



Acumular, envolver, extender y ocultar. Los principios transformadores de Christo and Jeanne-Claude

Accumulate, wrap, extend and conceal. Christo and Jeanne-Claude's transforming principles

DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ

E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (España)

barba.rodriguez.daniel@gmail.com

Recibido: 14 de mayo de 2020

Aceptado: 11 de julio de 2020

Resumen:

La obra plástica de Christo and Jeanne-Claude es un trabajo de experimentación sobre la envoltura, el espacio y el volumen de un objeto, que inician a mediados del siglo XX hasta la actualidad. Transforman temporalmente ese objeto, de varias escalas y en contextos diversos. Primero vamos a identificar las distintas etapas de su vida artística a través de la idea de escala. Entendiendo la relación entre este concepto y su planteamiento artístico, deteniéndonos en el diálogo entre el objeto autónomo, la persona y el lugar como escala ambiental. Por último, identificaremos los cuatro principios transformadores que dan origen a la totalidad de sus obras: Acumular, Envolver, Extender y Ocultar, viendo como, por sí solos, tienen valor artístico. Aun siendo utilizados como un recurso creativo, en última instancia estos principios, son los que producen el resultado, tanto estético como conceptual.

Palabras clave: Arquitectura, Christo and Jeanne-Claude, envoltura, escala, principios transformadores.

Abstract:

Christo and Jeanne-Claude's plastic work is an experimentation about the wrapping, the space and the volume of an object, a work which began in the mid-20th century until today. They temporarily transform that object, of different scale and very diverse contexts. First, we will identify the different stages of his artistic life through the idea of scale. We will understand the relationship between this concept and his artistic philosophy, we'll focus at the dialogue between the autonomous object, the person and the place as environmental scale. Finally, we will identify the four transforming

principles that produce all their works: Accumulate, Wrap, Extend and Conceal. This four, by themselves, have artistic value. They are being used as a creative resource, and still they are the ones that produce the work of art, both, the aesthetic and conceptual meaning.

Keywords: Architecture, Christo and Jeanne-Claude, wrapping, scale, transforming principles.



Introducción

La producción artística de Christo and Jeanne-Claude se clasifica, de manera generalizada, dentro del *land-art*. Así mismo, gran parte de su trabajo se identifica con el concepto de *wrap*¹ (Alloway *et al*, 2001, p.32). Sin embargo, la realidad es mucho más compleja. Su obra es suficientemente diversa como para considerar erróneo reducirla a la idea del *wrapping*. Su identidad como artistas no está tanto en el resultado de “un algo envuelto”, como en la acción en sí misma. Es en esa transformación donde reside su mayor interés. En el cómo se cambia la percepción de ese objeto, elemento urbano o paisaje; y que se nos presenta con una volumetría o una espacialidad renovada. En parte, el éxito de su arte es debido a que, a pesar de que su propuesta es una acción transformadora, fueron capaces de 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: la envolvente, su materialidad y su textura.

La realidad es que su producción artística es menos unitaria de lo que aparenta ser. Los *wraps* sólo son una de las cuatro categorías proyectuales con las que podemos clasificar sus trabajos. A lo largo de su carrera, podemos identificar varios recursos proyectuales que utilizan como verdaderos principios transformadores. Similar a la manera en la que Richard Serra sintetizó una lista de verbos que definían su intención artística, entendemos que la obra de Christo and Jeanne-Claude se produce con las acciones de: *Acumular*, *Envolver*, *Extender* y *Ocultar*. Es preciso dejar indicado 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. Pero antes de profundizar en esto, será imprescindible tener una visión más global de su obra para entender de dónde surgen estos principios, en qué momentos los utilizan y con qué intención. Como propuesta metodológica, buscaremos entender su evolución artística a través de la idea de *escala*, resaltando la relación directa que se establece entre este concepto y la idea de arte que tienen, para finalmente, comprender cómo ambos van evolucionando en coherencia.

¹ El término *wrap* se puede traducir por el de *envolver*, que trataremos más adelante. Plásticamente lo identificamos con la idea de “paquete”, de “objeto envuelto”.

1. Las escalas: objeto, persona y ambiente



Figura 1. Christo, 1958, *Wrapped Cans*. [Fotografía de Wolfgang Volz]. © 1958 Christo.

Figura 2. Christo, 1964, *Purple Store Front*. [Fotografía de Wolfgang Volz]. ©1964Christo.

Figura 3. Christo and Jeanne-Claude, 1968-69, *Wrapped Coast*. [Fotografía de Shunk-Kender]. ©1969Christo.

Partimos de un concepto de *escala* amplio que no sólo se limita a la comparación dimensional, sino que también recoge el diálogo entre ese “algo transformado” y su contexto (Pizarro, 2001, p.491). Atendiendo a la relación que se establece entre la obra, las personas y el *lugar*², se analiza cómo en función de la escala, el verbo que las vincula cambia: la persona podrá atravesar, contemplar, descubrir, pasear, reconocer, recorrer, visitar o pasear (Careri, 2013, p.14). La idea de *escala* es un reflejo de su intención artística, por ello, su evolución seguirá un orden cronológico. 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*; rápidamente incorporaron el diálogo *objeto-persona*; para finalmente llegar a una ambiciosa madurez artística que atendía a la relación *objeto-persona-lugar*. Aunque estéticamente todas sus obras tengan grandes similitudes, son etapas diferentes, ya que distintas son las ideas que las sostienen. Son la escala del *objeto autónomo*, la *escala humana* y la *escala ambiental*.³

Objeto autónomo. Las primeras obras de Christo⁴ son autosuficientes: su existencia se justifica sin la necesidad de un *lugar específico*. 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 XX⁵. A pesar de lo radical de

² El concepto *lugar* se utiliza desde una concepción del espacio existencialista. Una visión del *lugar* desde el concepto del “topos” aristotélico. (Pizarro, 2001, p.43 y 146)

³ Vamos a aproximarnos a esos tres grupos a través de un planteamiento existencialista (Pizarro, 2001, p.146). Definiendo cada escala en función de cómo está pensada la experiencia humana en cada una de ellas. Analizando con especial hincapié las relaciones o los diálogos entre los elementos -Objeto, persona y lugar- que intervienen en cada una.

⁴ En esta primera *escala* daremos la autoría de las obras en exclusiva a Christo Javacheff -firmando bajo la marca *Christo*-. En las obras que generalmente se encuentran recogidas bajo el nombre *Early Works*, Jeanne-Claude Denat de Guillebon aún no formaba parte del proceso creativo (Alloway *et al*, 2001; Chernow, 2002).

⁵ El Dadaísmo supuso un punto de inflexión para el arte y fue continuado por el Surrealismo como su máximo exponente. Christo continúa por este camino que deja de lado las preocupaciones puramente

su apariencia, estas primeras obras -las series de *Packages* (1958-69), *Wrapped cans and bottles* (1958-60) y *Barrels* (1958-68) [Figura 1]- en términos espaciales se rigen con un lenguaje propio de la disciplina de la escultura⁶. Su idea se apoya en códigos antropológicos, planteando una lectura de sus obras a través de cualidades que históricamente se han asimilado al ser humano: apariencia, introspectividad, misterio, tristeza, sufrimiento, etcétera. Al igual que otros artistas coetáneos, trabaja con objetos cotidianos. Por ejemplo, son claras las similitudes entre las primeras obras de Christo y las “Acumulaciones” de Arman⁷, el integrante del Nuevo Realismo. Con estas obras, Christo 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, era propositivo y transformaba el objeto original -*acumulándolo* y/o *envolviéndolo*⁸- para incorporarle estas cualidades humanas.

Escala humana. Esta segunda etapa artística es un periodo de transición, los trabajos que realizan aún tienen esa sensación de auto-referencialidad que caracterizó sus primeras obras. A diferencia del *objeto autónomo*, en esta nueva escala cada obra se proyecta pensando en cómo va a ser experimentada por el hombre - ¿cómo se recorre una galería con un muro de barriles en medio? ¿por qué existe esa barrera? ¿qué hay detrás de esa tela? [Figura 2]...-. Christo and Jeanne-Claude forman parte de esa nueva filosofía artística que busca introducir al visitante como parte activa de la obra (Maderuelo, 2008; Pizarro, 2001). 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. Una parte importante de los trabajos de esta escala se podrían definir con el amplio término de *instalación* (Sánchez Argilés, 2006). Llega un punto, que por la dimensión que adquieren las piezas, irremediabilmente se generan diálogos entre la obra y su entorno. Pero, a diferencia de la *escala ambiental*, aún no se utiliza la obra como un catalizador de la atención hacia el paisaje.

Escala ambiental. En esta *escala* el discurso se centra en los términos de *ambiente*, de *paisaje* o de *lugar*. Estos son 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* desde su aspecto plástico unitario y autorreferencial; ahora toda la justificación recae en el *lugar* y en la manera que las personas lo experimentan. El cambio de escala definitivo aparece con el proyecto *Wrapped Coast* (Sydney, 1968-69) [Figura 3]. Christo and

plásticas de la primera mitad de siglo, recuperando la visión del mundo desde un punto de vista humano, existencialista.

⁶ Es fácil encontrar en ellas la influencia, por ejemplo, de Rodin o de Duchamp, tanto en el planteamiento espacial -la obra escultórica como un *objeto autónomo*- como en el planteamiento conceptual -el reflejo del sufrimiento y la reflexividad humana de Rodin; la descontextualización y resignificación de un objeto común/vulgar de Duchamp-. Por el contrario, es difícil prever en ellas la nueva relación espacio-escultura que pocos años después planteará el Arte Minimal y que también veremos en las siguientes escalas de sus obras; evolucionando el concepto del *objeto escultórico* al de *espacio artístico* o *instalación* (Maderuelo, 2008).

⁷ Armand Pierre Fernández -Arman- fue pintor y escultor integrante del grupo artístico francés *Nouveaux Réalisme* -encabezado por el crítico Pierre Restany-, grupo en el que a veces, no sin polémica, ha sido incluido Christo. La importancia no está tanto en la relación entre Christo y el Nuevo Realismo -negada por la propia pareja- sino en la del artista y el crítico Restany. Podríamos considerar al crítico como el valedor de los primeros trabajos de Christo, la persona que lo descubre y quién le sitúa en el círculo artístico parisino como una referencia (Chernow, 2002).

⁸ Veremos como las acciones de *extender* y *ocultar* necesitan de una mayor *escala*. Necesitan, al menos, de un diálogo entre *obra-persona*, y en la mayoría de casos, también con el *lugar*.

Jeanne-Claude descubren lo apasionante que les resulta proyectar sobre un paisaje existente, generando una obra que dialogue con él y, en armonía, lo refuerce. Este proyecto es el inicio de su etapa de madurez como artistas con propuestas clasificables dentro del *environmental art*. No les gustaba que les clasificasen como artistas del *land art* porque este término llevaba aparejada la idea, para ellos negativa, de ser una obra 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 el mayor número de personas posible -esto era una condición que tenía bastante peso a la hora de elegir una localización-, ya que ellos creían en un arte para ser experimentado. La experiencia artística está en el recorrido, cada individuo tiene la libertad de ir a la “deriva” (Careri, 2013, p.73) descubriendo ese *lugar* único, que en cierta manera es nuevo y a la vez precedero.

2. Los principios transformadores



Figura 4. Christo and Jeanne-Claude, 1984-91, *The Umbrellas*. EEUU. [Fotografía de Wolfgang Volz].
©1991Christo

Figura 5. Christo and Jeanne-Claude, 1984-91, *The Umbrellas*. Japón. [Fotografía de Wolfgang Volz].
©1991Christo

Una vez hecho este breve repaso, que buscaba entender la evolución artística a través del concepto de escala, podemos fijarnos en las herramientas creativas que utilizaron y cómo un mismo recurso se adapta a la evolución de sus planteamientos artísticos. 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. Como ya hemos indicado, estos principios transformadores son: *Acumular*, *Envolver*, *Extender* y *Ocultar*. Los utilizaremos para verificar cómo, con estas acciones, son capaces de producir un abanico ilimitado de soluciones que cada vez es más ambicioso: en intención, en dimensión y en presupuesto. Su trabajo surge de estos cuatro recursos, con los que logran transformar la percepción espacial y volumétrica de un elemento o lugar existente, para dotarlo de unas cualidades que antes no poseía: temporalidad, vulnerabilidad, misterio o la idea de límite, entre otras. Son el método que hace visible su idea estética y conceptual.

No debemos perder de vista que estas acciones son un recurso, una etapa dentro del proceso creativo de cada obra. Son, por tanto, una herramienta que utilizan de manera

intencional y provechosa. Intencional, porque nunca se han conformado con la idea del “arte por el arte”, las acciones son el método, pero no son ni la idea ni la finalidad; y provechosa porque, con solo cuatro acciones y una gran creatividad / imaginación, han sido capaces de producir un sinnúmero de propuestas artísticas. Con estas cuatro acciones podemos abarcar por completo la génesis de todos sus trabajos: desde sus primeras obras escultóricas -de pequeña dimensión- hasta sus grandes proyectos de escala ambiental. 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. Recuperando lo que indicamos al principio, no se tratan de categorías estancas ni independientes; como bien ilustra el proyecto *The Umbrellas* (1984-91) -resultado de una simbiosis entre *acumular* y *extender*- [Figuras 4 y 5].⁹

2.1 Acumular



Figura 6. Christo, 1961, *Oil Barrels Column*. Gentilly. [Fotografía de Raymond de Seynes].

©1961Christo

Figura 7. Christo, 1962, *Wall of Oil Barrels*. Galerie J, París. [Fotografía de Dominique Lajoux].

©1962Christo

Figura 8. Christo, 1968, *112 Oil Barrels Structure*. Palais de Tokyo, París. [Fotografía de Jacques Caumont]. ©1968Christo

⁹ *The Umbrellas* (1984-91) sería la obra más alejada a estética icónica con los 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*. La realidad es que la obra fue producto de los dos, utilizados de manera complementaria pero indisoluble. Es más, es en esa relación -o ambigüedad- de donde surge gran parte de su fuerza estética. 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 excepcionalmente singular -al menos en su recorrido artístico-; Christo and Jeanne-Claude “pintan” o marcan el paisaje de la misma manera que quien pinta un cuadro utilizando la técnica del puntillismo, donde la repetición de un punto -en función de la distancia con la que se observa- 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 acción de *acumular* significa “reunir una cantidad notable de algo”. Existe una diferencia de concepto entre *acumular* y *repetir*. Mientras que el segundo significa “volver a ocurrir” -sobrevolando la idea de que ese “algo” repetido debe ser el mismo, un término que hace referencia a la *serie*-, *acumular* hace hincapié en percibir a cada objeto del conjunto como un elemento individual y diferenciable. En la obra de Christo and Jeanne-Claude, la acumulación se verá en los acabados no-perfectos (colores distintos en el caso de los barriles), en ataduras individuales con patrones de nudos único, en envoltorios de formas distintas y orgánicas, etcétera. Es cierto, que algunas obras están más próximas a la definición que hemos dado de *repetición*, como el proyecto *The Umbrellas*, (1984-91) o *The Gates* (1979-05) pero, por norma general, Christo and Jeanne-Claude tenían la intención de *acumular*: árboles, barriles, globos, islas, lana, latas, revistas...

Sin intención de hacer un catálogo de sus obras, vamos a intentar visibilizar la variedad de propuestas que son producto de *acumular*; normalmente complementada por alguna de las otras -*envolver*, *extender* y *ocultar*-. Empezando con sus primeras obras, las que hemos llamado como *objeto autónomo*, como por ejemplo la serie *Wrapped Cans and Bottles* (1958-60), cumplen plenamente con la otra acepción que encontramos del término *acumular*: “Juntar SIN ORDEN un gran número de cosas”. En estas obras hay una disposición aleatoria de los objetos que favorece una lectura del conjunto como algo vulnerable y fugaz. Obras que, con la misma facilidad que parecen haber sido dispuesta, podrían modificarse, moviendo o retirando cualquiera de los objetos que compone el conjunto. Recuperando una frase de E. Pizarro sobre el trabajo de Carl André, explicaba que, “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” (Pizarro, 2001, p.519). El valor de la obra reside en la propia acción, y no tanto en los objetos que la componen ni en resultado en sí mismo. Una idea que sigue la línea de lo enunciado por Werner Spies en 1977 “Christo shifted the focus from packaging to contents” (Baal-Teshuva, 2016, p.34).

Continuando con la idea de *contenido*, esta *acumulación* -por definición, aleatoria- a veces decidirán *envolverla* en los *Packages* (1958-69), proponiendo al espectador nuevas incógnitas: estamos seguros de que hay varios objetos, pero no sabemos cuántos; incluso podemos intuir sus formas, pero nunca con certeza. Otras veces, lo acumulado será la no-materia, el aire contenido en globos dentro de un envoltorio de dimensión descomunal (*42,390 Cubic Feet Package*, 1966). 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-, cuando están dispuestos en vertical refuerzan la lectura de la obra como *escultura* [Figura 6], con posibles analogías a lo antropomórfico en cuanto que se trata de un elemento erguido (Maderuelo, 2008, p.137). Cuando la disposición de los barriles cambia y son tumbados, sus obras empiezan a referenciarse con elementos espaciales: el *plano / límite / barrera* en el caso de las “paredes de bidones” [Figura 7], y el *volumen* en el caso de las “mastabas” [Figura 8]. Cuando pasaron de la verticalidad de la escultura “tradicional” a la horizontalidad del arte en el paisaje, los barriles dejaron de tener utilidad. Por poner un ejemplo, el proyecto *The Gates* (Nueva York, 1979-05) es una *acumulación* (o en este caso, *repetición*), en este caso de “puertas”, que sirven para generar un recorrido. Para acabar, merece una mención especial la pericia con la que, en un número muy limitado de ocasiones, decidieron apropiarse de elementos del paisaje -árboles e islas- para generar

con ellos esa idea de *acumular*. Por ejemplo: *Wrapped Trees* (Suiza, 1997-98) y *Surrounded Islands* (Miami, 1980-83).

La intención que tenemos con esta recopilación es la intentar demostrar que la pareja de artistas ha utilizado de manera casi sistemática este principio transformador. Y cómo, dentro de la aparente simplicidad del término *acumular*, se puede emplear de maneras muy diversas, en lo formal y en lo conceptual. Pudiendo abarcar todas las escalas, desde la extrema humildad de sus primeras obras de latas y barriles, hasta la máxima ambición del colosal proyecto *The Mastaba*: una acumulación de barriles de 150 metros de alto y 300 metros de ancho de base.

2.2 Envolver

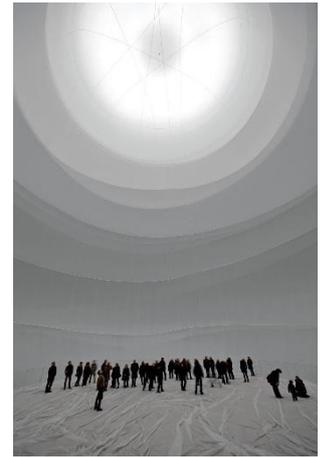


Figura 9 Christo, 1968, *Packed Building*. Collage. Times Square, Nueva York. [Fotografía de Shunk-Kender]. ©1968Christo

Figura 10. Christo and Jeanne-Claude, 1970, *Wrapped Stairway, Floor and Walls*. Philadelphia Museum of Art. [Fotografía de Shunk-Kender]. ©1970Christo

Figura 11. Christo, 2010-13, *Big Air Package*. Gasometer Oberhausen. [Fotografía de Wolfgang Volz]. ©2013Christo

Más conocido por su término inglés, los *wraps* son el símbolo con el que se identifica a Christo and Jeanne-Claude. Es el primer recurso plástico que utilizó Christo y del que derivaron los otros tres que en este texto planteamos¹⁰. Esta idea supuso una revolución inmediata y les dio una identidad artística dentro de un contexto muy diverso. Los críticos y artistas de aquel momento reflejaron la importancia que tuvo 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*: “*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.*” (Chernow, 2002, p. 127).

¹⁰ Su origen de los *wraps* es confuso. Es difícil concluir algo que vaya más allá del “no se puede saber”. Los propios artistas zanján rotundamente esta cuestión respondiendo que ni siquiera ellos son capaces de explicar cómo surgió la idea de *envolver* (*wrap*) como concepto artístico. Para no perder tiempo en un debate complejo sobre el que ya hay mucho escrito, nos adscribiremos a las palabras de Churnow “*The initial gesture might have been a matter of improvisation, a hunch, or an accidental transformation, but it was nothing less than a revelation*” (Chernow, 2002, p.50).

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, si se nos permite, arquitectónico. Al igual que ocurre en una obra de arquitectura, concerniente a la idea de *envolvente* está la relación interior-exterior y la materialización -el sistema constructivo-

La transición entre dos espacios se puede lograr a través de una separación que puede ser tanto física como mental. La idea de envolvente -*envolver*- surge cuando estos dos espacios se diferencian: uno como espacio interior y el otro como exterior. Hasta mediados del siglo XX, en escultura el espacio interior ha estado compuesto de materia -masa-, por tanto, sólido; y 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 (Trovato, 2007, p.18). 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 corriente¹¹, que el contenido sea un objeto deja de tener interés. 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 (Maderuelo, 2008, pp. 24 y 29). 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 *envolver espacio* (próximo a la mentalidad del Minimal Art).

Conceptualmente nos enfrentamos ante 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. 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 9]. En el otro caso -*envolver espacios*-, en la serie de *Wrapped Floor, Stairways, Walls and Covered Windows* [Figura 10], 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 11]. 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

¹¹ 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 ha planteado como referencias directas dos obras anteriores a Christo: *The Enigma of Isidore Ducasse* (Man Ray, 1920) y *Crowd looking at a tied-up object* (Henry Moore, 1942) -el parecido parece que irrefutable- aunque el propio Christo ha asegurado que conoció esas obras años después de sus primeros *wraps* (Baal-Teshuva, 2016, p.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.

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.

2.3 Extender



Figura 12. Christo and Jeanne-Claude, 2014-16, *The Floating Piers*, Lago Iseo. [Fotografía de Wolfgang Volz]. ©2016Christo

Figura 13. Christo and Jeanne-Claude, 1998-99, *Wrapped Floors and Stairway and Covered Windows*, Palazzo Bricherasio, Turín [Fotografía de Wolfgang Volz]. ©1999Christo

El concepto de *extender*, en sus proyectos, equivale a significar y/o crear nuevos lugares para que las personas los sientan como propios y puedan transitar con total libertad por ellos. Esto no es una licencia poética que nos permitimos utilizar, sino que es precisamente el núcleo de su planteamiento en estas obras. El hecho de *extender* “algo” por un parque, un paisaje o incluso un lago es que, al instalar una obra de gran longitud e indiscutiblemente artificial -producto del hombre-, se desmitificaba el carácter “intocable” de la naturaleza y, desde el respeto, la acerca al ser humano. Permitía que una persona pudiese explorar el *lugar* con la misma libertad con la que el proyecto se extendía por él. Debemos matizar que con “artificial” nos referimos al lenguaje plástico y a la materialidad de lo que se instala, que es lo opuesto a la artificialización del paisaje. Siempre se mantiene una lectura del paisaje como sujeto independiente, diferente a la obra; a la manera contemporánea de lo pintoresco: desde el diálogo entre lo humano y lo no-humano (Ábalos, 2005, p.143). Como también demostraron otros muchos artistas, como Robert Smithson o Richard Long, el “andar” puede convertirse en una “práctica estética” (Ábalos, 2008; Careri, 2013). Recorrer un camino, por poner un ejemplo, es una acción que el ser humano tiene asumida con total normalidad; en cambio, cuando ese mismo camino es transformado y se convierte en una obra de arte -con un gesto tan sencillo como extender una tela por encima-, la manera en que las personas van a transitar por él cambia. El camino se enfatiza, se hace visible. La acción de andar deja de ser un gesto inconsciente. Nuestro “estar-en-el-mundo” toma presencia. Esto se convirtió en su objetivo artístico -*escala ambiental*-.

Envolver y *extender*, por definición, son acciones opuestas: *extender* es sinónimo de *desenvolver*. En cambio, en su resultado plástico tenemos la paradoja de que presentan bastantes similitudes. Por esto es importante remarcar que la diferencia de los conceptos no está tanto en la apariencia plástica, sino en la intención que los origina. En este principio transformador la idea ya no es cerrar un espacio, sino justamente lo contrario: facilitar que las personas se desplacen libremente por él sin limitación alguna. La idea de *espacio* se entiende desde los planteamientos existencialistas, como *lugar* (Maderuelo, 2008, p.14). Materialmente -y por lo tanto, estéticamente- sí se produce una diferencia respecto al principio de *envolver*, los elementos de sujeción y atado, como las cuerdas y nudos, desaparecen¹².

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 *recorrido* [Figura 12] y/o como *deriva* [Figura 13] (Careri, 2013).

2.4 Ocultar

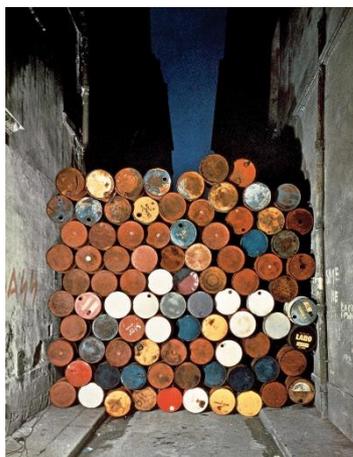


Figura 14. Christo and Jeanne-Claude, 1961-62, *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain*. Ruea Visconti, París. [Fotografía de Jean-Dominique Lajoux]. ©1962Christo.

Figura 15. Christo and Jeanne-Claude, 1970-72, *Valley Curtain*. Colorado. [Fotografía de Wolfgang Volz]. ©1972Christo.

Figura 16. Christo and Jeanne-Claude, 1972-76, *Running Fence*. California. [Fotografía de Wolfgang Volz]. ©1976Christo.

Christo and Jeanne-Claude trabajan constantemente alrededor del tema de la ocultación desde la materialidad de sus obras, como fomento de la imaginación y creador de misterio. Es un concepto inseparable de los cuatro principios. De la acción de *envolver*, de *acumular* cuando se emplean como “barrera” y, en menor medida, de *extender*. Pero, si nos damos cuenta, con este planteamiento lo que estamos definiendo es la “ocultación” como tema o cualidad abstracta, es decir, como resultado de: la suma de una intención artística, de un método proyectual -aquí denominado como principio transformador- y de una materialidad. Físicamente, es el resultado del empleo de telas (textil o plástico) con

¹² Encontramos una excepción en su primera obra clasificable como *escala ambiental: Wrapped Coast* (Sydney, 1968-69). Este proyecto supuso el descubrimiento de que podían trabajar en el paisaje. Fue su primera obra ambiental y por eso, probablemente utilizaron los sistemas proyectuales que ya habían empleado y que les identificaba hasta el momento: el *envolver* (tela, cuerda y nudos).

distintos niveles de transparencia y de acabados (brillo o mate, pliegue o liso, rugoso o suave...). Es importante no confundir la “ocultación” como tema, con *ocultar* como principio transformador; es decir, como una acción que genera la obra.

La acción de *ocultar* retoma la idea de separar dos espacios -al igual que hemos visto en 2.2 *Envolver*-, pero con diferencias conceptuales. Desaparece la idea de algo envuelto, y que por tanto genera la percepción de un espacio interior rodeado por la obra -la *envolvente*-. El diálogo entre los espacios a ambos lados de la obra, que ahora funciona como *barrera* o *límite*, es del tipo “delante, detrás”. Es un “espacio vivencial”, que sitúa al hombre como el origen de la percepción espacial y por ello, un punto de coordenadas (0,0,0) dinámico y subjetivo (Pizarro, 2001, p.156). Por lo tanto, el espacio se definirá desde la situación relativa de cada individuo. Cada persona siempre estará situada “delante” del límite, y nunca podrá ver que es lo que está oculto “detrás” de este. 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. Creando un arte que pone en relación al hombre con el lugar, a través de la obra. Con este plantemiento surgen obras como *Wall of Oil Barrels-The Iron Curtain* (París, 1961-62) [Figura 14], *Valley Curtain* (Colorado, 1970-72) [Figura 15] o *Running Fence* (California, 1972-76) [Figura 16]. 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, 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.

Conclusión

Podemos concluir que la relación *objeto – persona – lugar* es fundamental para entender la intención artística de *Christo*, y posteriormente *Christo and Jeanne-Claude*. Su idea de arte evoluciona en tres etapas, que en sus obras se refleja con tres *escalas* diferentes. En cada una, incorporando un factor nuevo: objeto + persona + lugar.

También, que 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*.

Finalmente, estos principios o acciones no son “categorías” autónomas. Más bien son herramientas creativas, que utilizaron de manera individual y complementaria -siendo más habitual lo segundo-. Resultando, en muchas ocasiones, difuso reconocer la influencia de cada acción de manera individual, con obras a medio camino de varios de ellos. 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, identificándose la obra con el propio principio -Por ejemplo: Acumulado: “*Oil barrel structure*”. Envuelto: “*Wrapped building*”. Extendido: “*Over the river*”. Oculto: “*Iron Curtain*”-.

Agradecimientos

Este trabajo se ha realizado dentro del Grupo de Investigación ESPACIAR de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (España), al que pertenecen los autores, dedicado al estudio de las categorías espaciales en arquitectura y otras disciplinas artísticas. Este equipo desarrolla el Proyecto I+D titulado Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975 (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa estatal de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

Bibliografía

- Ábalos, I. (2005). *Atlas pintoresco. Vol 1: el observatorio*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Ábalos, I. (2008). *Atlas pintoresco. Vol 2: el viaje*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Alloway, L., Bourdon D., Tolnay, A. y Van der Marck, J. (2001). *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-69*. Colonia: Taschen.
- Baal-Teshuva, J. (2016). *Christo and Jeanne-Claude*. Colonia: Taschen.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Chernow, B. (2002). *XTO+J-C. A biography*. St. Martin's Press: Nueva York.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Pizarro, E. (2001). *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense: Madrid.
- Sánchez Argilés, M. (2006). *La instalación en España. 1970-2000*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad Autónoma de Madrid: Madrid.
- Trovato, G. (2007). *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal.