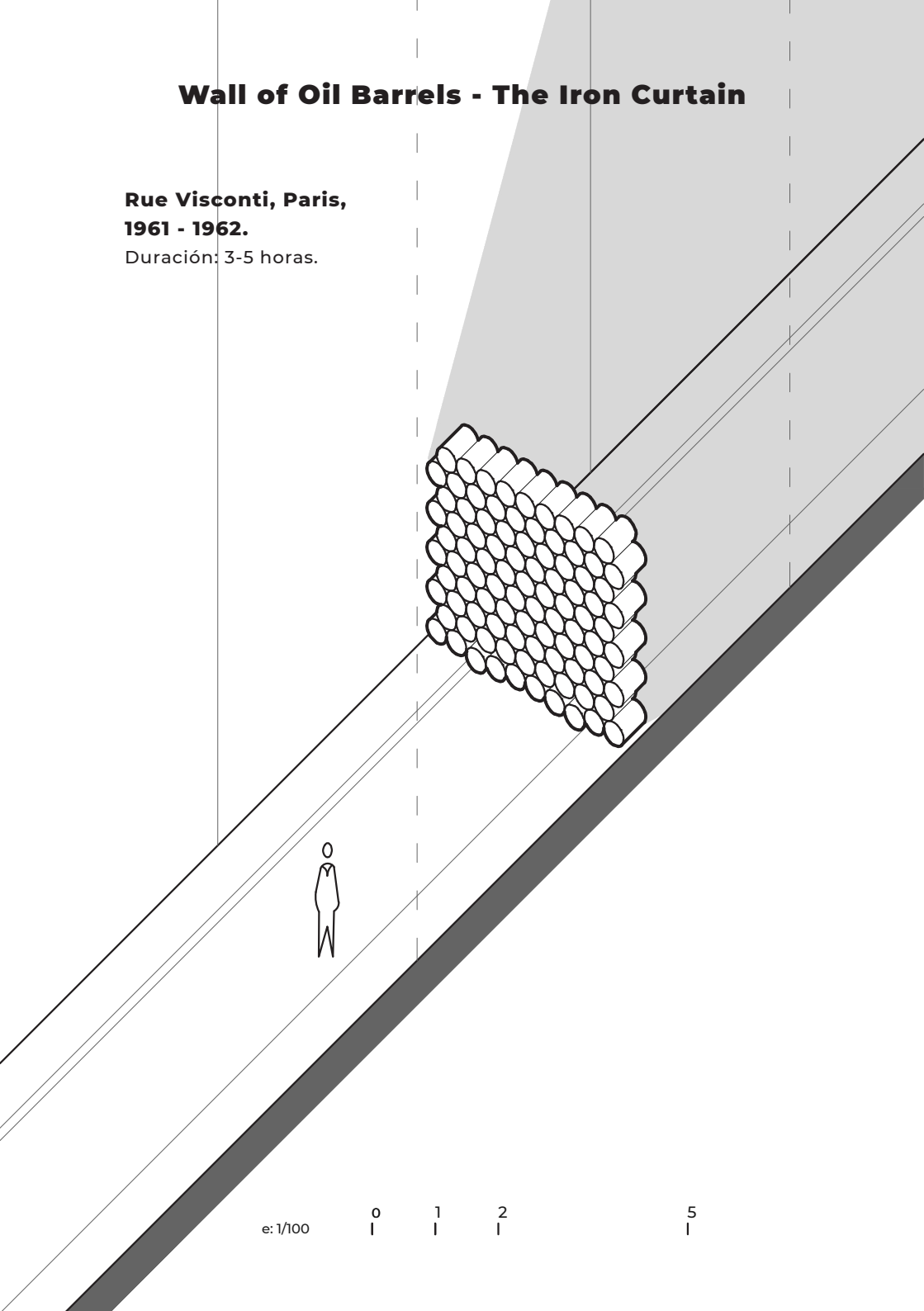
4
|

10
|

Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain

**Rue Visconti, Paris,
1961 - 1962.**

Duración: 3-5 horas.



e: 1/100

0
|

1
|

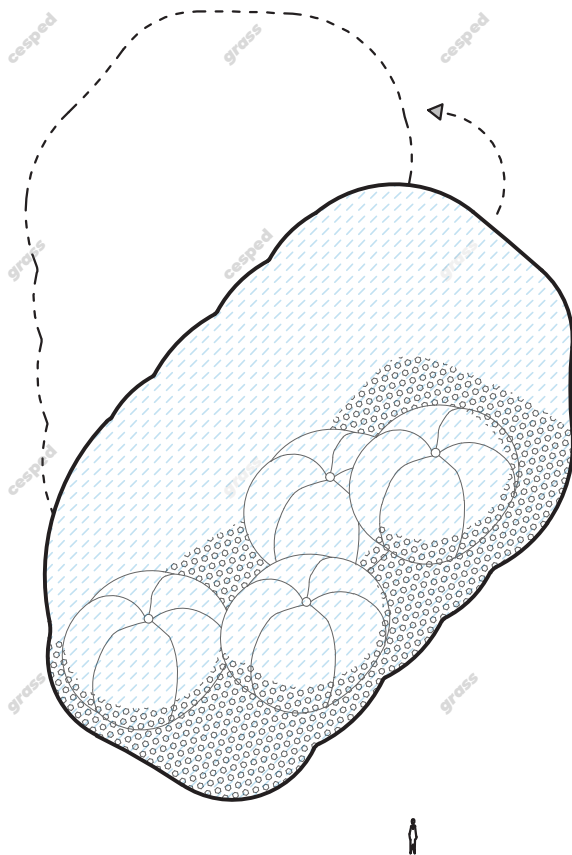
2
|

5
|

42 390 Cubic Feet Package

**Minneapolis, Minnesota,
1966.**

Duración: ---.



e: 1/400

0
|

4
|

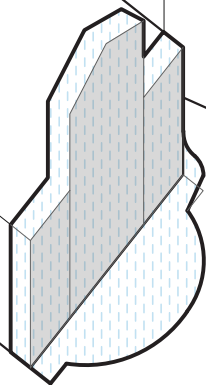
8
|

20
|

Wrapped Fountain and Wrapped Medieval Tower

**Spoletto, Italy,
1968.**

Duración: 21 días.



e: 1/600

0
|

6
|

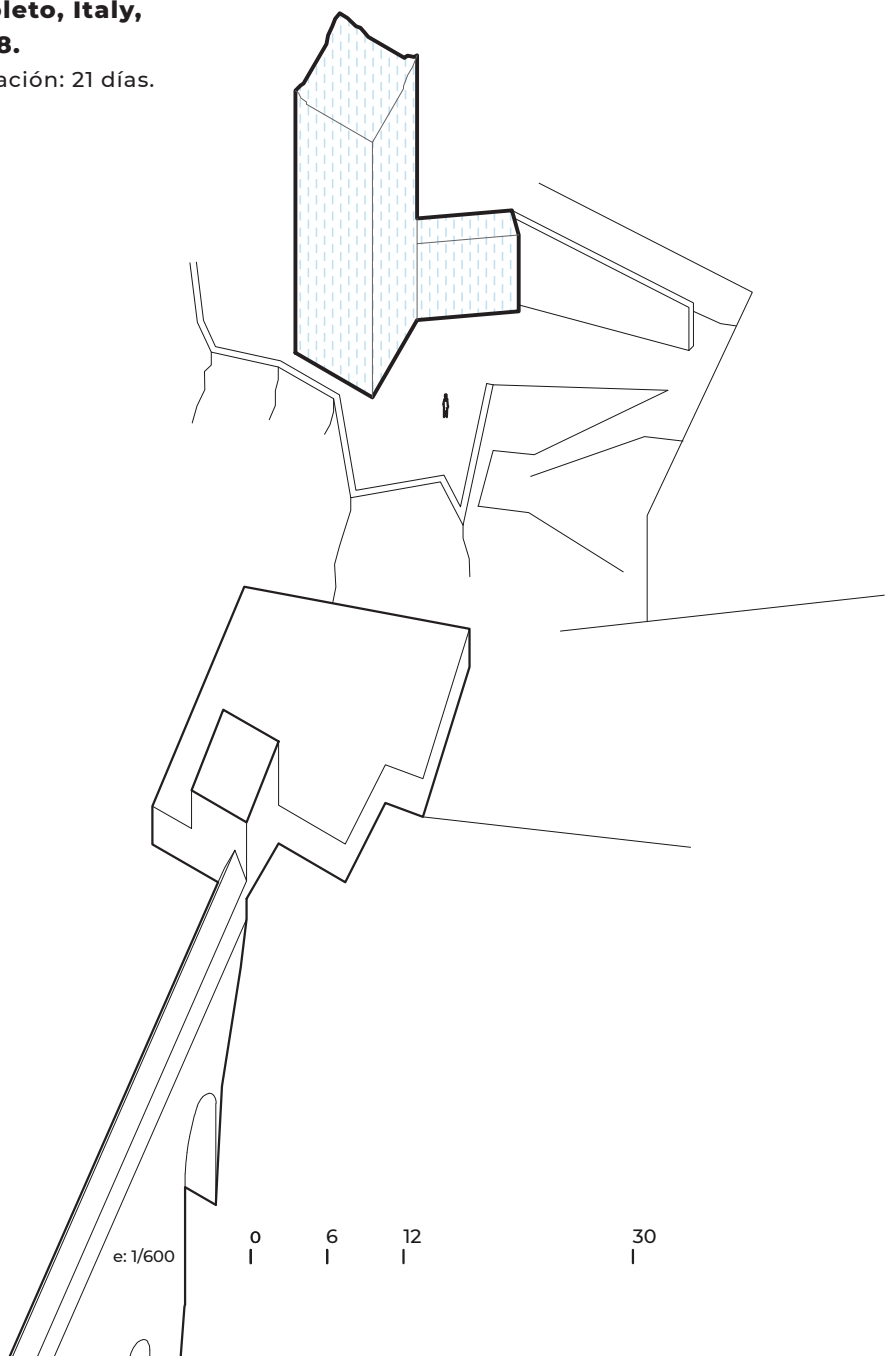
12
|

30
|

Wrapped Fountain and and Wrapped Medieval Tower

**Spoletto, Italy,
1968.**

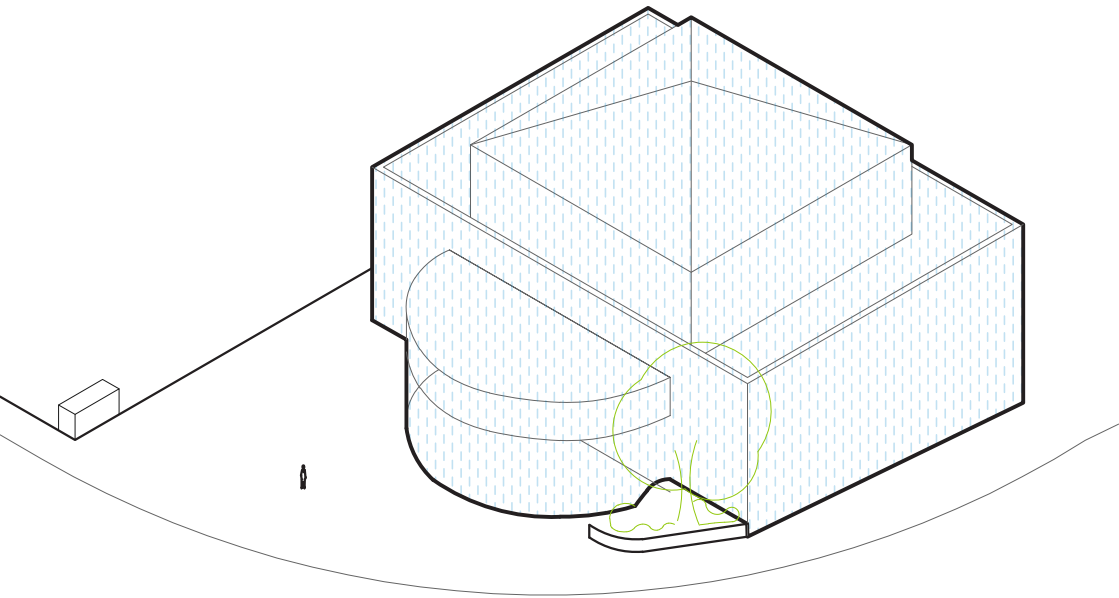
Duración: 21 días.



Wrapped Kunsthalle

**Bern, Switzerland,
1967 - 1968.**

Duración: 7 días.



e: 1/600

0
|

6
|

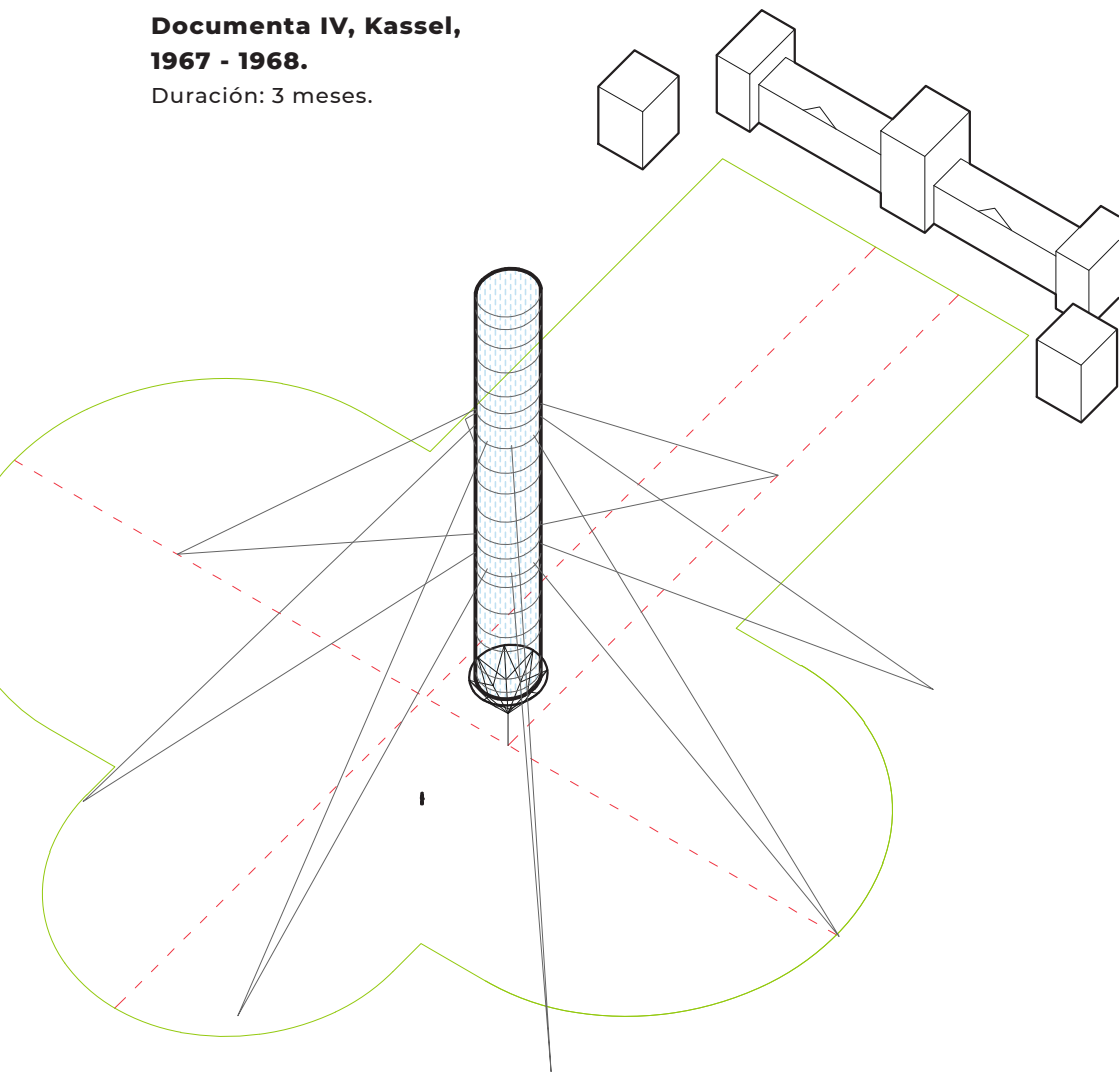
12
|

30
|

5 600 Cubicmeter Package

**Documenta IV, Kassel,
1967 - 1968.**

Duración: 3 meses.



e: 1/1200

0
|

12
|

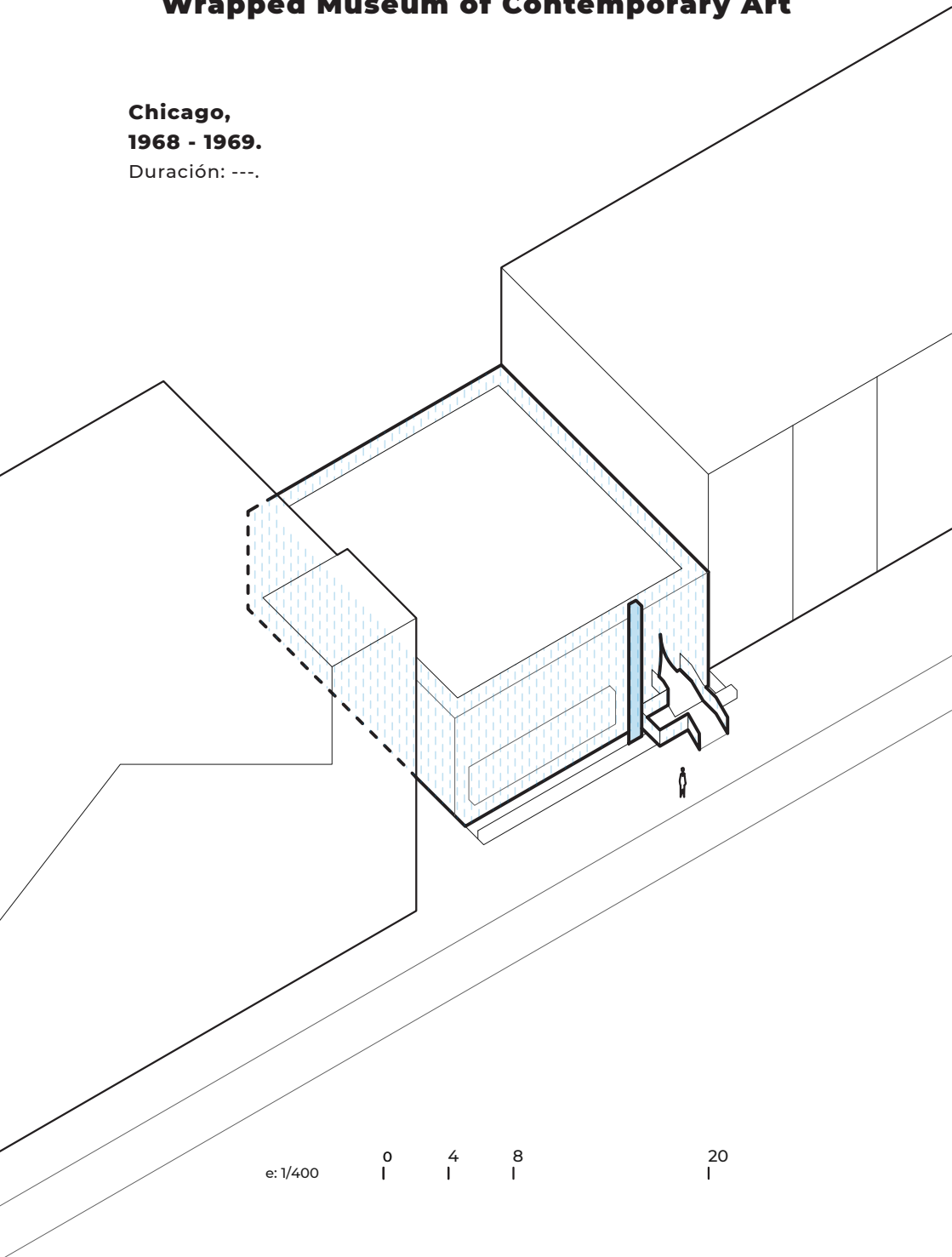
24
|

60
|

Wrapped Museum of Contemporary Art

**Chicago,
1968 - 1969.**

Duración: ---.



e: 1/400

0
|

4
|

8
|

20
|

mar

mar

mar

Wrapped Coast

**One Million Square Feet,
Little Bay, Sydney, Australia,
1968 - 1969.**

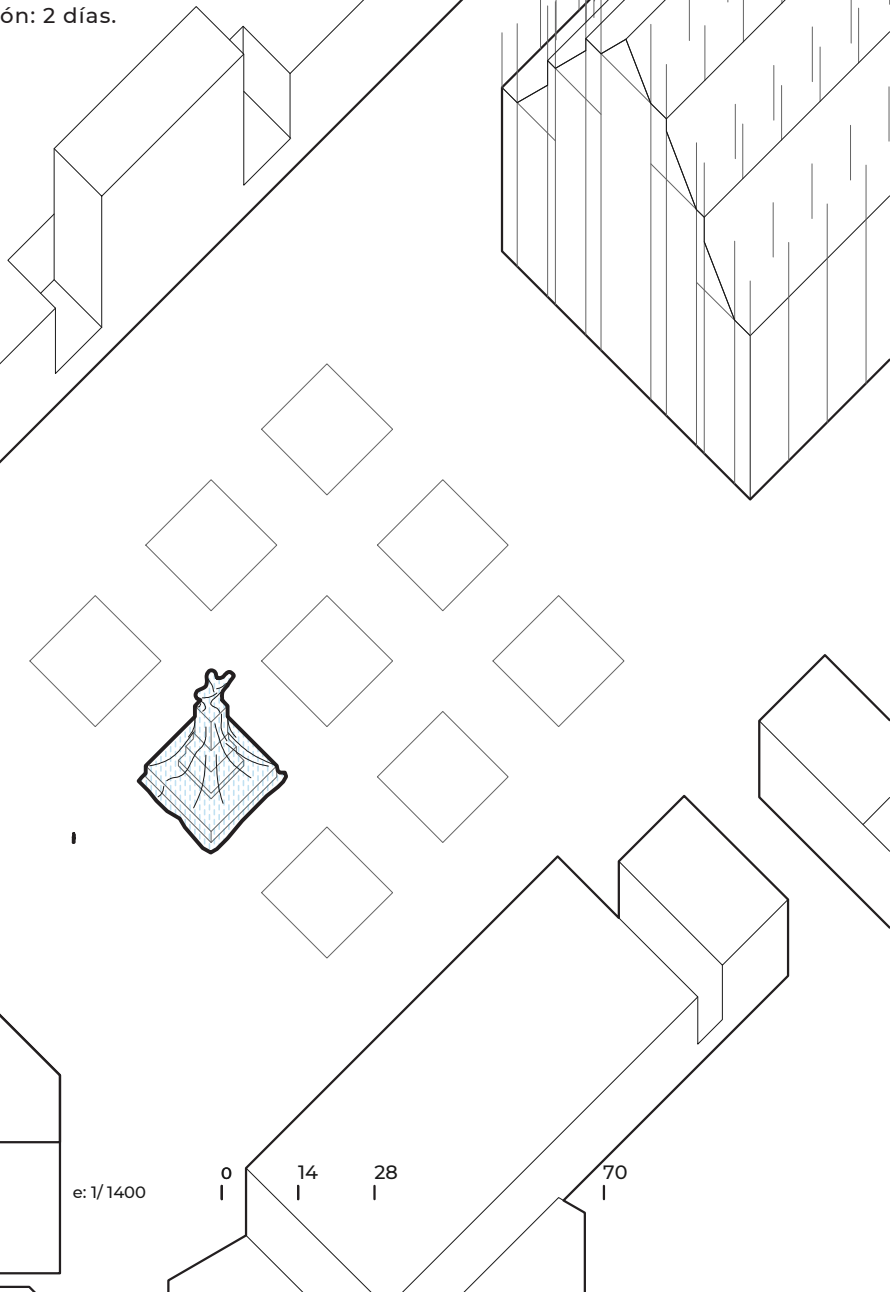
Duración: 10 semanas.



Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II

Piazza del Duomo, Milan,
1970.

Duración: 2 días.



e: 1/1400

0
|

14
|

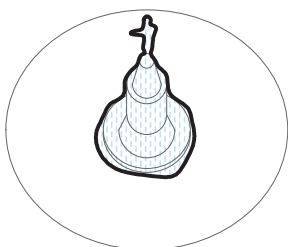
28
|

70
|

Wrapped Monument to Leonardo da Vinci

**Piazza della Scala, Milan,
1970.**

Duración: 2 semanas.



e: 1/600

0
|

6
|

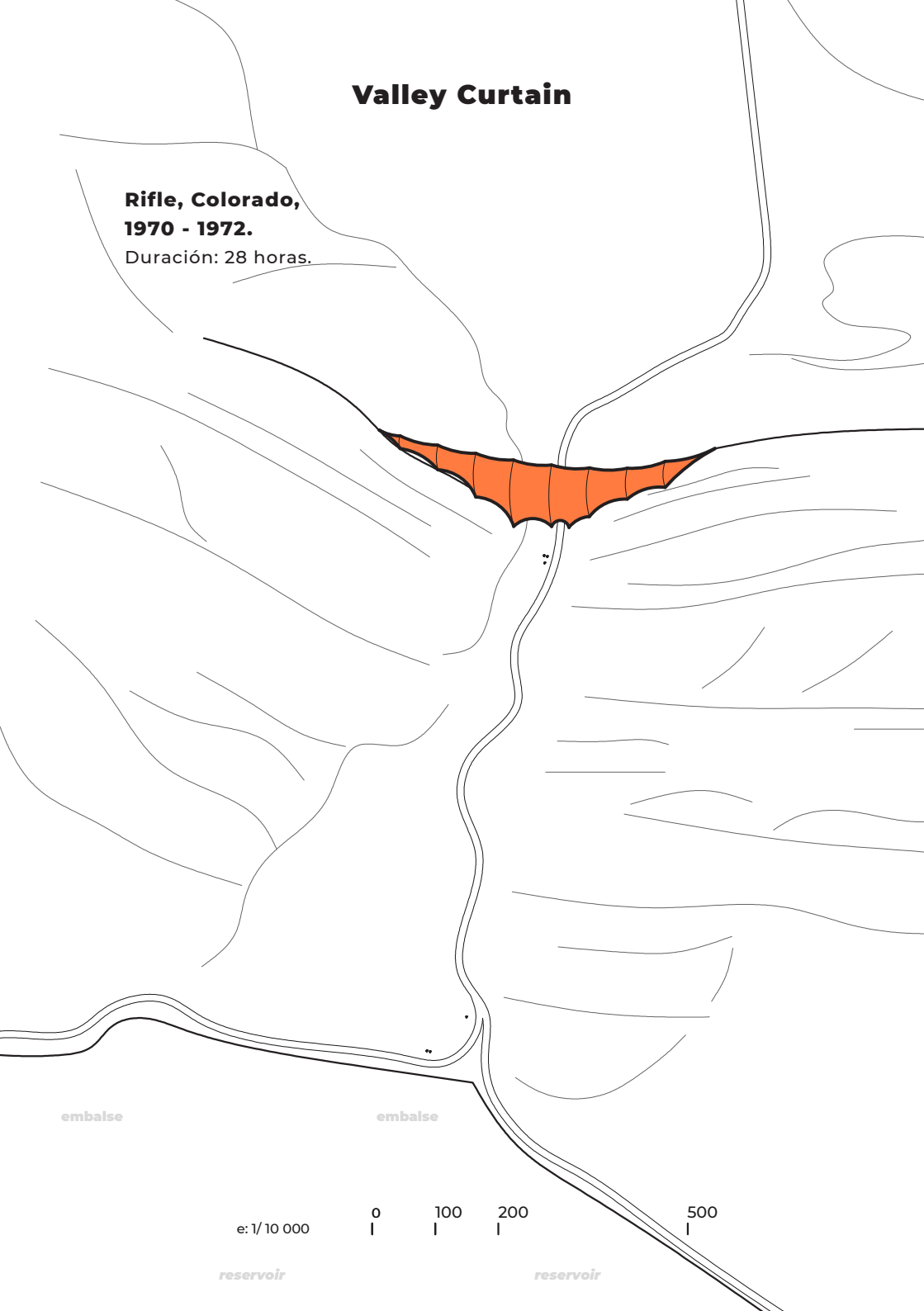
12
|

30
|

Valley Curtain

**Rifle, Colorado,
1970 - 1972.**

Duración: 28 horas.



embalse

embalse

e: 1/10 000

0

100

200

500

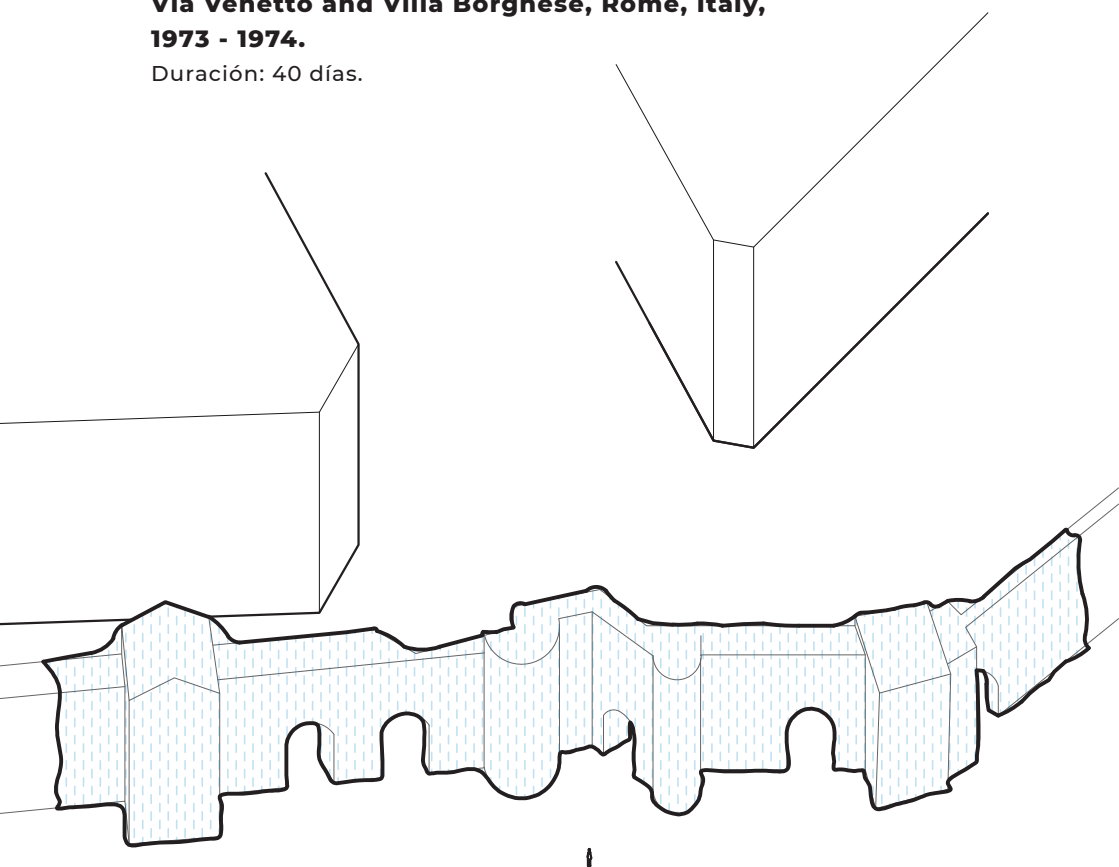
reservoir

reservoir

The Wall - Wrapped Roman Wall

**Via Veneto and Villa Borghese, Rome, Italy,
1973 - 1974.**

Duración: 40 días.



e: 1/800

0
|

8
|

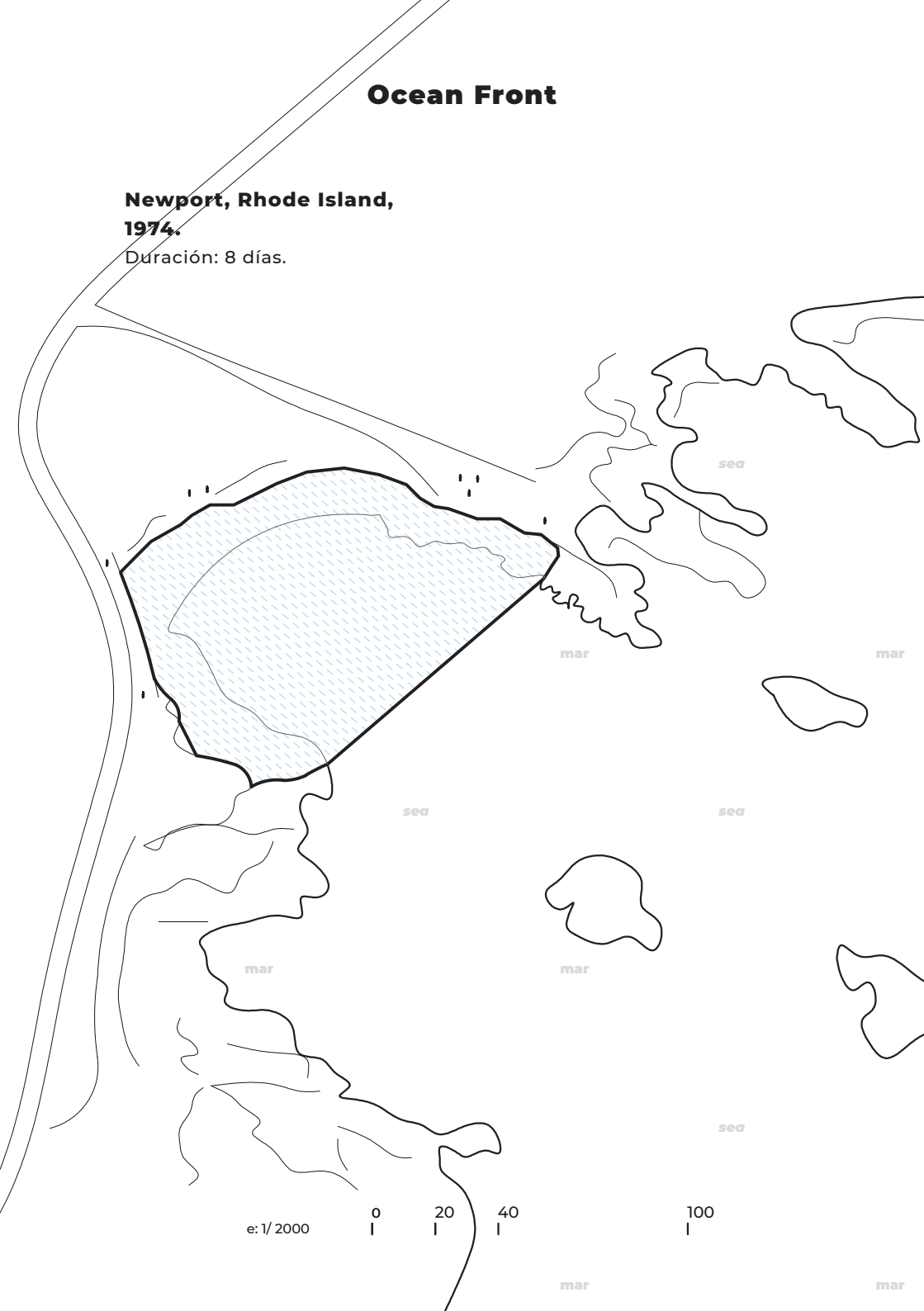
16
|

40
|

Ocean Front

**Newport, Rhode Island,
1974.**

Duración: 8 días.

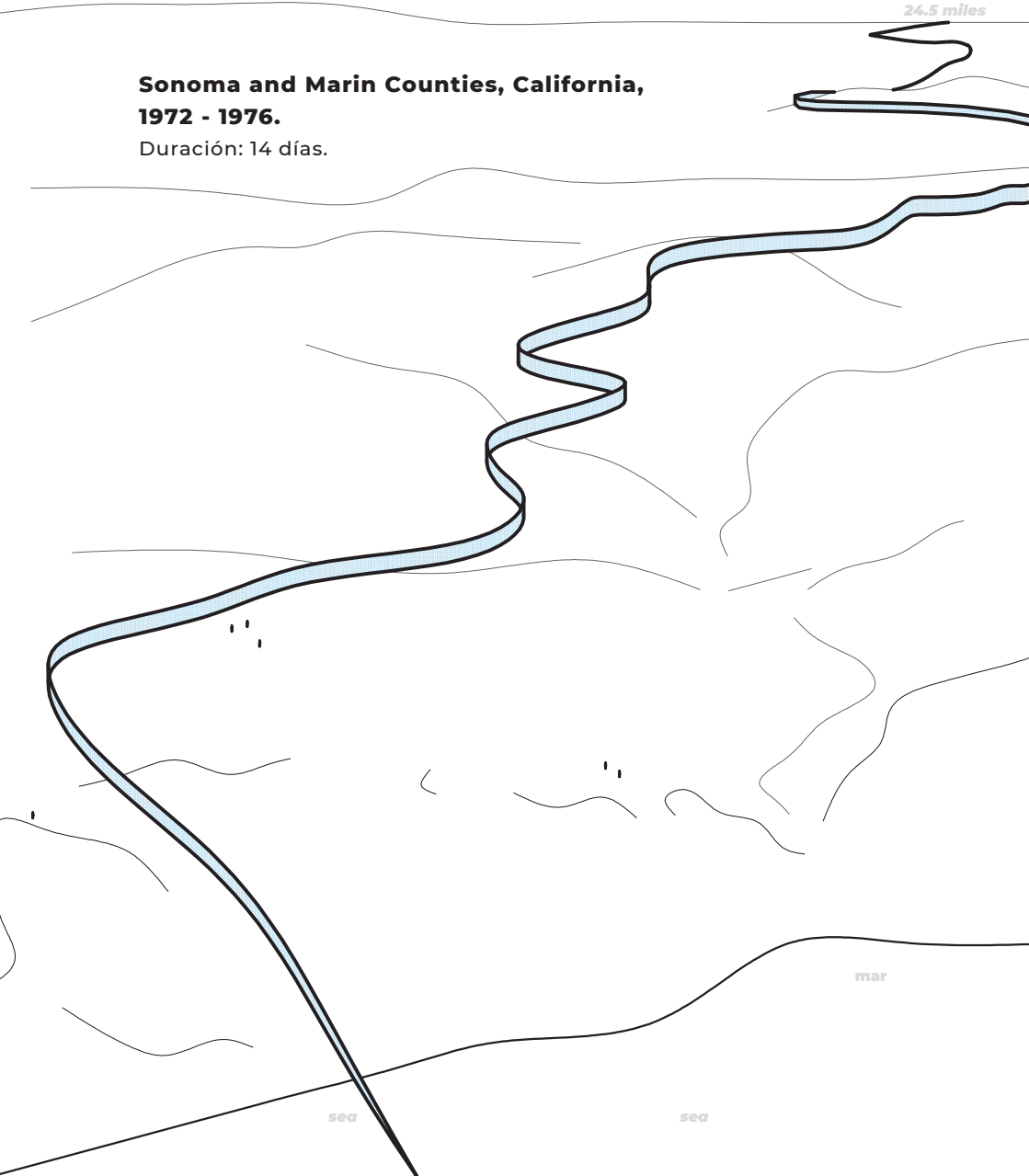


Running Fence

39.4 km
24.5 miles

**Sonoma and Marin Counties, California,
1972 - 1976.**

Duración: 14 días.



e: 1/4 000 0 40 80 200

mar

mar

mar

Wrapped Walk Ways

**Jacob Loose Park, Kansas City, Missouri,
1977 - 1978.**

Duración: 12 días.

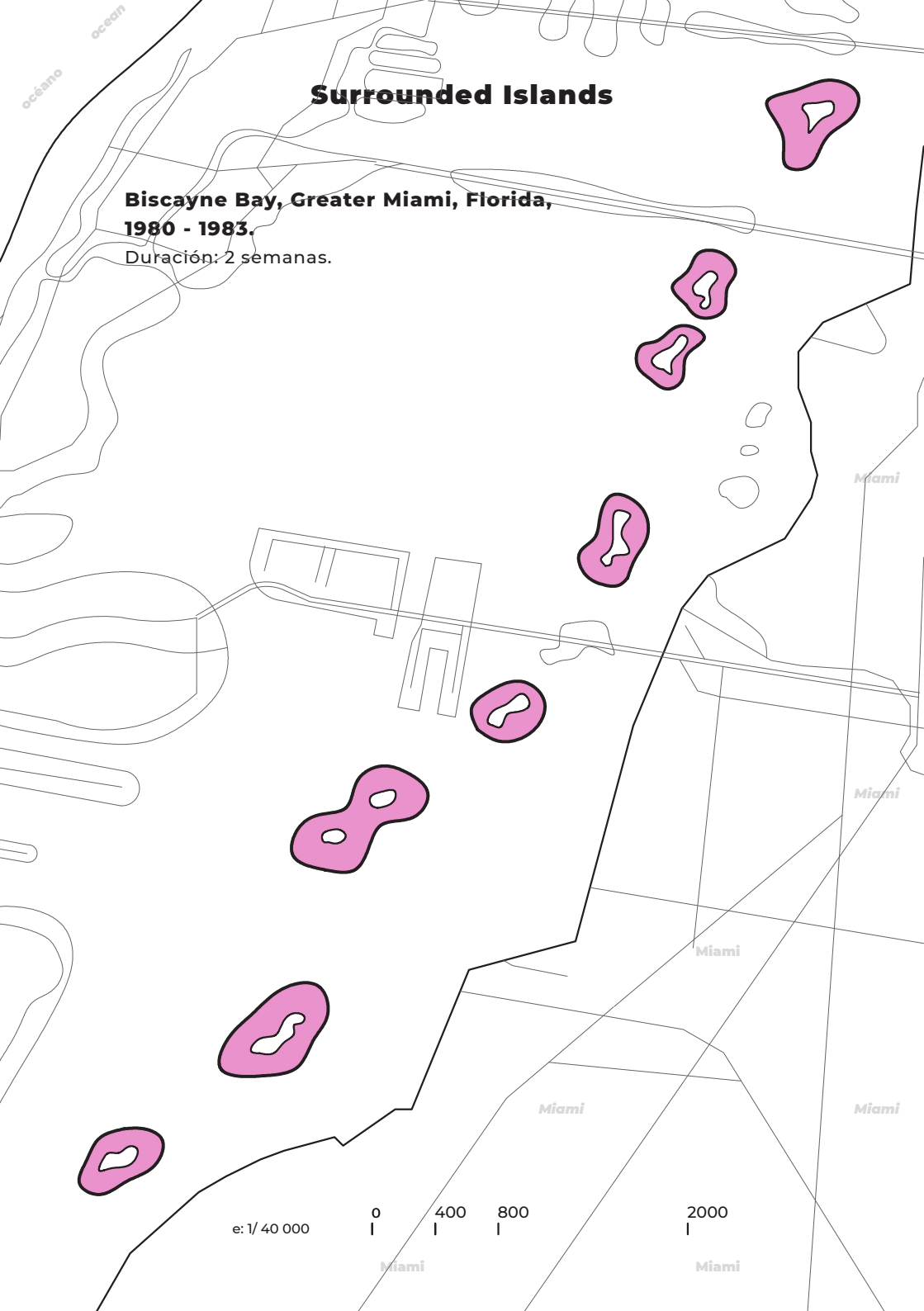


ocean
océano

Surrounded Islands

**Biscayne Bay, Greater Miami, Florida,
1980 - 1983.**

Duración: 2 semanas.



e: 1/40 000

0 | 400 | 800

2000 |

Miami

Miami

Miami

Miami

Miami

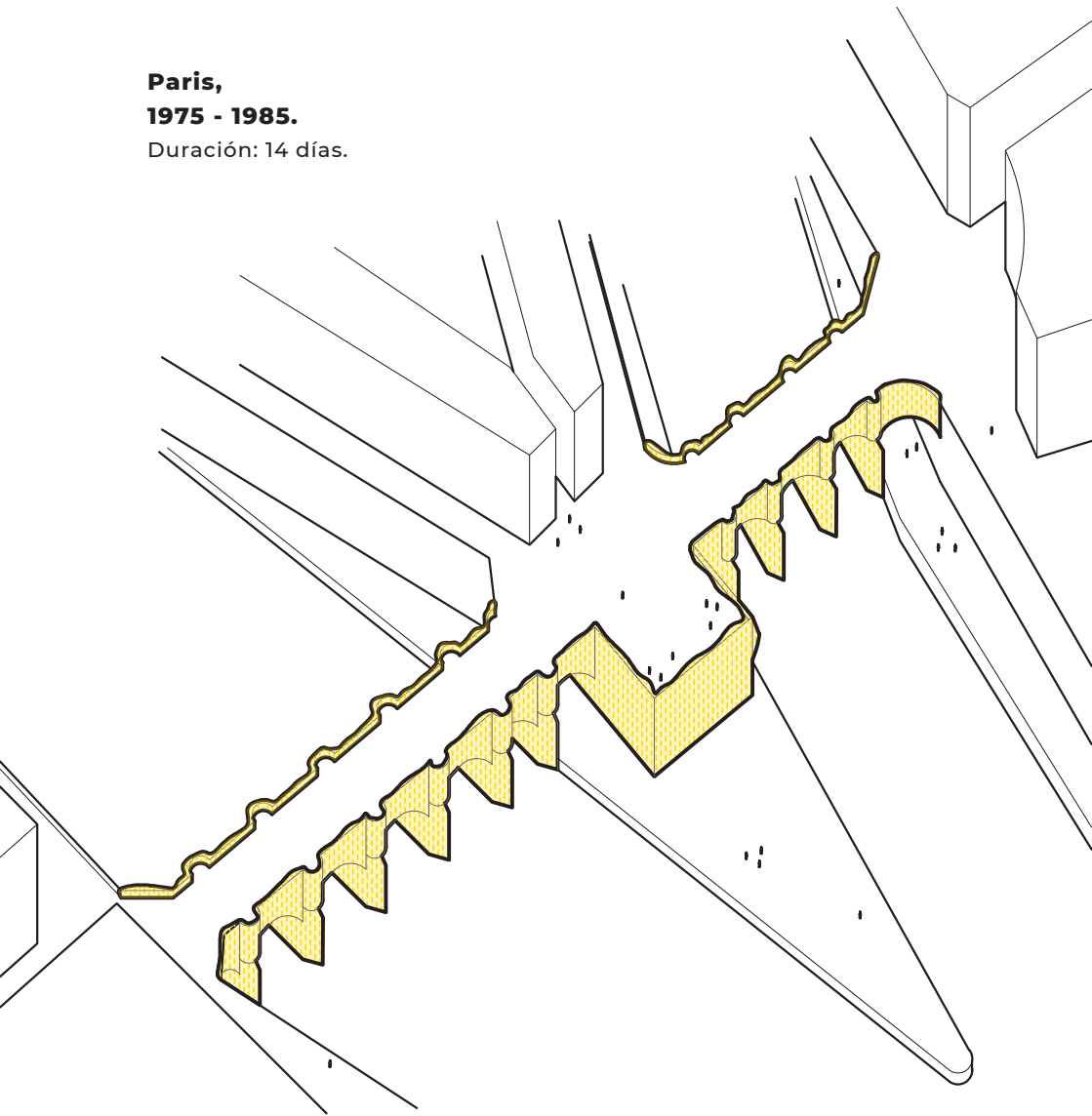
Miami

Miami

The Pont Neuf Wrapped

**Paris,
1975 - 1985.**

Duración: 14 días.



e: 1/2000

0

20

40

100

The Umbrellas

Japan - USA,
1984 - 1991.

Duración: 18 días.

Japan

Japón

Japan

Japón

Japan

Japón

EEUU

USA

EEUU

USA

EEUU

USA

e: 1/4000

e: 1/2000

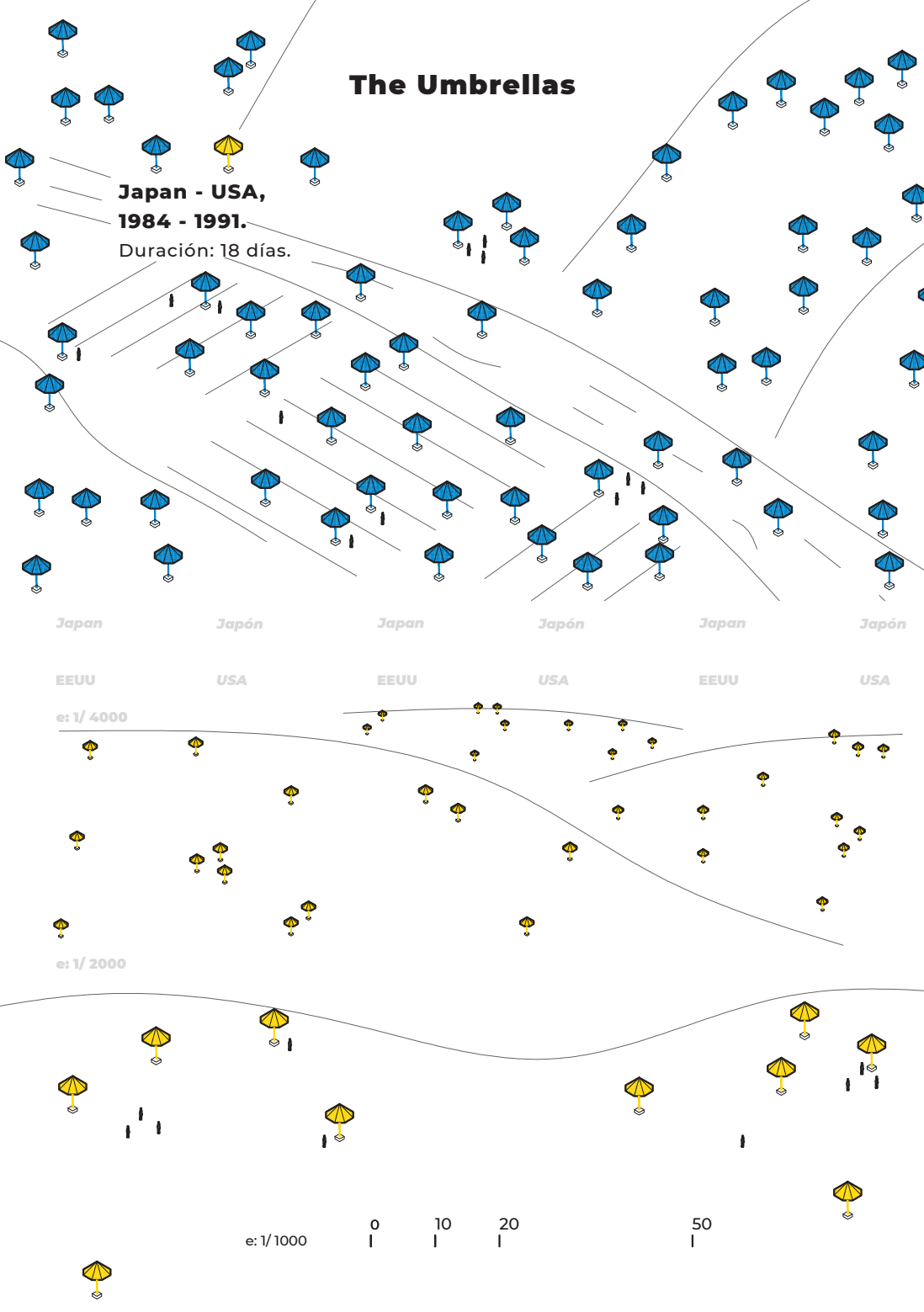
e: 1/1000

0

10

20

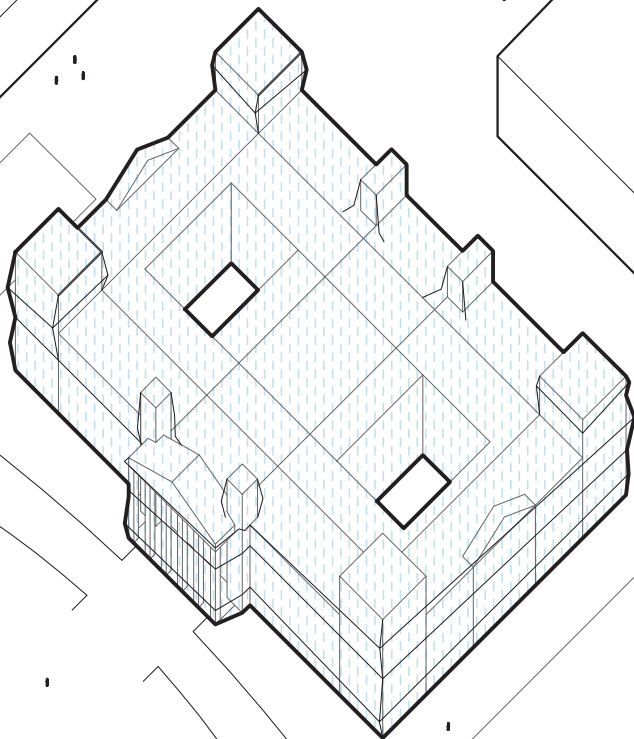
50



Wrapped Reichstag

**Berlin,
1971 - 1995.**

Duración: 2 semanas.



e: 1/2000

0

20

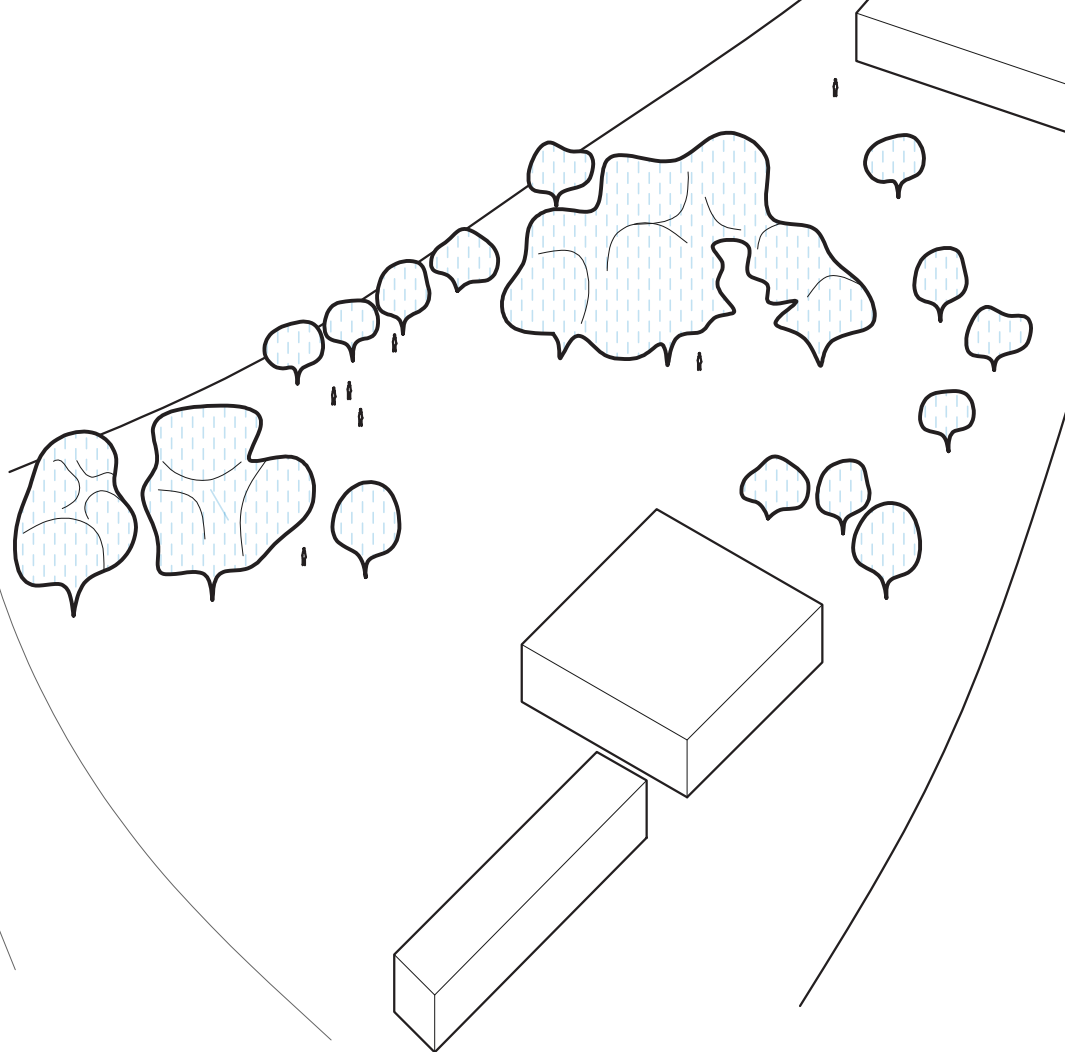
40

100

Wrapped Trees

**Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen , Switzerland,
1997 - 1998.**

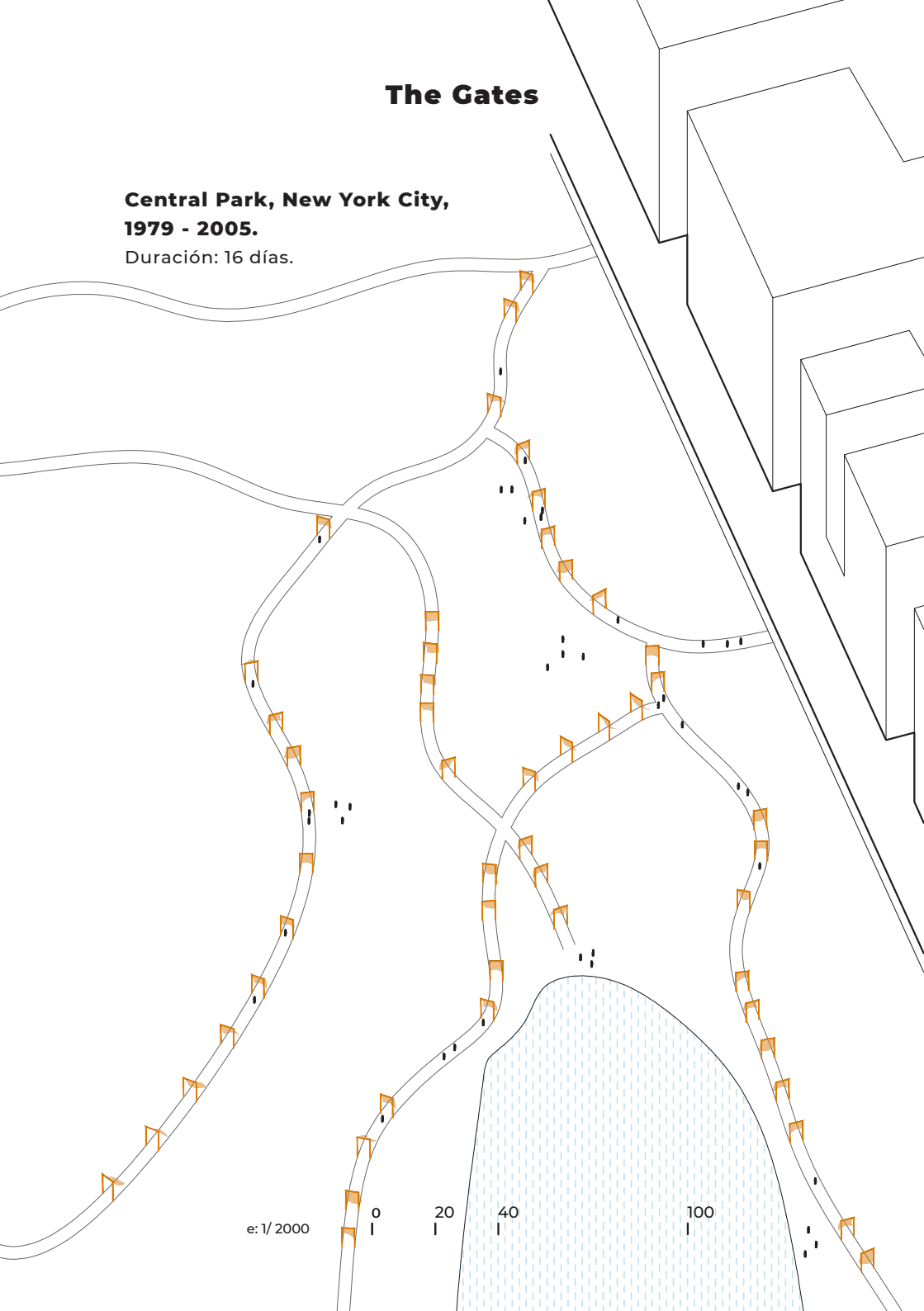
Duración: 3 semanas.



The Gates

**Central Park, New York City,
1979 - 2005.**

Duración: 16 días.



e: 1/2000

0

20

40

100

lago

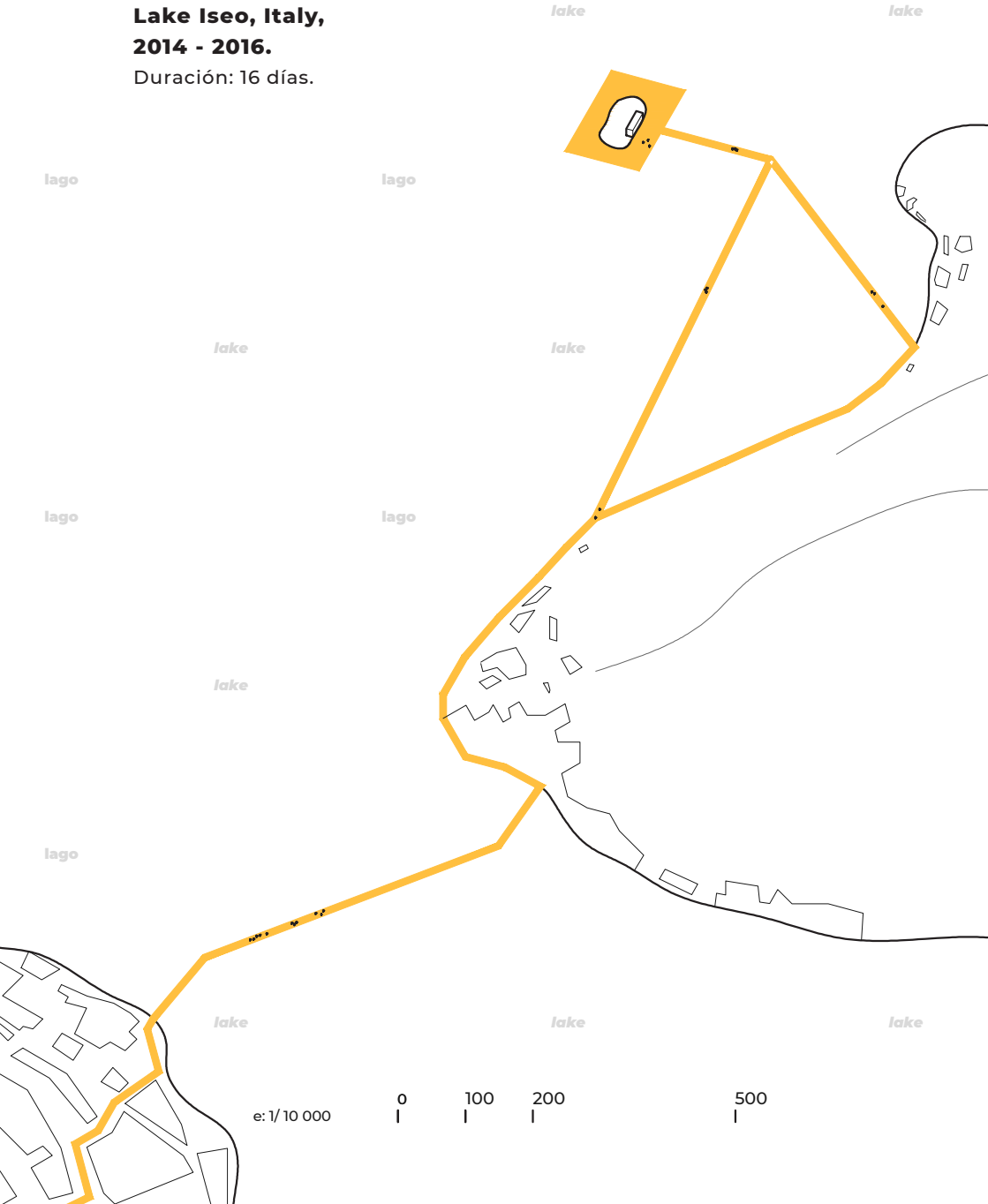
lago

lago

The Floating Piers

**Lake Iseo, Italy,
2014 - 2016.**

Duración: 16 días.



Bibliografía seleccionada.

ÁBALOS, I., *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

– *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

ALLOWAY, L., BOURDON, D., TOLNAY, A. y VAN DER MARCK, J., *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-69*. Taschen, Colonia, 2001.

CARERI, F., *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013.

CHERNOW, B., *Christo and Jeanne-Claude. A biography*, ST. MARTIN'S PRESS, New York, 2002.

MADERUELO, J., *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008.

PIZARRO, E., *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

SÁNCHEZ ARGILÉS, M., *La instalación en España. 1970-2000*, Akal, Madrid, 2006.

TROVATO, G., *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, Akal, Madrid, 2007.

VAN DE VEN, C., *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Cátedra, Madrid, 1981 [1977].

Bibliografía general.

AA.VV., *Escultura y paisaje*, Fundación Cañada Blanch, Valencia, 2011.

AA.VV., *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación cultural MAPFRE VIDA, 2002.

ARHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1979 [1954].

ARENAS, J.F., *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988.

BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, 1977.

BARAÑANO LETAMENDIA, K., *KOBIE. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Revista de Ciencias, Diputación Floral de Vizcaya, nº1, Bilbao, 1983.

BOLLNOW, O., *Hombre y espacio*. Labor, Barcelona, 1969.

CAMPO, A., *La suspensión del tiempo*, Fundación Arquia, Barcelona, 2017.

– *Principia Architectonica*, Diseño, Buenos Aires, 2013.

FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Reverté, Barcelona, 2009 [1941].

- GIEDION-WELKER, C., *Contemporary Sculpture. An evolution in volume and space*. George Wittenborn, New York, 1960.
- HEIDEGGER, M., *Construir Habitar y Pensar*, 1951.
- *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009 [1969].
 - *Conferencias y artículos*, Ed del Serbal, 1994 [1954].
- HILDEBRAND, A. V., *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, 1989 [1893].
- KOOLHAAS, R., *Delirio de Nueva York*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004 [1978].
- LLAMAZARES, P.; ZAPARAÍN, F.; RAMOS, J., *Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre arquitectura y escultura en el siglo XX*. Revista [i2] Investigación e innovación en arquitectura y territorio, vol. 8, nº 1, junio 2020.
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires, 1965.
- MADERUELO, J., *El Espacio Raptado*, Modadori, Barcelona, 1990.
- *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955- 2005*, Abada, Madrid, 2006.
- MARCHÁN, S., *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Akal, Madrid, 2001.
- MERLEAU PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona, 1975.
- MONEO, R., *Inquietud teórica y estrategia proyectual, en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, ACTAR, Barcelona, 2004
- PALLASMAA, J., *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2017.
- *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.
- PRADA, M., *Arte y composición. El problema de la forma en el arte y la arquitectura*, Nobuko, Buenos Aires, 2008.
- *Componer con vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, 'Cuaderno de Notas', 9 (2009), pp. 57-84.
- PIZARRO, M.; RUEDA, O., *Bekleidung: Gottfried Semper y la técnica textil como origen de la envolvente en la arquitectura*, 'DC', 25-26 (2013), p. 61-72.

RAMOS, J., *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2018.

READ, H., *A concise history of modern sculpture*, Thames and Hudson, Londres, 1983.

– *La escultura moderna*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994.

SUBIRATS, E., *Desaprendiendo de Las Vegas*, 'Astrágalo', 19 (2001), p. 37, 2001.

TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*, Siruela, 2019 [1994].

TUÑÓN, E., *El tiempo como material de construcción*, 'Circo', 215 (2016).

– *Entrevista. La anatomía de las cuestiones primitivas*. ZARCH 11, Diciembre 2018, pp. 32-55.

VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2018 [1966].

– IZENOUR, R.; SCOTT BROWN, D., *Aprendiendo de Las Vegas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1924.

ZAPARAÍN, F., *Idea, forma y experiencia. Una teoría de la proyectación*. Academia de Bellas Artes, Valladolid, 2009.

ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1981 [1951].

ZUMTHOR, P., *Atmósferas*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

– *Pensar la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

Bibliografía específica.

AA.VV., *Christo and Jeanne-Claude*, Skira, Milan, 2006.

AA.VV., *Christo and Jeanne-Claude. The Gates, Central Park, New York City, 1979-2005*, TASCHEN, Köln, 2005.

AA.VV., *Christo and Jeanne-Claude: Urban Projects*, Verlag Kettler, Dortmund, 2017.

AA.VV., *Christo: Femmes 1962-1968*, Gallimard, Paris, 2019.

AA.VV. *Christo: The Pont Neuf Wrapped, Paris, 1975-85*, Abrams, New York, 1990.

AA.VV. *Christo: The Pont Neuf Wrapped, Paris, 1975-85*, Wienand, Cologne, 1993.

ALLOWAY, L., *Christo*, Thames and Hudson, London, 1969.

BAAL-TESHUVA, J., *Christo and Jeanne-Claude*, TASCHEN, 2016.

BOURDON, D., *Christo*, Apollinaire, Milan, 1966.

– *Christo*, Abrams, New York, 1971.

– *Christo: Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*, Abrams, New York, 1986.

– *Christo: The Pont Neuf Wrapped, Paris, 1975-85*, DuMont, Cologne, 1990.

– *Christo and Jeanne-Claude: Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95*, Taschen, Cologne, 1996.

CULLEN, M., *Christo und Jeanne-Claude: Der Reichstag "Dem Deutschen Volke"*, Bastei-Lübbe, Bergisch Gladbach, 1995.

- GOLDBERGER, P., *Christo and Jeanne-Claude: 75*, Taschen, 2010.
- GREEN, C., *Disappearance and Photography in Post-Object-Art: Christo and Jeanne-Claude*, 'Afterimage', noviembre/diciembre 1999, p. 13.
- KODDENBERG, M., *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-64*, Verlag Kettler, Bönen, 2009.
- *Christo: The Paris Sculptures 1961*, Verlag Kettler, Bönen, 2011.
 - *Christo and Jeanne-Claude: The Mastaba, Project for Abu Dhabi, United Arab Emirates*, Taschen, Cologne, 2012.
 - *Christo: Big Air Package*, Klartext, Essen, 2013.
 - *Christo and Jeanne-Claude: In/Out Studio*, Verlag Kettler, Dortmund, 2015.
 - *Christo and Jeanne-Claude: The Early Years. An Interview by Matthias Koddenberg*, Verlag Kettler, Dortmund, 2020.
- SPIES, W., *Christo: The Running Fence Project*, Abrams, New York, 1977.
- *Christo: Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*, Abrams, New York, 1984.
 - *Christo und Jeanne-Claude: Grenzverlegung der Utopie*, Berlin University Press, Berlin, 2010.
- STRAUSS, A., *Christo and Jeanne-Claude: The Gates, Central Park, New York City, 1979-2005*, Taschen, Cologne, 2005.
- VAIZEY, M., *Christo*, Albin Michel, Barcelona, 1990.



Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid

Universidad de Valladolid