



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://dx.doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

DEL OBJETO AL ESPACIO. LA «INDISCIPLINA» DE CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE

FROM OBJECT TO SPACE. THE «INDISCIPLINARITY» OF CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE

Daniel Barba-Rodríguez ¹ y Fernando Zaparaín Hernández²

Recibido: 20/03/2021 · Aceptado: 29/06/2021

DOI: <https://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2021.30346>

Resumen

En Christo and Jeanne-Claude se aprecia un salto conceptual de las primeras obras a los últimos proyectos. Vamos a comprobar cómo buscan trascender los límites disciplinares en un proceso de evolución que apenas dura veinte años. Nos centraremos en finales de los cincuenta y la década de los sesenta. En una primera etapa, que corresponde a su periodo de residencia en París, entienden el arte de una manera objetual. Un arte de vanguardia que tiene de referencia a figuras como Picasso y Duchamp. En un segundo momento, su idea transita del objeto al espacio artístico. Un cambio de mentalidad que coincide con un cambio de residencia. De París se trasladan a Nueva York, dónde descubrirán las posibilidades del espacio y trabajarán bajo la influencia de artistas como Pollock o los del Pop-Art. A partir de entonces, sus trabajos excederán los límites disciplinares, pudiendo recibir múltiples definiciones como la de *instalación*. Un entendimiento del arte de plena actualidad.

Palabras clave

Christo and Jeanne-Claude; Objeto; Espacio; Arte plástico; Instalación de arte

Abstract

There is a conceptual leap from Christo and Jeanne-Claude's first works to their latest projects. In this paper we have seen how they seek to transcend disciplinary boundaries in an evolution that last less than twenty years. From the late fifties to the sixties. In Christo and Jeanne-Claude, we shall find a first period when they lived

1. Doctorando, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid (ETSAVa, UVa). C.e.: barba.rodriguez.daniel@gmail.com

2. Profesor titular, ETSAVa, UVa. C. e.: zaparain@gmail.com

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+i de generación de conocimiento (2019-2022). Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Gobierno de España.

in Paris. During this period, they created art in the form of an object. Avant-garde art referenced to artists such as Picasso and Duchamp. Then, in a second period, their idea of art evolved from objects to space. This change of mentality coincided with a change of residence. From Paris they moved to New York, where they discovered the possibilities of space. They worked under the influence of artists such as Pollock and the Pop-Art movement. From that moment onwards, their production exceeded any disciplinary limits. It could be given multiple definitions to categorise it - such as installation. An idea of art still alive.

Keywords

Christo and Jeanne-Claude; Object; Space; Plastic art; Art installation

.....

LA INDISCIPLINA ARTÍSTICA DEL SIGLO XX

La producción de los artistas *Christo* (1937-2020) and *Jeanne-Claude* (1937-2009) suele recibir el calificativo de uniforme. Si bien es cierto que fueron constantes en la materialización de su arte –en cuestiones de apariencia–, no podemos decir lo mismo de la filosofía artística que lo sustenta. Su idea de arte cambia, se amplía. Y para evidenciarlo solo tenemos que comparar alguna de sus primeras *obras* con sus últimos *proyectos* (FIGURA 1). Como delata la propia terminología: de la *obra* –objeto escultórico– al *proyecto* artístico. La diferencia no solo es dimensional y formal, también es conceptual, filosófica, estética.

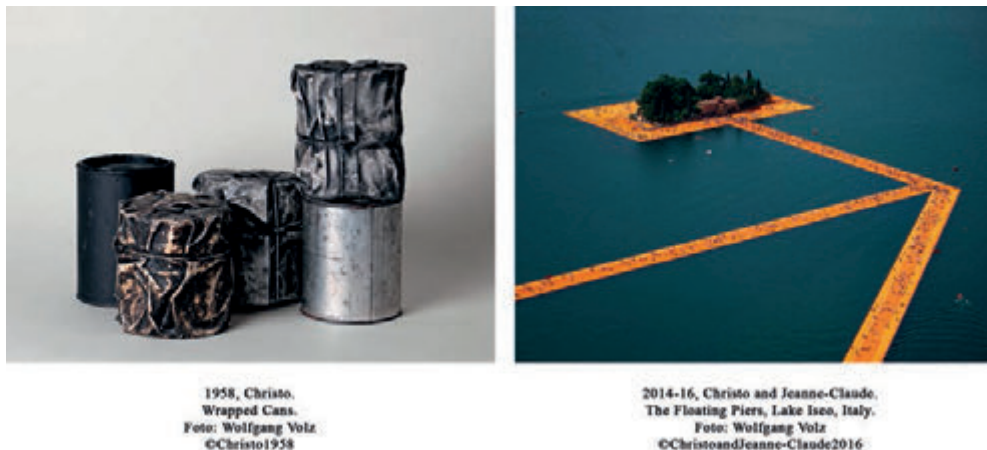


FIGURA 1: IMAGEN COMPARATIVA: OBRA ESCULTÓRICA *VERSUS* PROYECTO ARTÍSTICO. [FIG. 1.1: 1958, CHRISTO. WRAPPED CANS. Foto: Wolfgang Volz. ©1958Christo; FIG. 1.2: 2014-16, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. THE FLOATING PIERS, LAKE ISEO, ITALY. Foto: Wolfgang Volz. ©2016ChristoandJeanne-Claude

Es vital tener claro que, a pesar de los cambios, siempre mantuvieron a lo largo de toda su vida el mismo *objetivo último*: el deseo de «hacer arte», transformar la percepción de un objeto cotidiano, encontrado –*objet trouvé*³ y, gracias a su alteración, incorporarle unas cualidades abstractas. En su inicio artístico, manipulaban la presencia de un objeto para así dotarlo de la condición de obra de arte. Posteriormente, ampliaron su entendimiento del objeto escultórico a una definición que incluía arquitecturas y entornos paisajísticos, pero, aun así, con el mismo objetivo en mente: *proyectar* su transformación, temporal, en obra de arte. Uno de los cambios es, por tanto, que la manipulación o transformación en un inicio se centraba en cuestiones intelectuales y sensoriales para, después, añadir una dimensión espacial, fenomenológica⁴.

3. CASTRO BORREGO, Fernando: «Todo es escultura: los objetos surrealistas», en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 133-156.

4. MERLEAU PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975, p. 136 y 156: «La experiencia táctil no es una condición separada que se podría mantener constante mientras se haría variar la experiencia visual. «No hay que decir, pues, que nuestro cuerpo está en el espacio ni, tampoco, que está en el tiempo. Habita el espacio y el tiempo».

El entendimiento que tenemos en la actualidad sobre el arte plástico es resultado de la indisciplina impulsada por un gran número de artistas en el siglo XX, entre los cuales se encontraban Christo and Jeanne-Claude. Utilizamos el término in(no)-disciplina, no desde un enfoque peyorativo, sino desde la literalidad de su definición: «falta de disciplina»⁵. 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 entre las tres –su distanciamiento o aproximación– es una cuestión cultural que refleja, entre otras cosas, la idea filosófica de cada momento y sociedad⁶. Después del Renacimiento progresivamente se tiende hacia una especialización de las artes. Al siglo XX llega una independencia total entre las tres. Una separación que culmina a principios de siglo con las vanguardias. La pintura se identifica con la imagen y el simbolismo, la escultura trabajaba con la materia y el volumen, y la arquitectura con el espacio y el movimiento. Cada una en una dimensión diferente: las dos dimensiones en la pintura –el plano–, las tres dimensiones en la escultura –el volumen– y las cuatro dimensiones en la arquitectura –espacio y tiempo–⁷. Los artistas, en este primer momento de inicio de siglo, seguían entendiendo las disciplinas heredadas de la tradición de la *Academia de las Bellas Artes* como mundos diferentes. Perseguían la exploración de las singularidades de cada una, en un proceso de especialización llevado al extremo. Este primer momento de «vanguardia histórica», según Hal Foster, buscó una rotura de lo convencional en el arte; en cambio, aun no tenía interés por eliminar lo institucional. Esto ocurrirá en un segundo momento, en las «neovanguardias». A su vez, Foster, propone dos momentos «neos», siendo el segundo el que verdaderamente rompe con la institucionalidad.

Esto equivale a afirmar que: (1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez. [...] Cuando la *primera* neovanguardia recupera a la vanguardia histórica, a dadá en particular, lo hace con frecuencia muy literalmente, mediante una vuelta a sus procedimientos básicos, cuyo efecto *no es tanto la transformación de la institución del arte como la transformación de la vanguardia en una institución*. [...] El llamado *fracaso* de la vanguardia histórica y de la primera neovanguardia en destruir la institución del arte ha *capacitado* a la segunda neovanguardia para someter a examen deconstructivo esta institución, un

5. Definición proporcionada por el Diccionario de la lengua española, Real Academia Española (RAE).

6. PIZARRO JUANAS, Esther: *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 685-689.

7. VAN DE VEN, Cornelis: *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid, Cátedra, 1997, p.285: «A través de los diversos experimentos artísticos, había cristalizado una tercera gran tesis sobre la concepción del espacio. La primera es 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».

examen que, una vez más, amplía hasta abarcar otras instituciones y discursos en el arte ambicioso del presente⁸.

Christo and Jeanne-Claude fueron parte de esos neovanguardistas que progresivamente se fueron interesando en romper con el carácter institucional del arte. Deseando «hacer arte», sin la necesidad de «definirlo»⁹. Un arte destinado al gran público, sin limitaciones ni calificativos. Pero, para llegar a este punto en la historia –y siguiendo el planteamiento de Hal Foster– había sido necesaria la exploración y eliminación de lo convencional propuesta por la vanguardia histórica. Como vemos, el arte, al igual que el resto de *contingencias* históricas, requiere de un entendimiento progresivo y temporal. Saber de dónde se viene. Un conocimiento en cierta medida «sistemático» –que no positivista– de la historia. Al menos esto es en lo que Christo creía. En palabras de Burt Chernow:

Christo offered to introduce Jeanne-Claude to an unfamiliar world [Art]. She cautiously accepted. He began a systematic educational program, starting by guiding her through the Louvre. For several days, as if following a curriculum, he discussed ancient, Renaissance, and modern masters. Before they approached recent twentieth-century painting and sculpture, Christo traced relationships between works of art to show an evolutionary process¹⁰.

La rotura de lo convencional empieza en la pintura, donde se inicia el camino de renovación total del lenguaje plástico en base a la nueva idea de sociedad, de arte y de espacio¹¹. Es decir, la aparición de la vanguardia, «vanguardia histórica» o *avant-garde*. No deja de ser paradójico que la disciplina que propone una mayor exploración de la percepción del espacio, desde un enfoque plástico y también filosófico, sea aquella única que trabaja sobre un soporte bidimensional. Es probable que fuese la evidencia de esta paradoja, la consciencia por parte de los artistas de la contradicción entre espacio y pintura, la que inspirase la exploración de unas lógicas espaciales y plásticas propias. Es decir, a descubrir la idea de espacio que verdaderamente reflejase la autonomía de la disciplina. Por ejemplo, el cubismo a través de la interpretación y síntesis en una única imagen –un cuadro, por definición, bidimensional– de toda la complejidad espacial de un objeto –tridimensional–. O el caso del neoplasticismo, cuyos artistas propusieron la exploración plástica de la bidimensionalidad pura; entendiendo que la pintura debía tratar sobre la estética del plano.

La escultura, en cambio, no supo encontrar su sitio en el nuevo ideario artístico, salvando unas pocas excepciones –por ejemplo, el surrealismo o el constructivismo–, parecía haber quedado destinada a su extinción. No tenía cabida en el nuevo arte una escultura entendida desde su posición tradicional, como

8. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 22-27.

9. Christo, citado en CHERNOW, Burt: *Christo and Jeanne-Claude. A biography*. Nueva York, St. Martin's Press, 2002, p. 113: «I don't define art; I make it».

10. CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 63.

11. PIZARRO JUANAS, Esther: *op. cit.*, p. 325.

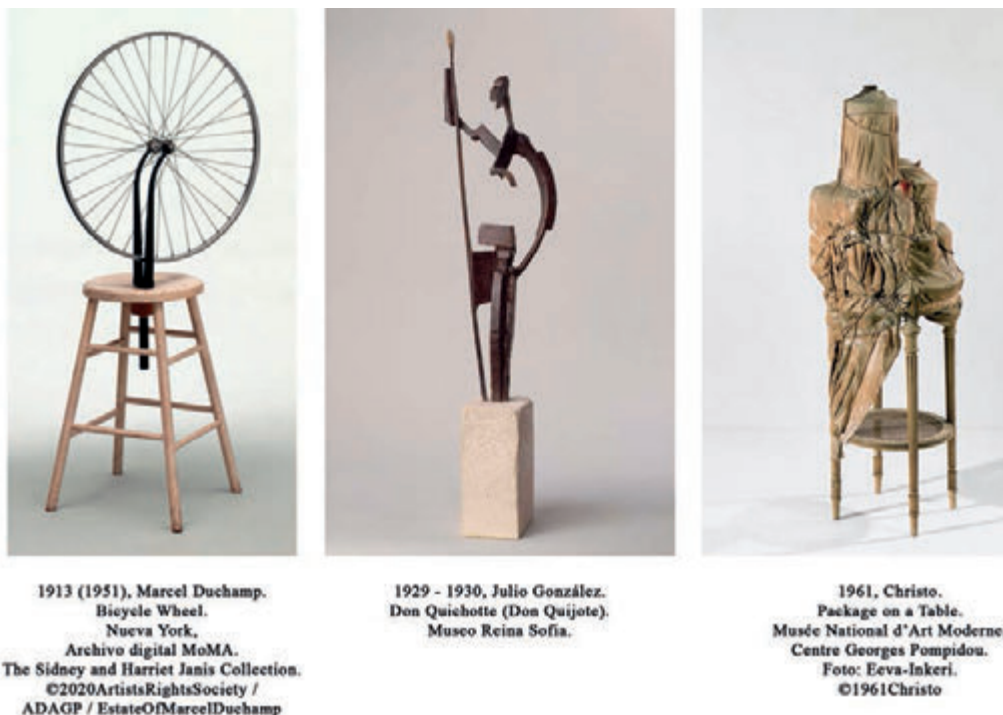


FIGURA 2: IMAGEN COMPARATIVA: OBRA ESCULTÓRICA. EL *READY-MADE*, LA ESCULTURA CUBISTA Y EL *WRAPS* DE CHRISTO. [FIG. 2.1: 1913 (1951), MARCEL DUCHAMP. BICYCLE WHEEL. NUEVA YORK, ARCHIVO DIGITAL MOMA. THE SIDNEY AND HARRIET JANIS COLLECTION. ©2020ArtistsRightsSociety / ADAGP / EstateOfMarcelDuchamp; FIG. 2.2: 1929 - 1930, JULIO GONZÁLEZ. DON QUICHOTTE (DON QUIJOTE). MUSEO REINA SOFÍA; FIG. 2.3: 1961, CHRISTO. PACKAGE ON A TABLE. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU. FOTO: Eeva-Inkeri. ©1961Christo]

un objeto figurativo compuesto de masa o volumen (FIGURA 2). No será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se dé solución a este problema. Mientras tanto aparecen intentos de diluir, de manera inconsciente, las líneas disciplinares entre la escultura y el resto. Aunque no por deseo expreso, sino más bien siendo un resultado casual. Si nos fijamos de nuevo en el cubismo, en cómo se enfrenta a la escultura de vanguardia, veremos que se propone trasladar los descubrimientos de la pintura al espacio. Es decir, simplificando, los –pocos– escultores cubistas proponían dibujar con líneas en el espacio. Esculturas con afán de ser pintura o, dicho de otro modo, la pintura llevada al espacio¹². En cambio, será a partir de la segunda mitad de siglo, cuando artistas como el propio Christo and Jeanne-Claude o aquellos incluidos en el *arte minimal*, darán una verdadera respuesta a cómo debe ser la escultura de la nueva sociedad. De esta manera aparecerán conceptos de mayor complejidad y ambición, como las ideas de *campo expandido*¹³ y *lugar específico*¹⁴ enunciadas por Rosalind E. Krauss.

12. LLORENS SERRA, Tomás: «Julio González y la escultura cubista», en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 113-132.

13. KRAUSS, Rosalind E.: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979), pp. 30-44.

14. KRAUSS, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York, The Viking Press, 1977, p. 271.

Será en este cambio de idea estética donde encontremos a Christo and Jeanne-Claude: en el momento en el que la escultura se actualiza y, ya de manera consciente, se apropia de cualidades anteriormente asimiladas a la arquitectura y a la pintura. El campo de trabajo muta del objeto escultórico al espacio artístico¹⁵. Se amplía la definición de la propia disciplina. Deja de tener sentido incluir las creaciones artísticas dentro de una categoría precisa y limitada. Aparecen, por tanto, términos de difícil adscripción como el de *instalación artística*¹⁶. Así define Josu Larrañaga este concepto –o, al menos, recoge sus diversos enfoques–:

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 mayor¹⁷.

La posibilidad de tantas definiciones para una misma idea lo que nos quiere decir, en definitiva, es que pierde sentido su categorización. Son propuestas que ya no atienden a las clasificaciones tradicionales del arte. El artista ya no es –porque no quiere ser– únicamente pintor, escultor o arquitecto. Quiere ser todo. Quiere «hacer arte». En palabras de Christo: «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»¹⁸.

Es importante no entender esta cita desde la literalidad, desde esa percepción actual y europea según la cual el acceso a una profesión lo posibilita un título. Ellos seguían esa otra creencia –quizás más americana– de que el trabajo, y no lo estudiado, daba la profesión. En su caso, es indiscutible la producción de pinturas y esculturas; al igual que de un gran número de obras –o *proyectos*– que bien podrían llamarse arquitectónicas. Incluso esta interdisciplinariedad va más allá del resultado plástico: Christo –y *Christo and Jeanne-Claude*– fue educado como pintor, su obra lo clasifica como escultor y su método de proyectar como arquitecto. Su interés estaba en proponer

15. MADERUELO, Javier: *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960 – 1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 45: «La idea de que la obra se construye supone la necesidad de apoyar unos cuerpos sobre otros, de ensamblar y encajar diferentes materiales, lo que conduce a la elaboración de un «proyecto» de construcción en el que las piezas se han de plantear previamente, se han de medir y acotar para conseguir su perfecto aparejo. Por medio de los actos de proyectar y construir objetos que se desarrollan en tres dimensiones, los artistas empiezan a tomar conciencia de que el protagonista de la escultura no es la forma, que puede ser mutable y cambiante, como reclaman los futuristas, ni los materiales, que son meros medios, ni las figuras, que han sido desterradas por la abstracción. Los protagonistas son el espacio y el tiempo».

16. Sobre el concepto de *instalación*, véase SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España 1970-2000*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.

17. LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Nerea, 2001, p. 7.

18. Christo, citado en VICENTE, Alex: «Entrevista a Christo: 'Las retrospectivas, cuando esté muerto...'». *El País*, 01 de junio, 2020. En <https://elpais.com/cultura/2020-06-01/christo-no-creo-en-la-religion-ni-la-politica-solo-creo-en-mi-arte.html> (fecha de consulta: 14 de marzo de 2021).

un arte que de verdad cumpliera con el ideario de vanguardia –lo que Foster llamaría: «neovanguardia»–. Un arte libre, accesible, popular. La respuesta que encontraron para lograrlo fue la expansión en el espacio y la limitación en el tiempo¹⁹. ¿Podemos hablar, por tanto, de *instalación*?

Veamos cómo fue el paso de trabajar sobre el objeto artístico a, en su lugar, proponer un espacio transformado, pensado para la experimentación activa por parte del público. Una liberación de la disciplinarianidad de las artes, progresiva pero veloz. Para ello vamos a centrarnos en los años de transición en la obra de Christo and Jeanne-Claude. De manera concreta en las décadas de 1950 y 1960. Menos de veinte años de gran intensidad artística, de descubrimiento personal y búsqueda de una estética propia. Un cambio en la forma de entender el arte –del objeto al espacio– marcado por la decisión de cambiar de lugar de residencia. De París a Nueva York (FIGURA 3).

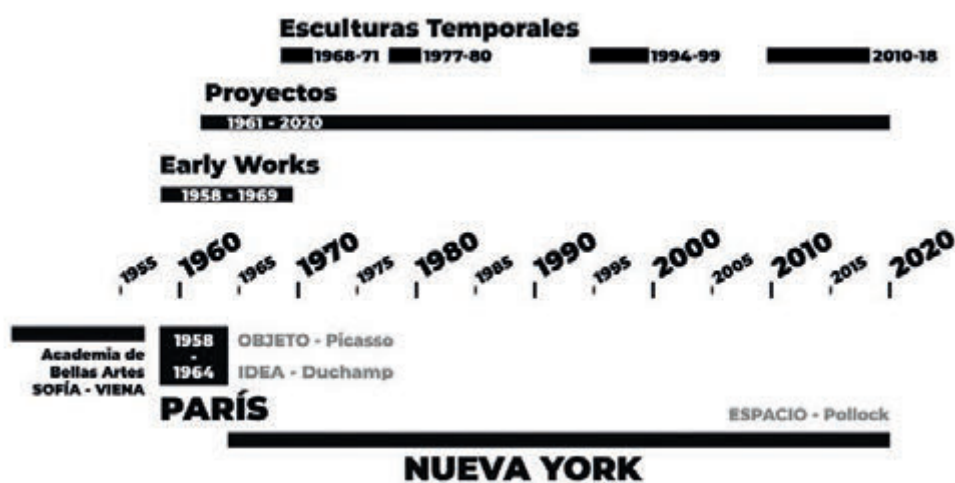


FIGURA 3: CRONOGRAMA. Elaboración propia

EL OBJETO, EN PARÍS

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 artists, 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?²⁰

19. BAAL-TESHUVA, Jacob: *Christo and Jeanne-Claude*. Colonia, Taschen, 2016, pp. 78-79.

20. Christo, citado en CHERNOW, Burt, *op. cit.*, p. 23. Carta de Christo a su hermano Anani, Praga, 24 de diciembre, 1956, traducida por Maria Radicheva.

Christo, después de un largo recorrido en el que atraviesa –exiliado– toda Europa, de Este a Oeste²¹, llega a París en el año 1958. Lugar en el que ocurren dos hechos fundamentales en su vida. El primero, conocer a Jeanne-Claude; en poco tiempo se casan, forman una familia y comparten vida artística en coautoría. El segundo, descubrir un arte dinámico y moderno que apuesta por el pensamiento y la sensibilidad –a diferencia de la sistematización llevada a cabo por la *Academia de Bellas Artes*–. No sin motivo considera a París la capital de la cultura moderna. 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 *avant-garde*, no había mejor lugar para vivir en esa década –y así queda recogida su ilusión en una de las cartas que envía a su hermano Anani–.

The days are full, then mad dashing to exhibitions and in the evenings theatre, ballet, opera, and concerts. [My goal remained] to realize a rich, dynamic work, to demolish any traditionalism... [My work] must come through as *avantgarde*, expressing the new thought and feeling²².

El París en el que los jóvenes Christo y Jeanne-Claude se conocen era un entorno cultural vivo, heredero del esplendor cubista, que había alcanzado su cénit con la revolución que supuso para la escena artística el dadá y el surrealismo.²³ A la vez que disfrutaban de ese contexto, intentaban hacerse un hueco en él. Querían formar parte del núcleo cultural de la vanguardia. Eran numerosas las fiestas y veladas de artistas a las que acudían. Incluso ellos mismos las organizaban. Fue así como conocieron y entablaron amistad con figuras tan importantes como Duchamp, Klein o Cage.

Su estancia en París, breve pero intensa, se prolonga hasta 1964. En un periodo de apenas seis años son capaces de producir un abanico muy variado de propuestas, las cuales podemos agrupar en dos familias o líneas de trabajo: los *Early Works* (1958-69) y los *proyectos* (1961-2020).

Las obras que componen la primera línea, los *Early Works*²⁴, se pueden identificar como esculturas y tienen a su vez varias series o tipologías formales –agrupados así por los propios artistas–: *Surfaces d'Empaquetage and Cratères* (1958-61), *Wrapped cans and bottles* (1958-60), *Packages* (1958-69), *Barrels* (1958-68) y *Show Cases, Show Windows and Store Front* (1963-68). Al fijarnos en la producción que compone cualquiera de estas series, podemos ver que todas ellas tienen como puntos en común la manipulación material y perceptiva de objetos «encontrados» o cotidianos. Producen, como resultado de dicha manipulación, un objeto artístico. A través de la estrategia proyectual de envolver, o la de acumular, experimentan con un abanico estético reducido en cuanto que siempre se trata del mismo proceso creativo, pero que a la vez es ilimitado en tanto que se busca la exploración sistemática de todas sus posibilidades plásticas. Todo ello, repetimos, dentro de la disciplina

21. *Ibidem*, p. 24.

22. Christo, citado en *Ibidem*, p. 64. Carta de Christo a su hermano Anani, París, 8 de junio, 1958, traducida por Maria Radicheva.

23. MADERUELO, Javier: *op. cit.*, pp. 42-54.

24. Véase ALLOWAY, Lawrence, *et alii*: *Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-69*. Colonia, Taschen, 2001.



FIGURA 4: 1959, CHRISTO (JAVACHEFF). PRECILDA DE GUILLEBON. RETRATO, PARÍS. Foto: Christian Baur. ©1959Christo

de la escultura. No sería erróneo identificar su etapa parisina con esta línea de trabajo, los *Early Works*. Tanto por el volumen de obras producidas como por la iconicidad que trascendió a su figura artística. Llegando, todavía hoy, a identificar la figura de Christo con el concepto del *wrap*²⁵.

La segunda línea de trabajo, que posteriormente se convertirá en su línea principal, tiene en esta inicial etapa parisina menos relevancia al solo contar con tres *proyectos* –uno de los cuales ni siquiera llegó a realizarse–. Se inicia en el año 1961, cuando se empieza a expandir el *objeto* manipulado a obras de mayor dimensión: los «proyectos», denominados así por ellos mismos. En el primer proyecto que realizan no parece existir la consciencia de estar creando algo diferente a una escultura –en este caso, una escultura de mayor dimensión–: *Stacked Oil Barrels and Dockside Packages* (Cologne Harbor, 1961). Con el segundo podemos considerar que empiezan a exceder lo estrictamente objetual; además, es un proyecto que les pone en el mapa e impulsa su carrera artística: *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain* (Rue Visconti, Paris, 1961-61). Por último, el famoso proyecto que han intentado realizar hasta el fallecimiento de Christo (2020)²⁶ –e incluso se sigue intentando desarrollar después de su muerte– y que se empieza a proyectar desde su estancia en París: *L'Arc de Triomphe Wrapped* (Paris, 1962-2020).

Christo se había formado en las *Academias de Bellas Artes de Sofía y de Viena*²⁷. Y si de ellas sacó alguna idea en claro fue su animadversión por todo lo tradicional en el arte. Los planteamientos de la *Academia* le parecían erróneos, mataban la creatividad²⁸. Hasta su llegada a París, y también durante los primeros años allí,

25. Según entienden los propios artistas, la autoría de los *Early Works* recaerá, en exclusiva, en Christo. Jeanne-Claude aún no forma parte del proceso creativo. Será en lo que denominan «proyectos» y «esculturas temporales» dónde sí exista la coautoría bajo la firma *Christo and Jeanne-Claude*. Nota de prensa oficial, publicada en la página web de los artistas: <https://christojeanneclaude.net/most-common-errors> (fecha de consulta: 14 de marzo de 2021): «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*. 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'».

26. Jeanne-Claude Denat de Guillebon: 1937-2009; Christo Javacheff: 1937-2020.

27. CHERNOW, Burt, *op. cit.*, p. 15 y 45.

28. Christo citado en *Ibidem*, p. 23. Carta de Christo a su hermano Anani, Praga, 24 de diciembre, 1956, traducida por Maria Radicheva: «Is there anything in the academy? Nothing. I will no longer take classes with people who

solo había podido ejercer de pintor. Junto con otros trabajos, era su manera de subsistir. Pero, es importante resaltar que, 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 la diferencia entre el oficio de pintor y el de artista. Cuando dibujaba o pintaba un cuadro –en su caso, retratos– firmaba sus trabajos como *Javacheff* (FIGURA 4). Cuando dedicaba su tiempo a lo que de verdad quería, a «hacer arte», firmaba la obra bajo el nombre de *Christo*.



FIGURA 5: IMAGEN COMPARATIVA: SUPERFICIE Y TEXTURA. [FIG. 5.1: 1958, JEAN DUBUFFET. TOPOGRAPHIES. PIERRES SUR LE CHEMIN. GALERIA MARC DOMENECH; FIG. 5.2: 1959, CHRISTO. CRATÈRE. Foto: Wolfgang Volz. ©1959Christo

Su carrera artística parte desde su zona de confort: la pintura. Se inicia en la búsqueda de un lenguaje propio experimentando con obras que tipológicamente están más próximas a la pintura que a la escultura: la serie *Surfaces d'Empaquetage and Cratères* (1958-61). Estas obras, a pesar de su plasticidad, están formalizadas como un cuadro. Aunque, a diferencia de lo que firma como *Javacheff*, persiguen la abstracción total. Podemos decir que es un cuadro donde se sustituye una temática tradicional por la plasticidad de un único material y su textura. La negación explícita de la representatividad en un cuadro, en favor de la materia, genera una ambigüedad formal que sitúa a la obra en la frontera entre la pintura y la escultura. Un trabajo que seguía la línea que estaban proponiendo otros como Jean Fautrier, Antoni Tàpies o Jean Dubuffet (FIGURA 5). Artistas que exploraban las posibilidades plásticas de las texturas en el plano.

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».

A la vez, Christo empieza a investigar caminos más escultóricos teniendo como punto de partida los planteamientos surrealistas del *objet trouvé*. No es descabellado decir que estamos hablando de sus trabajos más conocidos: los *wraps* (envoltorios o paquetes). Se adentra en ese mundo formal de una manera compulsiva. Como si se tratase de un juego, parece que se propuso envolver todo lo que tenía a mano, lo que fuere, desde una revista hasta un osito de peluche. Christo experimentaba con la materialidad y la técnica de la acción de envolver. El resultado, en cierta manera, nos remite a una mezcla de *objet trouvé* y el *arte povera* –movimiento surgido en los sesenta–. En todo caso, lo que aquí más interesa de estos *wraps* y *packages* es su entendimiento como objetos autónomos. Es decir, se trata de *objetos*, corrientes o encontrados, que se ponen en valor al dotarles de la categoría de obra de arte. A los cuales añade una serie de cualidades abstractas o sensibles como, por ejemplo, la idea de fragilidad, la noción de libertad o el aura de lo misterioso (FIGURA 6).

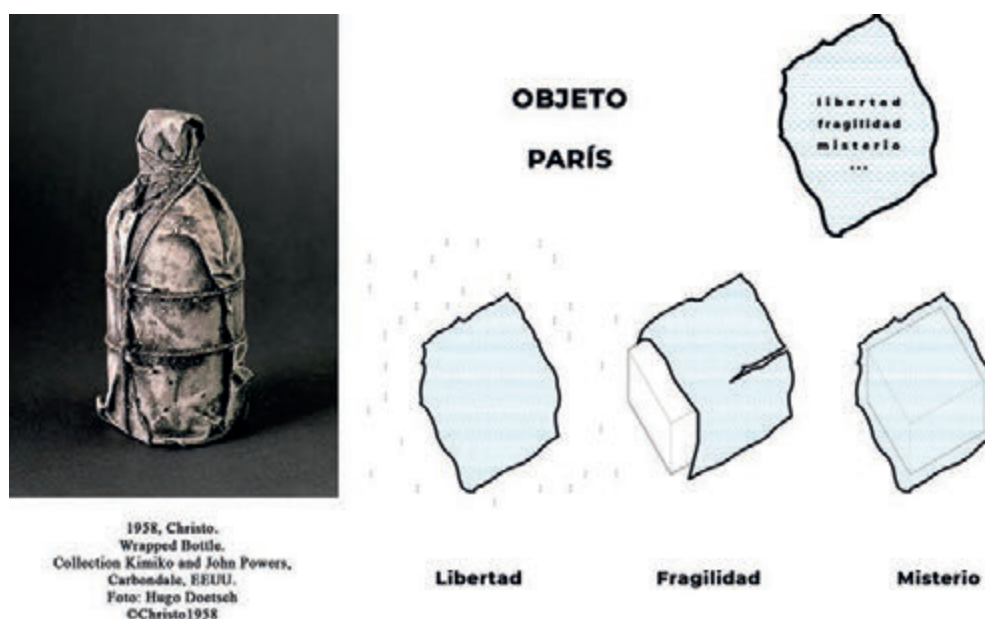


FIGURA 6: OBJETO ESCULTÓRICO E IDEAS. DIBUJOS DE ELABORACIÓN PROPIA [FIG. 6.1: 1958, CHRISTO. WRAPPED BOTTLE. COLLECTION KIMIKO AND JOHN POWERS, CARBONDALE, EEUU. Foto: Hugo Doetsch. ©1958Christo

Obras que, además, funcionan de manera autónoma al no requerir de un contexto determinado para su entendimiento. Esto último es una definición que se podría haber dado a cualquier otra obra dentro de la tradición escultórica. Es difícil prever la nueva relación espacio-escultura que pocos años después planteará el *arte minimal* y que sí veremos en los siguientes trabajos de Christo and Jeanne-Claude donde, progresivamente, el concepto evolucionará de la idea de *objeto escultórico* a la de *espacio artístico* o *instalación*.

Es razonable pensar que los artistas más importantes del momento, con los que habían llegado a entablar amistad, influyeron en su filosofía artística. A pesar de la negativa de Christo and Jeanne-Claude a formar parte de ningún movimiento, se extendió –en aquellos años– la idea de incluirles como parte del *nouveau réalisme* (*nuevo realismo*). Este grupo, francés, recuperaba los ideales del *dadá*. Hal

Foster lo incluye en la «primera neovanguardia». Formaron parte de él figuras tan conocidas como la del ya nombrado Yves Klein o la de Arman. Pero, si de alguien es imprescindible hablar, es del crítico de arte Pierre Restany. Éste fue el líder intelectual del grupo y, a la vez, el primer valedor de Christo²⁹. Por culpa de esta coincidencia se incluyó a Christo en el *nuevo realismo*. Una adhesión rechazada por todos, desde Restany a Christo and Jeanne-Claude³⁰. En cambio, será en el *KWY Group* donde Christo sí se sienta incluido como un miembro más. Este grupo, poco conocido, estaba formado por artistas portugueses –amistades de Christo– que compartían un ideario³¹. Entendían el arte desde la creación y visibilización de ideas incorporando un fuerte contenido social.

Dicho esto, si algo caracterizó a Christo and Jeanne-Claude fue su deseo de independencia artística. La búsqueda de un arte con el que la pareja se sintiese plenamente identificada. Sin ningún interés en las adhesiones sectarias o políticas a movimientos externos a su propia persona. No obstante, eran unos apasionados del arte y, por tanto, conocían el trabajo que otros estaban realizando. Si vivían en París era para disfrutar y aprender del contexto cultural más importante del momento. En especial de los dos grandes maestros de la vanguardia, ambos residentes en París. Nos referimos a Pablo Picasso y Marcel Duchamp.

Es fácil imaginar la fascinación hacia la figura de Picasso que debió experimentar un joven que no creía en el arte tradicional. Christo, educado en las *Bellas Artes*, se propone esa trasgresión que medio siglo antes ya había iniciado Picasso. Es decir, empieza a romper con lo convencional en su arte. Aún desde una visión disciplinar, propone, como Picasso, la creación de objetos: pinturas y esculturas –o como mucho la mezcla de ambas–. Una anécdota que nos da cuenta de la más que probable admiración sentida hacia el maestro es que Christo llegó a gastarse todos sus ahorros en adquirir un *Suite Vollard*; y eso estando en una situación más que precaria. Dio todo por un grabado que presidiría su apartamento –arrendado– de París. Una vida entregada al arte.

A pesar de esta admiración, el verdadero referente de la filosofía artística de Christo no será Picasso, sino el otro gran maestro de la vanguardia: Duchamp. Una vez se supera la mitad del siglo XX, en el contexto cultural había dejado de estar presente la lucha entre el arte tradicional y el de vanguardia. El segundo ya se había impuesto de manera definitiva. La guerra había cambiado de campo de batalla, ahora se libraba entre aquellos que creaban en base a criterios puramente plásticos y estéticos –donde se podría incluir el *nuevo realismo*–, y aquellos otros que retomaban las cuestiones humanísticas como parte integral del arte –como el

29. CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 60.

30. CHERNOW, Burt: *Ibidem*, p. 91-92.

31. COTTER, Suzanne; ROSENDO, Catarina: *A Cosmopolitan Realism / Um realismo cosmopolita – The KWY Group / O grupo KWY*. Oporto, Serralves Collection, 2015: «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».

KWY Group-. Un cambio de rumbo que ya se detectó en aquel momento, como reconoció la artista alemana Mary Bauermeister con motivo de una exposición en Colonia en la que participó junto a Christo and Jeanne-Claude:

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 consciousness³².

Después de una veloz etapa de aprendizaje, y 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. La estética del *wrap*, el arte que propone Christo, se identifica con la cultura del momento –y del futuro–.

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 things³³.

Christo and Jeanne-Claude propusieron un arte objetual, que no ensimismado. Les preocupaba la sensibilidad del ser humano y no una teorización disciplinar sobre el arte mismo. Utilizaban sus creaciones como método para lanzar un mensaje al mundo a través de la materialidad y la descontextualización de un objeto transformado. Trabajando con un abanico reducido de elementos y materiales, utilizaron la apariencia formal como un canal de comunicación que transmitía unos temas –o mensajes–. Dejaban en manos del receptor el descifrar el mensaje por sí mismo, sin la imposición de que lo emitido y lo recibido tuviese que coincidir. 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 obra³⁴. Sus trabajos llegan a evocar el aroma de lo sublime o, incluso, el desconcierto y disfrute del *arte por el arte*. En resumidas cuentas, se trata *simplemente* de «hacer arte». En esta primera etapa: un arte objetual; para, después, ampliar sus límites hacia el espacio.

Christo empieza su vida de artista fascinado con la figura de Picasso. Su interés se desplazará a los planteamientos especulativos de Duchamp. Y, finalmente, junto

32. Mary Bauermeister, entrevista con Burt Chernow, 13 de abril, 1992. Citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 100.

33. BONK, S.: «Abgenütztes verhüllt sein zweites Gesicht», *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31 de julio, 1961. Traducido por Mary Bauermeister, citado en *Ibidem*.

34. Christo, citado en VICENTE, Alex: *op. cit.*: «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».

a Jeanne-Claude, se separan de toda referencia encontrando un arte propio que empieza a exceder los límites de cualquier disciplina.

EL ESPACIO, EN NUEVA YORK

París, un *mundo* que inicialmente les parecía idílico e ilimitado en lo artístico, enseguida se queda escaso. La atención se desvía a Nueva York. Aparecen en escena unos jóvenes artistas americanos, libres de toda restricción histórica, que plantean un arte más dinámico y menos teórico³⁵. Éstos se preocupaban más por el público mayoritario y estaban menos sujetos a las restricciones de los críticos y las galerías. Esta revolución propuesta por el *pop-art*, entre otros movimientos, no fue bien recibida por sus predecesores franceses. Hasta el punto de surgir 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. Una disputa que realmente sólo existía a ojos del contexto parisino y en especial de Pierre Restany. El *nouveau réalisme* de París contra el *expresionismo abstracto* y 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 dejan claro a quién rendían lealtad: para ellos, lo más importante era el arte.

Pierre [Restany] created an evangelistic, partisan attitude. He made it unnecessarily complicated for French artists by highlighting differences. It was completely ridiculous. He said that the *Nouveaux Réalisme* would take over America. I found the polemic infuriating. It was wrong to start a political, aesthetic war between New York and Paris³⁶.

Todo acabará concluyendo en algo que, visto ahora, parece inevitable: Christo and Jeanne-Claude cambiaron de lugar de residencia, de París a Nueva York. Con el poco dinero que tenían, lograron comprar un apartamento de varias plantas que les serviría de hogar, de taller y de galería. En una decisión 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 una identidad artística propia y altamente reconocible, Nueva York será el lugar donde desplegaron sus ideas en todo su potencial. Nueva York proporcionaba una libertad con la que ninguna ciudad europea podría competir. En palabras de Christo: «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»³⁷. Restany, en la derrota y con

35. VAN DER 'MARCK, Jan: *Arman*. Nueva York, Abbeville Press, 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».

36. Christo, citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 120.

37. Christo, citado en ELKOFF, Malvin: «Left Bank of the Atlantic», *Show Magazine*, Abril, 1965, pp. 62-67.



FIGURA 7: 1977-78, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. WRAPPED FLOOR AND COVERED WINDOWS. GALERIE ART IN PROGRESS, MUNICH. Foto: Wolfgang Volz. ©1978ChristoandJeanne-Claude

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 York³⁸.

Ya hemos visto cómo las primeras obras de Christo –los *Early Works*–, creadas en solitario, tienen un fuerte carácter escultórico. Su *aparición* se asemeja a lo que vamos a ver en esta segunda etapa neoyorquina, con la diferencia de que parten de una base conceptual distinta. Cuando Christo and Jeanne-Claude conocen el arte americano, su enfoque cambia. Es entonces cuando empiezan a poner el foco en el espacio, dejando de lado el aspecto escultórico. Con tal claridad lo entendieron que, apenas cuatros años después de mudarse a Estados Unidos, en 1969, hicieron su último objeto escultórico. Se dieron cuenta de que, al utilizar el espacio como materia prima, podían imprimir en sus obras los mismos significados –ideas– con que previamente habían dotado a sus esculturas. Con la diferencia de que, con el espacio, las posibilidades de intervención eran mucho mayores. Para empezar, lograban generar un

vínculo con el espectador mucho más intenso, 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 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 ante su obra. Al utilizar el espacio como materia prima, algo aparentemente tan intrascendente como *ver* o *recorrer* una obra de arte, era capaz de producir un mundo complejo de interacciones.

Por ejemplo, veamos el caso de *Wrapped Floor and Covered Windows* (*Galerie Art in Progress, Munich, 1977-78*) (FIGURA 7). Según cuentan los propios artistas, a la hora de experimentar la intervención artística, algunos visitantes –generalmente quienes venían de culturas orientales– se descalzaban antes de pisar la tela, otros paseaban libremente y unos pocos ni siquiera se atrevían a entrar, como muestra de respeto a la obra. Las personas pueden entrar y experimentar una nueva realidad, inmaterial o, mejor dicho, mono-material. La relación espacio-tiempo parece no seguir las reglas de la física universal del mundo exterior. El tiempo se ralentiza. El espacio pierde la escala. Los visitantes deben re-conocer el nuevo lugar a través de la interacción activa con él. Usándose a ellos mismos como la única medida de

38. Pierre Restany, citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 143.

referencia conocida. Experimentar, por tanto, la obra de arte a través de acciones: andar, descansar, mirar, percibir, reflexionar, tocar, etc.

Si antes hablábamos de Picasso y Duchamp, ahora serán otras sus referencias. Para calibrar la influencia del contexto americano solo tenemos que leer las palabras que Christo dedica a *Blue Poles*, obra de Jackson Pollock para la influyente 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 unique³⁹.

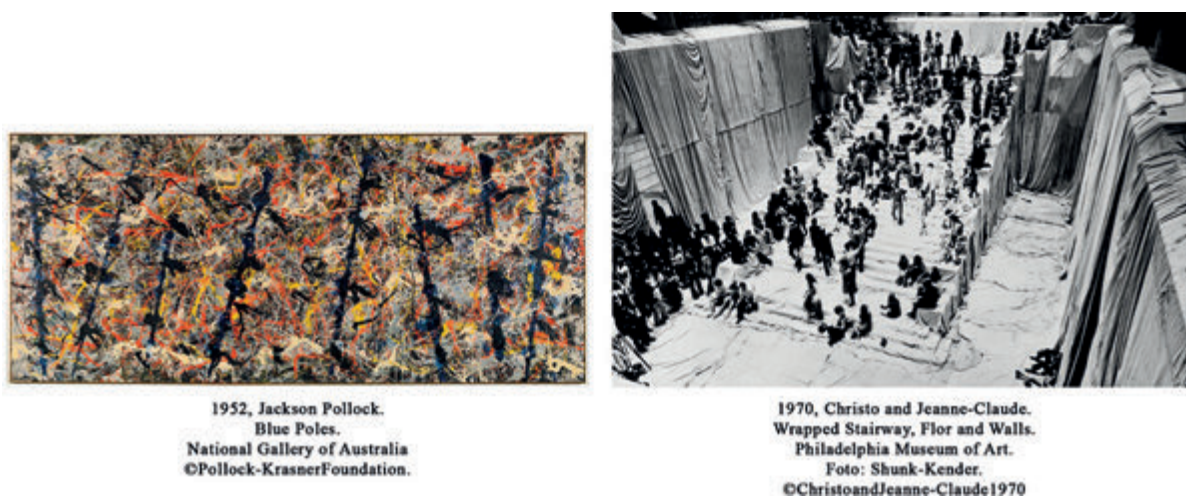


FIGURA 8: IMAGEN COMPARATIVA POLLOCK – CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. [FIG. 8.1: 1952, JACKSON POLLOCK. BLUE POLES. NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. ©Pollock-KrasnerFoundation; FIG. 8.2: 1970, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. WRAPPED STAIRWAY, FLOOR AND WALLS. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Foto: Shunk-Kender. ©1970ChristoandJeanne-Claude

La fuerza que atrajo a Christo emergía del espacio, de la atmósfera que generaba. Residía en la «física del marco» más que en la pintura misma. Era un cuadro 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 (FIGURA 8). La transformación del entendimiento de qué es el arte para Christo and Jeanne-Claude llevará inevitablemente a un cambio de escala. A dejar de atender sólo a las cualidades del *objeto* para atender a los diálogos generados entre *objeto*, *persona* y *lugar*. La línea entre usar como materia prima un objeto o usar un espacio es delgada y puede resultar ambigua. Nos resultará más fácil verlo a través de la comparación entre dos obras que *a priori* deberían tratar de lo mismo: la misma idea de *objeto encontrado* y el mismo recurso proyectual, la

39. Christo, comentario sobre la exposición del MoMA: *The New American Painting*. Citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 65.

acción de *acumular* (FIGURA 9). 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 whitt these objects that Christo goes beyond the New Realist fetishism⁴⁰.



1960, Arman.
Alarm Clocks (Reveils).
Museum of Contemporary Art Chicago.
Foto: Nathan Key.
©MCACChicago



1968, Christo and Jeanne-Claude.
1 240 Oil Barrels Mastaba.
Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.
Foto: Shunk - Kender.
©ChristoandJeanne-Claude1968

FIGURA 9: IMAGEN COMPARATIVA ARMAN – CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. [FIG. 9.1: 1960, ARMAN. ALARM CLOCKS (REVEILS). MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO. Foto: Nathan Key. ©MCACChicago; FIG. 8.2: 1968, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. 1 240 OIL BARRELS MASTABA. INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. Foto: Shunk - Kender. ©1968ChristoandJeanne-Claude

Es significativo que la descripción de la creación de Christo and Jeanne-Claude se narre como una *promenade architecturale*. La transformación que del espacio hace la obra –o *instalación*– es el punto álgido. El mayor atractivo está en la experiencia espacial vivida. El tiempo ha demostrado que esta intensidad era lo que posteriormente perseguirán los artistas. Si nos fijamos en la fecha del escrito –1961– se trata aún de un trabajo realizado en París, un pequeño anticipo de lo que vendrá más adelante. La manipulación del espacio parece un descubrimiento accidental como consecuencia de trabajar sobre conceptos que ya conocían: la idea de acumulación de barriles *encontrados*. La experimentación del espacio expositivo tiene una intensidad que no volveremos a ver hasta su mudanza a Nueva York. Como ya hemos dicho, ni siquiera aparece así en los denominados «proyectos» realizados en París: *Stacked Oil Barrels and Dockside Packages* (Cologne Harbor, 1961) y *Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain* (Rue Visconti, París, 1961-61) (FIGURA 10).

40. BONK, S.: «Abgenütztes verhüllt sein zweites Gesicht», *Kölner Stadt-Anzeiger*, 31 de julio, 1961. Traducido por Mary Bauermeister, citado en CHERNOW, Burt: *op. cit.*, p. 100.

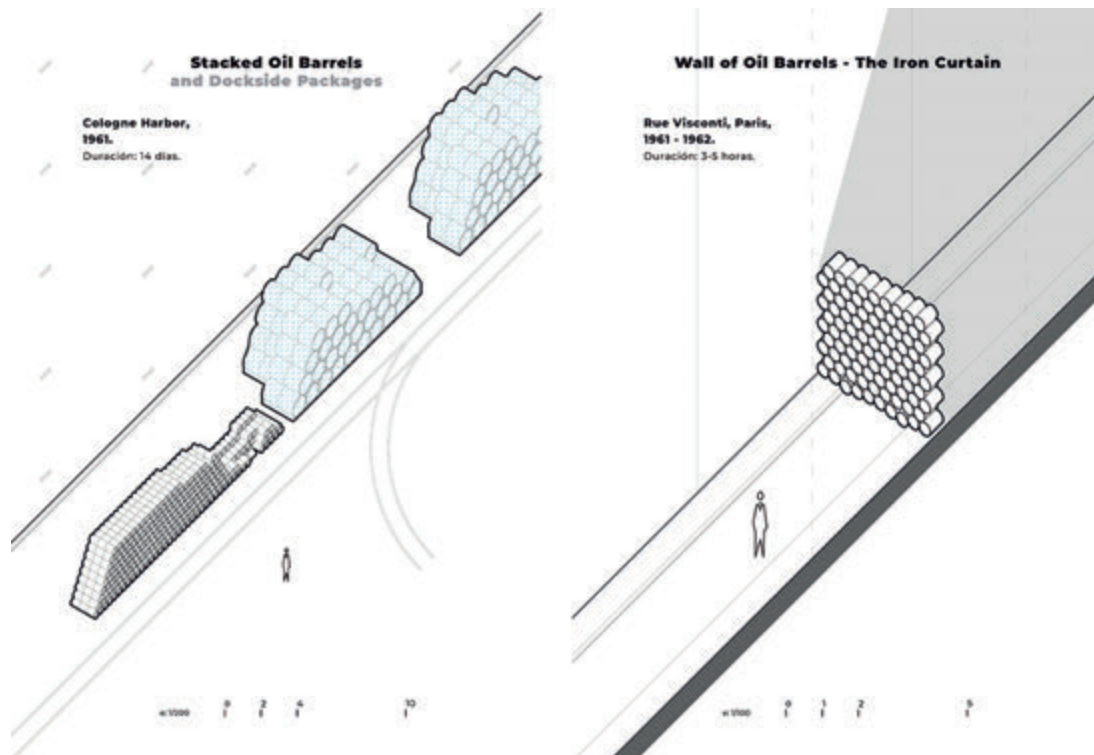


FIGURA 10: PROYECTOS: STACKED OIL BARRELS AND DOCKSIDE PACKAGES Y WALL OF OIL BARRELS – THE IRON CURTAIN. Dibujos de elaboración propia

Es cierto que en *The Iron Curtain* proponen una manipulación del espacio –en este caso, un elemento limítrofe y de ocultación–, pero resulta más creíble vincular su origen a una crítica al muro de Berlín, más que a un deseo expreso por experimentar con el espacio. Será en la serie de trabajos *Show Cases, Show Windows and Store Front* (1963-68) (FIGURA 11) dónde apreciaremos más marcadamente esa transición del objeto escultórico al espacio artístico. Es incuestionable que se trata de objetos, de obras escultóricas. Pero, son objetos que a su vez contienen espacio. Trabaja con ambas condiciones en un equilibrio ambiguo –objetualidad *versus* espacialidad– en el que se irá decantando por las mayores posibilidades de experimentación e imaginación que proporciona el espacio. Las primeras propuestas eran unas *vitrinas* –*Show Cases* (1963)–, de un tamaño similar al de una persona. Podríamos haberlas clasificado como arte puramente objetual, canónico, de no ser porque el objeto –la *vitrina*– funciona como *continente*. En este caso el foco de atención lo reclama el *contenido*: el espacio encerrado tras el vidrio. La *vitrina* en sí misma nos da igual, formalmente no parece tener ningún interés. Toda nuestra atención se destina a descubrir el espacio oculto en su interior. En aquel momento, este descubrimiento le debió resultar revelador a Christo –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 transportar las ideas y significados de sus primeras esculturas al espacio. Pasó de la *vitrina* –*Show Case*– a la *ventana*



FIGURA 11: IMAGEN COMPARATIVA DE LA SERIE SHOW CASES, SHOW WINDOWS AND STORE FRONT (1963-68). [FIG.11.1: 1963, CHRISTO. SHOW CASE.FOTO: ANNELY JUDA FINE. ©1963Christo; FIG. 11.2: 1965-66, CHRISTO. SHOW WINDOW. COLLECTION ANNY DE DECKER.FOTO: ANNY DE DECKER. ©1966Christo; FIG. 11:3: 1964, CHRISTO. PURPLE STORE FRONT. FOTO: WOLFGANG VOLZ. ©1964Christo

expositiva –*Show Window*–⁴¹ para llegar a uno de los puntos más interesantes de todo su proyecto artístico, los *escaparates*. Será en los *Store Fronts* (1964-68) dónde verdaderamente descubra el potencial del espacio como *contenido*. Construyendo un elemento añadido –la fachada de un escaparate– logra generar un espacio inexistente que desvía la atención del observador hacia éste: qué contiene, qué se oculta tras esa fachada... La realidad material pierde interés, en especial cuando el público reconoce que lo verdaderamente real es la inexistencia de ese espacio. Solo se trataba de una ilusión. Si en las *vitrinas* 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. Acababan de dar el salto definitivo, del objeto al espacio.

Es en este momento cuando dejaron de utilizar *objetos*, que por su naturaleza –elementos cotidianos y económicos– permitían creaciones fáciles de realizar. A partir de los sesenta empezaron a desarrollar «proyectos» y «esculturas temporales»–, quedando una gran parte de ellos en papel, sin realizarse. El periodo de 1965 a 1975 es el ejemplo perfecto de esto mismo. Tal fue el problema, que decidieron cambiar su método de trabajo y, en vez de proponer un gran número de proyectos de una ambición media, se centraron en unos pocos, pero

41. Por *ventana expositiva* nos referimos a las incluidas –por los propios artistas– como *Early Work*. Más adelante en su carrera vuelven a trabajar con la 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.

con pretensiones mucho mayores. Creaciones ampliamente conocidas pero, a la vez, difíciles de clasificar: arte ambiental, land-art, arte conceptual... Escultura, arquitectura, paisajismo... Más allá de la etiqueta que cada cual le quiera dar, son *obras de arte* entendidas como instalación, espacio o ambiente artístico (FIGURA 12).



FIGURA 12: 1970-72, CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE. VALLEY CURTAIN. RIFFLE, COLORADO. FOTO: WOLFGANG VOLZ. ©1972ChristoandJeanne-Claude

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 el interior. El juego de ambos dota a un objeto, arquitectura o paisaje, podríamos decir que convencionales, de estratos conceptuales. Entre otras ideas, se incorpora la lectura de lo temporal, algo que caracteriza al arte actual, especialmente a las *instalaciones*. En sus obras introducen la idea de lo efímero, tanto en la duración de la obra como en su apariencia material, de vulnerabilidad intencionada. Crean diálogos complejos con un añadido que se entiende como artificial y a la vez, por su apariencia orgánica, casi natural. Una estética de lo pintoresco⁴². 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 es complicado explicar cómo, con acciones tan elementales como las de acumular, envolver, extender y ocultar⁴³, se puede transformar de tal manera un

42. Para una lectura del concepto de lo pintoresco (y de lo sublime) desde una aproximación actual, véase ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pintoresco. Vol. 2: los viajes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

43. BARBA-RODRÍGUEZ, Daniel: «Acumular, envolver, extender y ocultar. Los principios transformadores de Christo and Jeanne-Claude». *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, 9, 2020, pp. 13-25.

objeto arquitectónico, un espacio o un paisaje. 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*. Así de claro lo sintetiza el artista *pop*, George Segal:

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 sculptor⁴⁴.

CONCLUSIÓN

«El proceso de un escultor», pero a la nueva manera de la escultura contemporánea que surge en la segunda mitad del siglo XX. La escultura en el *espacio*. El arte de las instalaciones. Creaciones que pueden llegar a ser ilimitadas en el espacio y puntuales en el tiempo.

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, guiado por su cultura, su intelecto y su sensibilidad. Pero, para llegar ahí, partieron del conocimiento del arte de vanguardia. Sus maestros les enseñaron cómo se podía romper con la convencionalidad en el arte. Christo and Jeanne-Claude continuaron con la rotura de su institucionalidad. En menos de veinte años, de finales de 1950 a la década de 1960, el espacio expositivo y las acotaciones disciplinares dejaron de tener sentido. Como si proyectasen partiendo de la filosofía de Foucault⁴⁵, Christo and Jeanne-Claude solo podían ver en los condicionantes institucionales una limitación. Si de algo podemos estar seguros es que, en su arte, siempre persiguieron la libertad. La creación de espacios artísticos les permitió alcanzar dicha libertad y, a la vez, proponerla. Un objetivo vital que no era posible alcanzar con el objeto artístico.

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 greater urgency to be seen – because tomorrow it will be gone... nobody can buy those projects, nobody can own them, nobody can commercialize 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 stay⁴⁶.

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

45. FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Austral, Madrid, 2018.

46. BAAL-TESHUVA, Jacob: *op. cit.*, pp. 78-79.

REFERENCIAS

- ALLOWAY, Lawrence, *et alii*: *Christo and Jeanne-Claude: Early Works. 1958 – 69*. Colonia, Taschen, 2001.
- BAAL-TESHUVA, Jacob: *Christo and Jeanne-Claude*. Colonia, Taschen, 2016.
- CHERNOW, Burt: *Christo and Jeanne-Claude. A biography*. Nueva York, St. Martin's Press, 2002.
- CASTRO BORREGO, Fernando: «Todo es escultura: los objetos surrealistas», en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 133-156.
- FOSTER, Hall: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Austral, Madrid, 2018 (ed. original: 1970).
- KRAUSS, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York, The Viking Press, 1977.
- KRAUSS, Rosalind E.: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979).
- LLORENS SERRA, Tomás: «Julio González y la escultura cubista», en RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 2003, pp. 113-132.
- MADERUELO, Javier: *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960 – 1989*. Madrid, Akal, 2008.
- MERLEAU PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975 (ed. original: 1945).
- PIZARRO JUANAS, Esther: *Materia para un espacio: antecedentes y nuevas propuestas*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España 1970-2000*. Madrid, Alianza, 2009.
- VAN DE VEN, Cornelis: *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid, Cátedra, 1997 (ed. original: 1978).
- VICENTE, Alex: «Entrevista a Christo: Christo: 'Las retrospectivas, cuando esté muerto...'». *El País*, 01 de junio, 2020. En <https://elpais.com/cultura/2020-06-01/christo-no-creo-en-la-religion-ni-la-politica-solo-creo-en-mi-arte.html> (fecha de consulta: 14 de marzo de 2021).



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imaginería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*