



Universidad Andrés Bello
Facultad de Arquitectura y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago

CARTOGRAFIAS URBANAS

Profesor: **JOSÉ LUIS LLANO LOYOLA**
Ayudante: **PATRICIO DE STEFANI**

UNAB
Santiago

ESTRATEGIAS DEL DIBUJO EN EL ARTE CONTEMPORANEO

Ed. Cátedra
Madrid 2006

Cap. XIII
Nada es mas profundo que la piel: los dibujos de Christo
Ramón Salas
(479 a 519 pp.)

Este material bibliográfico solo tiene fines docentes
AGOSTO 2009

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA (COORD.)

ESTRATEGIAS
DEL
DIBUJO
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



CÁTEDRA

CAPÍTULO XIII

Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo¹

RAMÓN SALAS

El estilo inadecuadamente denominado de decadencia no es sino arte que ha logrado el punto de extrema madurez propiciado por los soles declinantes de las viejas civilizaciones: un estilo ingenioso, complicado, lleno de matices y de investigación, haciendo retroceder constantemente los límites del discurso, tomando prestado de los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas y notas de todos los teclados, luchando por poner en pensamiento lo más inexpresable, lo que es vago y fugaz en el perfil de las formas...

THÉOPHILE GAUTIER

Christo no es un artista que goce de una gran reputación en su ámbito profesional, seguramente debido a la espléndida reputación de la que goza fuera de él. La referencia a su obra no falta en ninguna obra importante sobre arte contemporáneo, pero si bien la bibliografía sobre Christo es amplísima, su trabajo no ha dado lugar a una intensa reflexión estética. Quizá porque esta reflexión resulte innecesaria. Él es, posiblemente, el primer artista contemporáneo que ha sido capaz de comunicar sus ideas estéticas inmediata y eficazmente a un público masivo. Sus grandes intervenciones mediante telas en paisajes urbanos o naturales han sido contempladas y disfrutadas en directo por millones de personas a pesar de permanecer expuestas, en la práctica totalidad de los casos, menos de tres semanas. Sería incontable la cantidad de público que ha accedido al conocimiento de su obra a través de los distintos canales por los que se distribuye. De manera escrupulosamente privada, Christo no sólo consigue modificar transitoriamente un retazo del mundo, logra, sobre todo, alterar el orden de prelación de los acontecimientos. Su imaginación, su mirada, su modo particular de ver las cosas ha alcanzado una dimensión pública que le ha puesto en disposición de competir con la monolítica, convencional y estable visión de la realidad que difunden las grandes empresas de la comunicación. Y lo ha conseguido poniéndose a su altura. El entusiasmo de Christo es desbordante: su ambición, capacidad de trabajo y espíritu de empresa le permitirían competir con el más avezado tiburón capitalista. Él es, en definitiva, eso que en el lenguaje coloquial calificaríamos

¹ La traducción del inglés de las citas de Christo ha sido realizada por Carmen Toledano Buendía.

como «un triunfador»: alcanzando todos los objetivos que se había propuesto, ha conseguido no sólo recaudar ingentes cantidades de dinero, sino, además, una gran popularidad y prestigio. Y ello, en gran medida, porque es un comunicador nato que no sólo no duda en valerse de cualquier canal de difusión —desde el más especializado al más popular—, sino que convierte esa actividad en parte integral de su obra.

Frente a la gran dimensión mediática de su trabajo, sus dibujos resultan insignificantes. Son igual de bellos, rotundos y exitosos que las obras a las que preceden, pero, quizá por ello mismo, parecen prescindibles. Incluso da la sensación de que así se lo parece al propio autor. En efecto, Christo demuestra una sorprendente desgana a la hora de manifestarse sobre sus dibujos, un desinterés que se hace absoluto en lo tocante a su proceso de realización. *Sorprendente*, en primer lugar, porque el dibujo desempeña en el conjunto de su producción un papel cuya importancia relativa sería difícil de exagerar, no en vano es *su obra*, el depósito permanente de la naturaleza artística de su trabajo. Pero más aún, porque sería difícil de encontrar otro artista tan dispuesto como él a hablar de su trabajo. De forma metódica y como colofón a todas y cada una de sus «muestras», Christo se molesta en compendiar, editar y distribuir toda la información gráfica y documental generada en el proceso de realización de sus obras, acompañada de una explicación que incluye hasta los más insignificantes pormenores de los molestos procesos técnicos y político-administrativos que éstas conllevan. Y, sin embargo, en estos «official records», cuya confección dirige personalmente, no se recogen datos sobre el proceso de elaboración de sus dibujos. Resulta curioso observar cómo incluso cuando se le demanda expresamente hablar de este asunto, desvía inmediatamente la conversación hacia otros aspectos de su trabajo². Por alguna razón, el tema del dibujo, más que omitirse, se obvia: Christo parece poner especial interés en no explicitar verbalmente lo que en la imagen resulta patente. Por otra parte, nada tiene de particular que un artista que desarrolla la mayor parte de su labor «cara al público», se muestre celoso de la única parcela de su trabajo que transcurre en la soledad del estudio. Tampoco es extraño que un hombre tan poco dado a alimentar la leyenda del artista ponga poco empeño en mitificar este retiro.

Por todo ello, podría causar una cierta sorpresa encontrar a este personaje incluido en una publicación que pretende analizar los ritos ligados al ejercicio del dibujo prestando especial atención a las declaraciones efectuadas por sus propios autores sobre su proceso de realización. De no haber conocido hace años al coordinador de este libro, a mí mismo me hubiera sorprendido. Pero de sobra sabía que su decisión de contar con este artista tenía que ver, precisamente, con la aparente dificultad de su inclusión. Poco sabremos de los dibujos de Christo a través de sus propias declaraciones, pero esta circunstancia sólo debe ser considerada un dato más en nuestra tarea interpretativa. Valga un ejemplo: uno de los detalles más destacados por todos sus analistas es la poca disposición del matrimonio Christo a vincular su trabajo a su vida privada. No son de esos artistas —concluyen— cuya biografía resulta imprescindible para valorar su obra. Y, sin embargo, es su vida la que hace de su arte algo fascinante, precisamente porque *parece excepcionalmente irrelevante*. Nada hay de convencional en este matrimonio que resulta normal precisamente por su desafección a los estereotipados patrones «románticos» de marginalidad. Eso sí, la sola intención de destacar y

² Véase su participación en Frank Gettins, *Drawings 1974-1984*, Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Press, 1984.

valorar ese disentiimiento daría al traste con su franqueza y la trocaría en una afectación, ésta sí, normalizada. Ciertas cosas sólo se pueden subrayar por omisión.

Nada en sus dibujos hace presuponer la existencia de protocolos privados anexos al simple hecho de su elaboración. De su llaneza, transparencia y estabilidad no cabría deducir la impronta del genio. Ni siquiera hallamos en ellos nada que nos permita colegir que Christo, durante su realización, se ponga en disposición de permitir que se produzcan sorpresas de las que él mismo pueda aprender. Pero, precisamente porque no encontramos rastros de improvisación, la miriada de decisiones que —como veremos— su confección lleva aparejada deberá considerarse plenamente intencional. Los dibujos de Christo *parecen* sencillos pero, precisamente por ello, no lo son tanto, o, mejor dicho, su sencillez es el fruto intencional de un conjunto de decisiones tan carentes de afectación como complejas. Supongo que esas decisiones son el objeto de un libro consagrado a las estrategias del dibujo.

DIBUJAR DE ENCARGO

Seguramente, la primera y más firme decisión de Christo sea la de ponerse las cosas difíciles. En una época en la que los axiomas estéticos han alcanzado un grado de relatividad sin precedentes, debe ser el propio artista el que se imponga las reglas de ese juego que él mismo ha definido. Si la utilización de esta potestad como coartada o como reto ha de ser la que determine la respetabilidad de la obra, la que aquí nos convoca debe merecer toda nuestra consideración.

Christo *dibuja por encargo*. Un caprichoso encargo que se realiza a sí mismo. No en vano, él es el presidente de las empresas a las que encomienda la satisfacción de sus propias exigencias. Algo que parecería un juego privado si no fuera porque la plena satisfacción del cliente exige en este caso el convencimiento previo de un sinfín de variopintos personajes que van desde un ingeniero industrial a un ecologista, pasando por un policía, un político o un crítico de arte. Cierto es que su reputación le precede, pero no es menos cierto que todo el mundo sabe —él se encarga de que así sea— que Christo sólo acomete empresas que ni él ni sus ingenieros saben si sabrán resolver. Su inmoderado uso de la técnica se contrasta con su renuncia, eminentemente estética, a complacerse explotando la experiencia adquirida. Christo debe comenzar su ceremonia de la persuasión siempre de cero.

En el siglo en que los dibujos han derogado todos sus compromisos salvo los contraídos con ellos mismos y que han aprendido a justificarse apelando a su propia autenticidad, Christo condena a los suyos a contemplar infinidad de servidumbres: convencer al público y a sus representantes, tranquilizar a las autoridades responsables de velar por su seguridad, dejar sin argumentos a sus detractores, demostrar su valor estético autónomo, fascinar a los potenciales compradores, interesar al crítico, informar a los técnicos... Y, ante todo, darse satisfacción a sí mismo: Christo nos trae a la memoria aquella figura del artista áulico que aprendía a abrirle paso a su genio —y a *afirmarlo*— por las grietas del discurso monolítico y explícito del poder.

Su determinación le obliga a remedar también al creador renacentista, poseedor de múltiples conocimientos y dominador de múltiples recursos expresivos —entendiendo «expresión» no en la versión solipsista del artista romántico, sino en la del emprendedor consciente de que su éxito depende de su capacidad para entusiasmar a sus colaboradores y seducir a sus interlocutores. Sus dibujos convocan materiales prove-

nientes de diversos ámbitos del saber, pero los disponen con tal determinación que consiguen que dudemos si nos encontramos ante los proyectos adecentados de un delineante con oficio o ante las locuras visionarias de un Ledoux o un Boullée contemporáneo. Basta observar los dibujos de la descomunal Mastaba de Abu Dhabi para imaginar la sensación que han debido de tener todos sus interlocutores: su autor es capaz de hacer algo que él mismo se encarga de hacernos parecer imposible.

EL COMPROMISO CON LA REALIDAD

El verdadero interés del proyecto de Christo radica en los márgenes de la línea recta que une su desorbitada decisión inicial con la realización material de la intervención. Pero ni una ni otra resultan prescindibles. El artista debe pues plantear en sus dibujos un objetivo prácticamente inalcanzable en condiciones de ser alcanzado.

Todo el «método Christo» nace de su temprana obra sobre papel de mediados de los años 60. Eran ya trabajos realizados con guita, grafito, carboncillo, pastel y esmalte sobre cartón y plexiglás. Con este corto abanico de materiales, que va de lo más humilde y tradicional a lo más sofisticado e innovador, Christo realiza una simple descripción del proyecto lo más exacta posible. «Incluso en los Escaparates (*Store Fronts*)—que realmente no eran grandes proyectos— las técnicas que usé seguían de cerca la tradición de la representación arquitectónica»³. Christo se vale de la semejanza de sus dibujos con las presentaciones preliminares de los arquitectos para transmitir una extraña sensación de factibilidad. Es incluso más frecuente que Christo utilice un punto de vista alto que un contrapicado que, además de representar más fielmente la visión que se tendrá de la obra, la magnificaría. Prefiere utilizar lo que casi parece una perspectiva militar—puramente explicativa e intelectual— a cualquier otro recurso más retórico.

Porque las utopías de Christo son *concretas*, sus dibujos han de encontrar su contrapunto en la realidad. Para ser cabalmente comprendidos deben hacernos caer en la cuenta de que están destinados a ser algo real, asentado en un tiempo y un espacio. Ningún trabajo de Christo se llama *untitled*, ni admite añadidos poéticos en su título: si consiste en empaquetar el Reichstag, su obra se llamará *Reichstag empaquetado*, si en tender una cortina en un valle, *Cortina en el valle*. Incluso sus proyectos más ambiciosos están firmemente anclados en la realidad. Por eso, los dibujos añaden con frecuencia datos cartográficos y fechas, irrelevantes para la comprensión del proyecto pero fundamentales para destacar su compromiso con el aquí y el ahora. La introducción de estos datos—como la misma base fotográfica que también enfatiza el momento y el lugar— nos emplaza al reencuentro con la Historia. Un reencuentro que supone el triunfo de la voluntad sobre el voluntarismo.

Gracias a esa sobriedad se siente uno tentado a pensar que sus dibujos representan fielmente sus obras aun a sabiendas de que siempre las preceden—a veces incluso con décadas de antelación. Su literalidad produce la sensación de que el proyecto es posterior a su realización y consigue en consecuencia que el dibujo parezca anticipar lo evidente, casi lo inevitable. Logra así transmitir una gran tranquilidad a aquellos que deben cursar las autorizaciones necesarias. Porque a Christo no le basta con ser realista, le hace falta *parecer eficaz*. Los dibujos han de ser muy convincentes, tan-

³ Cit. en *Christo*, John Kaldor Art Project, Art Gallery of New South Wales, 1990, pág. 35.

to porque son la carta de presentación de su proyecto como porque han de dar credibilidad al mismo. Son pues *realistas* no porque se contenten con representar la realidad, sino porque tienen los pies en la tierra.

Por faraónica que sea su propuesta, su dibujo nunca parece extraño, afectado, pretencioso, ensimismado o irreal: se parece tanto, o, mejor dicho, anticipa con tal exactitud las intervenciones que cuando uno ve el trabajo finalizado tiene siempre la sensación de *déjà-vu*. Ciertamente que esta sensación de haber sido ya visto se mezcla paradójicamente con una cierta expresión de incredulidad. El dibujo también ha de provocar cierta perplejidad —sin la cual el proyecto perdería su enjundia—, pero, dado que esa sensación de irrealidad la transmite la obra incluso ya físicamente acabada, puede permitirse el lujo de lograrlo limitándose a «representar» fielmente su aspecto definitivo.

Este compromiso paralelo con la realidad y con la posibilidad de su alteración debe reducirse en sus dibujos a una unidad que no puede lograrse a través de los procedimientos artísticos clásicos, basados en la licencia poética para obviar lo circunstancial. Esa licencia es, seguramente, la culpable de que el artista «genial» goce de poca credibilidad en un mundo acostumbrado a ver cómo los detalles urgentes dan al traste con los objetivos importantes. La destreza artesanal de Christo consigue que resulten *fascinantes* sus más disparatadas ensoñaciones, pero para que resulten *plausibles* ha de recurrir al uso de hasta los más irrelevantes detalles técnicos: cifras, mapas, fotografías, diagramas, especificaciones técnicas, muestras, documentos. Esta disposición de Christo a convencer —casi catequizar— a aquellos que no están convencidos es más que un acicate para su trabajo, es «el *modus* de un orden superior y omnicomprensivo al que se subordina el conjunto de las individualidades»⁴.

La eficacia y su parodia

En la exposición *Functions of Drawing*⁵, Vantekenen incluyó a Christo, quizá con buen criterio, dentro de la categoría del «dibujo como definición». En efecto, los dibujos de Christo, como las definiciones, resultan significativos o relevantes por su claridad, su falta de ambigüedad y su precisión. Refieren a una realidad tridimensional y definen cómo construirla y cómo lucirá. A pesar de que la mano de su autor resulta tan perfectamente reconocible como su voluntad de tensar los límites de lo posible, el estilo cede en ellos terreno en beneficio de la franca descripción del objeto. Pero recordemos que esa sencillez debe ser considerada parte de su estrategia. Christo hace ya años que desarrolló y definió un conjunto de recursos que le rinden unos beneficios que no pueden invitar más que a la continuidad. Su metódica explotación se realiza con un rigor que cabría calificar de ritual, un sofisticado *ritual de normalización*. Haciendo pasar sus dibujos por simples «definiciones» consigue depurar todo resto de subjetividad, infabilidad y autotelismo, subraya el carácter concreto de su utopía y persuade de la posibilidad de llevarla a cabo.

El de Christo es pues un rito *secular*, ligado, como todo rito, a una forma de comportamiento muy definida y (auto)exigente que en última instancia habrá de parecer

⁴ Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 133.

⁵ Véase *Functions of Drawing*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1975. R. H. Fuchs estableció allí cuatro posibles categorías: el dibujo como definición, como exposición, como ritual o como exploración.

absurda a todos los no iniciados. Eso sí, lejos de poner el menor interés en restringir ese grupo, Christo se entrega abnegadamente a la labor de ampliarlo. Su ritual es el reflejo de una obsesión privada que se organiza en un sistema de procedimientos y símbolos tan particulares como inteligibles. Los dibujos de Christo, en la medida en que son una primera incursión por un territorio ignoto, deberían ser exploratorios. Pero *Christo no busca, encuentra*. Se conocen dibujos de proyectos olvidados, pero no dibujos fallidos. No conocemos siquiera esos borradores que brindan al autor una primera imagen sobre la que seguir operando. El artista no nos muestra esas imágenes, aún por someter a la forma, en la que la voluntad y la experiencia pugnan con la intuición y el capricho, y la conciencia con lo insondable. Si existen esos «otros» dibujos, Christo desde luego no pone mucho empeño en que los conozcamos. Quizá prefiera ocultarlos para evitar despertar esa incertidumbre tan estimable en cualquier otra obra de arte pero tan peligrosa en el caso de las suyas. No obstante, no deberíamos deducir de esta circunstancia la pobreza del proceso creativo de Christo. Aparentemente, el artista desaprovecha esa riqueza del término «dibujo» en la que los profesores Gómez Molina y Cabezas nos hicieron reparar en el libro que precede a éste —que incluye al esquema, la nota, el apunte, encaje, borrón, rasguño, mancha, esbozo, boceto, bosquejo, croquis...—; pero no es menos cierto que lo hace precisamente para demostrar que:

El auténtico dibujo no está en el «dibujo final», sino en la «estrategia» que «dibuja» la malla que articula los estratos de «dibujos» que componen el proyecto. Una acción que permite mantener la individualidad de cada uno de ellos, como un sistema contradictorio de posibles reconstrucciones, y como la clave de una reflexión diferenciada sobre la identidad de lo representado⁶.

Christo traslada el potencial «estratégico» del dibujo fuera de sus ámbitos competenciales para poder «articular» en su «malla» desde un albarán de entrega a un documento administrativo. Desde luego los dibujos de Christo *parecen* el vivo reflejo de su actividad mental. Pero su infalibilidad nos debe hacer pensar que esa sensación es también fruto de una estrategia preconcebida y no un regalo de su intuición. Repárese, por ejemplo, en que las trazas maestras o las «correcciones» no aparecen nunca en el plano de la primera mancha sino en el estrato superficial: *la incertidumbre es sólo un añadido*. Los dibujos deberían ser testigos de la evolución y los diferentes estadios de desarrollo de unos proyectos que pasan por miles de peripecias, deberían traslucir las dudas y los arrepentimientos de su autor. Pero no son elementos *en proceso* sino elementos *en el proceso*; las dificultades de su realización estriban sólo en hacer plausible aquello que su autor parece tener de antemano nítidamente diseñado en su mente. Curiosamente, Christo afirma que existe una notable diferencia entre los dibujos iniciales y los más cercanos a la conclusión del proyecto⁷. Si observamos sus dibujos para el proyecto del Reichstag, que se extienden a lo largo de los más de veinte años que tardó en llevarse a cabo, ciertamente se observa un aumento de la definición en lo tocante a los «imponderables»: en los primeros dibujos se nota, por ejemplo, que Christo no conocía aún el perfil de las estructuras sobre las que finalmente

⁶ Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 188. Véase también en el mismo volumen Lino Cabezas, «El andamiaje de la representación», pág. 307.

⁷ Véase Frank Gettins, *op. cit.*, págs. 53-54.

apoyó la tela y que se le exigieron para asegurar la conservación del edificio. Pero, curiosamente, los dibujos tampoco son el lugar donde se investiga la morfología de estas estructuras. Los dibujos que salen de la mano de Christo *no marcan* la evolución del proyecto, simplemente se *mantienen al tanto* de las innovaciones surgidas en los tableros de los ingenieros y las registran para mayor gloria de su proverbial exactitud. Los dibujos quizá ganen en concreción, procuren nuevos puntos de vista o mejoren plásticamente, pero nunca negarán, contradirán, corregirán o siquiera matizarán la idea inicial. Da la sensación de que Christo no deja constancia de la evolución formal de su idea porque esa evolución prácticamente no existe. En el mismo instante en que, realizada la localización de los escenarios, encarga que sean fotografiados, él tiene ya *in mente* la totalidad del proyecto. Tras elegir las imágenes más prometedoras no le resta más que alterar las fotografías o los fotostatos y utilizarlos como base para sus *collages*⁸. El efecto de *trompe l'oeil* es particularmente apto para la concreta definición de escalas y proporciones. Pero aquí no media el engaño, Christo ya ha demostrado en repetidas ocasiones que lo que vemos en sus dibujos es exactamente lo que veremos en sus obras: donde pone el ojo pone la obra. Una vez que realiza sus bocetos encarga a sus ingenieros los dibujos, gráficos, levantamientos topográficos o maquetas necesarios para la culminación de la parte mecánica de un proyecto que está virtualmente acabado en el instante mismo de empezar. Christo describe su dibujo como un método para reunir sus experiencias y trabajar sobre ellas, pero sólo con ser un poco menos puntillosos que su autor tendremos que admitir que veinte años antes del empaquetado del Reichstag, casi desde el mismo instante en que fue pensado, éste estaba ya perfectamente definido en sus líneas esenciales, que apenas conocieron sutilísimas variaciones de orden técnico. Cabría pensar que una vez definida la intención de envolver un edificio, caben pocas más variaciones que las relativas a la resolución técnica del problema. Pero resulta más curioso que antes de tomar la determinación de rodear unas islas y una vez aceptada la propuesta de Jan Van der Mark, a la sazón director del Center for the Fine Arts de Miami, de visitar su ciudad para analizar la posibilidad de realizar allí *cualquier cosa*, no aparezcan imágenes tentativas que estudien algunas de las infinitas posibilidades de intervención. Esta opinión es directamente contestada por Christo. Si en algo coincidimos todos los que nos hemos acercado a su obra bidimensional es en destacar su realismo. Y, sin embargo, el autor afirma: «*Islas Rodeadas (Surrounded Islands, Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida)* es uno de los pocos dibujos que recuerdan íntimamente el proyecto. Normalmente, los dibujos de mi trabajo nunca encajan con los proyectos porque éstos son imprevisibles»⁹ (cosa curiosa porque éste fue, precisamente, el único trabajo de Christo en el que esta comparación resultaba imposible, pues la instalación no se podía contemplar prácticamente desde ningún sitio). Desde mi punto de vista —y sin dudar de que, desde luego, todos los que alguna vez hemos realizado una actividad susceptible de ser considerada artística sabemos que a menudo vemos

⁸ El empleo de textos y material fotográfico determina la elección de sus técnicas gráficas: la inmensa mayoría de sus grabados son serigrafías o litografías, las técnicas más apropiadas para su reproducción. Sólo una vez ha combinado el aguafuerte con la litografía y nunca ha utilizado técnicas tradicionales como la xilografía y el aguatinta. Sus métodos son, pues, más pragmáticos que artesanales. El número de colores y la complejidad técnica de los grabados varían y están más condicionados por el carácter del tema que por razones estéticas.

⁹ Cit. en Frank Gettins, *op. cit.*, pág. 54.

matices que a los que no están tan embebidos como nosotros en el trabajo se les escapan—, ésta es una declaración —estratégica— obligada en alguien que debe defender el carácter efímero de su obra. Christo erige sus obras con la máxima rapidez posible para provocar un efecto de sorpresa. A los pocos días las desmonta más de prisa si cabe causando una perplejidad cuya verdadera dimensión sólo la pueden captar los habitantes de la zona que llevan meses sin oír hablar más que de esa cosa que ise acaba de desvanecer ante su atónita mirada! Flaco favor se haría Christo a sí mismo si admitiera que no es gran cosa lo que su obra finalizada aporta a sus dibujos.

Pero el hecho cierto es que el trabajo de Christo no nace, como el de otros autores, de una duda inicial que se va resolviendo a medida que la idea se *conforma* con su expresión plástica; parte de una forma conclusa que se enrarece a medida que suscita la *disconformidad* de sus interlocutores. La inquietud no es su punto de partida sino su objetivo. Pero si los dibujos no son el lugar donde Christo se explica a sí mismo sus intenciones, tendrán que tener otra función. Si no son *exploratorios* deberían considerarse *preparatorios*, esto es, unos dibujos heterónomos consagrados a transmitir información para la realización mecánica de un constructo. En efecto, manifiestan una marcada *disposición a ser leídos* a través de la inclusión de textos y cifras. Pero Christo sabe que, en realidad, esos dibujos no llegarán nunca a manos del maestro de obras y que el espectador o el comprador, que quizá los cotillee, no los *consultará*. Esos datos son exclusivamente recursos plásticos consagrados a la diosa eficacia. Las líneas perspectivas, las cotas, las anotaciones, los «recordatorios» o las muestras están cuidadosa e ingeniosamente distribuidos para transmitir la sensación de que cualquier imponderable ha sido reducido a la gran capacidad anticipatoria del artista. Esa gran capacidad de previsión debe hacernos considerar el carácter estratégico de unos recursos técnicos destinados a volverse, en última instancia, contra las propias expectativas que genera el término.

Los proyectos de Christo viven precisamente de esos componentes pragmáticos con los que se atiende a los variadísimos intereses de los participantes. Consecuentemente, Christo *se sirve* primero de problemas técnicos para mantener viva la atención del público. Por eso la magnitud del proyecto, los desafíos técnicos que éste plantea son imprescindibles para su materialización: ahí es donde él puede combatir y abatir, mejor que en cualquier otro sitio, la resistencia del público. Christo neutraliza a su público asignándole uno de sus papeles predilectos: el de *voyeur* técnico. Sólo al final de ese interés experimenta un cambio radical. A los ojos de todos se ofrece entonces un hecho tangible: los aspectos técnicos, que habían acaparado la atención hasta ese momento, sufren una especie de negación al ponerse súbitamente de manifiesto la total inutilidad del gigantesco proyecto¹⁰.

Tan evidente es que los dibujos no guardan relación práctica con el diseño del proyecto que el mismo Christo reconoce: «Financio cada proyecto vendiendo los dibujos. La magnitud del trabajo involucrado determina de algún modo el número de dibujos que hago»¹¹. No dibuja, pues, lo necesario para aclarar la idea, sino lo necesario para pagarla. Los dibujos de Christo son, como hemos venido comentando, imprescindibles por muchas razones, pero no desde luego para resolver los problemas estrictamente téc-

¹⁰ Werner Spies, «Christo: Surrounded Islands», *Christo: Surrounded Islands*, trad. de R. Ibero, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1986, pág. 13 (ahora y en adelante las cursivas de las citas son mías).

¹¹ Cit. en Frank Gettins, *op. cit.*, pág. 54.

nicos (aunque sí los prácticos). De ahí que la gran cantidad de recursos dedicados aparentemente a ese cometido no puedan considerarse *sinceramente* consagrados a dar información sobre cómo hacer las cosas, sino *estratégicamente* consagrados a dar la sensación de que *se sabe* cómo hacer las cosas (que merece la pena que se hagan).

En algún momento del proceso, los dibujos deben dar la sensación de que la cosa no sólo es factible sino incluso sencilla. Una vez acabado el proyecto es interesante que sintamos verdadera vergüenza ajena ante la angustia provocada por un visionario que, sin embargo, había previsto *exactamente* lo que sucedería. La semejanza entre sus dibujos y sus intervenciones nos hace olvidar que éstas no existían en el momento en que aquéllos salieron a la luz y provocaron la controversia que hoy es objeto de reflexión (o de burla). La contemplación de las posibilidades que se abren más allá de nuestros escrúpulos y temores se enmarcan con los datos que nos recuerdan los esfuerzos *prácticos* que conlleva la superación del hábito. Las partes técnicas de los dibujos dejan patente que la «fuente de la revelación» no es más que un sofisticado constructo que dista de ser un regalo de la naturaleza al genio.

Una vez realizada la intervención está lista para ser refotografiada: «el libro será la única prueba y registro que quede de que el arte, una vez, existió»¹². Como el proyecto nace de la fotografía el resultado será, necesariamente, fotogénico —*media eres y en media te convertirás*—: el éxito está, una vez más, asegurado desde que se toma la primera decisión. Pero, a diferencia de algunos artistas conceptuales, Christo no reclama para las fotografías de sus intervenciones la categoría de obra de arte, no las considera un producto final sino otro instrumento: «... la realización es más importante que el libro»¹³. Son fotografías sencillamente eficaces destinadas a ilustrar una publicación de sobremesa. Su función no es la de sustituir a las obras, y, por ello, no tienen por qué rememorar su categoría. Basta con que dejen constancia cabal de que, en efecto, éstas se hicieron, «para que la gente se dé cuenta de la materialidad y el trabajo que acarrear»¹⁴. Son «otros» dibujos documentales que sirven de manera complementaria al propósito general de destacar el «despilfarro», porque la simplicidad de los primeros y la exactitud con la que se llevan a la práctica podrían producir una engañosa sensación de facilidad que quizá llegara a hacernos pensar que el esfuerzo —incluso en términos pragmáticos— «merecía la pena»: los dibujos tienen que resultar sencillos para que el proyecto parezca factible, los reportajes fotográficos profusos para que resulte extravagante. Esa combinación de superficialidad y sofisticación es, no lo olvidemos, la divisa del arte secular¹⁵.

EL COMPROMISO CON LA SOCIEDAD

Pero Christo no puede limitarse a *convencer*, también debe *seducir*. Podrá persuadirnos de la viabilidad del proyecto, pero no convencernos de su necesidad. Porque si su trabajo no fuera radicalmente innecesario no tendría más interés que el de cual-

¹² Cit. en David Bourdon, *Christo*, Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, pág. 37.

¹³ Cit. en David Bourdon, *op. cit.*

¹⁴ Cit. en David Bourdon, *op. cit.*

¹⁵ Véase José Luis Pardo, «La obra de arte en la época de su modulación serial (Ensayo sobre la falta de argumentos)», en José Luis Molinuevo, *¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pág. 19.

quier otra *obra pública*. Y el juego de Christo consiste precisamente en comprometer una empresa colectiva con un objetivo libre y formal. A través de los dibujos, las muchísimas personas implicadas en el proyecto deben asumir un objetivo común que no puede estar marcado por el interés. Por eso distan de ser unas frías instrucciones diagramáticas y evitan parecer obras abstractas ajenas a las expectativas del espectador no iniciado. Una vez lograda la compenetración inicial aparecerán otros dibujos, diseños técnicos —en cuya elaboración Christo ya no participa directamente— que ya sólo deberán ser contemplados por un número restringido de personas encargadas de faenas muy específicas. Pero desde los más reputados especialistas al último operario sin cualificación, todos deberán comprender el proyecto en su totalidad *e identificarse con él* a través de los dibujos del artista.

El cubrimiento, en 1969, de un millón de pies cuadrados de costa en Little Bay, Australia, supuso para Christo un gran salto cuantitativo en la escala de sus proyectos. Allí descubrió que su éxito dependía de su habilidad para solucionar tanto los problemas técnicos como los comunicativos: las enfermeras del hospital al que pertenecía el terreno pensaron que la obra sería costeada por la institución a expensas de sus propias necesidades y las de sus pacientes, creyeron además que la instalación iba a prolongarse en el tiempo y a privarles de su principal espacio de esparcimiento. Christo, como de costumbre, no sólo iba a correr con todos los gastos, sino que se tomó mucho interés en que la instalación fuera apta para pasear y tomar el sol en ella. Pero no supo explicarlo. La huelga del personal del hospital casi dio al traste con el proyecto. Entonces quedó claro que el «dibujo» debía cobrar una marcada dimensión pública y formar parte de una amplia labor de divulgación. La instalación de la Cortina en el Valle (*Valley Curtain*), en 1972, también peligró a causa de una protesta de los propios trabajadores implicados. El salto de la cuadrilla de entusiastas al personal cualificado planteó no sólo la necesidad de abrir los capítulos correspondientes a las relaciones laborales y la gestión de grandes presupuestos, sino la de disponer de sistemas para asegurar la difusión de los objetivos entre individuos que no tenían relación previa alguna con el trabajo de Christo.

Desde entonces, sus utopías se distancian de la fe en la posibilidad de que la exploración solitaria e introspectiva del talento pueda señalar los rumbos del futuro y se consagran a lo inmediato, se contrastan con lo posible e involucran —no metafóricamente— a cientos de personas en un proceso formativo. Un habitante de la zona de la Valla Continua (*Running Fence*) comentaba: «Cuando la Valla se levantó fue fantástico, ilas cajeras de los supermercados discutían sobre la definición de arte!»¹⁶. Los granjeros preferían mandar a sus hijos a las conferencias de Christo que a la escuela. El propio Christo comentaba con orgullo:

Los ganaderos de California y los granjeros de Colorado comprendieron que la obra de arte no era tan sólo la tela, el acero, el cable, sino también las colinas, el viento, el temor; no podían separar todas esas emociones. La obra de arte era la expedición viva de unos meses o años¹⁷.

¹⁶ Jonathan Fineberg, *Art since 1940. Strategies of Being*, Londres, Laurence King Publishing, 1995, págs. 358-359.

¹⁷ Cit. en Jonathan Fineberg, «Christo. Teatro de lo real», *Guadalimar*, núm. 61, 1981, pág. 33.

Entendieron, en definitiva, la naturaleza holística del arte que tan difícil nos resulta a veces captar a los profesionales. Los dibujos de Christo explotan recursos procedentes de otros ámbitos para demostrar que su telón de fondo no es la sintaxis artística sino la propia realidad y sus posibilidades. La cultura contemporánea —tanto la popular como la de elite— ha devenido homogénea y vacía conforme su segmentación en esferas profesionales estancas nos hacía olvidar la responsabilidad contraída por nuestra mirada con el diseño de lo real. Sus dibujos, con su férreo sistema de exclusiones, han logrado crear mundos *íntegros* pero incapaces de interactuar, siquiera dialécticamente, con la contaminación exterior. Estas creaciones exculpaban a los artistas —a los que había que reconocer su *falta de responsabilidad* con el devenir de una realidad que ni tan siquiera rozaban—, pero, desde luego, no alteraban el ritmo de unos acontecimientos que se habían acostumbrado a convivir con unas críticas radicales cuyos efectos no excedían los límites de la alta cultura. Los dibujos de Christo, por el contrario, deciden habitar precisamente en el espacio que se abre entre esos dos polos metafísicos, en el ruedo donde se contrastan las diversas «verdades» profesionales.

Mi educación en Bulgaria fue determinante para mi trabajo actual. Como el mundo del arte estaba osificado empecé a asociarme con otra gente —ingenieros, abogados, trabajadores, arquitectos— de tal forma que incluso ahora veo a muy pocos artistas. El mundo de las galerías y los museos es para mí como unas vacaciones. Acudo a ellos por puro placer¹⁸.

El éxito, en su acepción más elemental, no es una contingencia del trabajo de Christo, sino una verdadera necesidad. La popularidad, que a menudo no aporta nada a la obra de arte, resulta en este caso fundamental, no para obtener fondos o para alimentar vanidades, sino para propiciar *el triunfo de la fantasía*. En su caso, el fracaso práctico supone también el fracaso estético. El dibujo ha de ser, por lo tanto, «popular». Pero no porque se arraigue en el acervo simbólico del pueblo, sino porque logre anticipar en sus mentes el momento en que la obra se completa.

No creo que ninguna exposición en un museo haya calado tan hondo como *Valla Continua (Running Fence)* en nuestros trescientos rancheros o en los que los trescientos mil vehículos que la visitaron, hasta el punto de que en los estados de Sonoma y Marin medio millón de personas se implicaron en la realización de la obra durante tres años y medio¹⁹.

Sin esa participación Christo jamás daría por cumplidos sus objetivos, pero, además, tampoco encontraría ni un solo político dispuesto a atenderle. De la aceptación depende la culminación de la que, a su vez, dependen sus objetivos estéticos. Y, a diferencia de la práctica totalidad de los artistas (cuya popularidad es fruto de sus logros estéticos y no a la inversa), él no puede seducir a través de su obra, pues esa seducción es su misma condición de posibilidad. Para ese cometido sólo cuenta con sus di-

¹⁸ Kristine Stiles y Peter Selz, *Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Londres, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1996, pág. 555.

¹⁹ Jonathan Fineberg, *Art since 1940. Strategies of Being*, Londres, Laurence King Publishing, 1995, pág. 350.

bujos y su crédito personal. De ellos depende no sólo la financiación y la obtención de los permisos, sino la popularidad del proyecto. Una popularidad que es irrenunciable porque Christo sabe que el éxito de sus exposiciones es un modo de presión.

Christo: ... En este momento estoy trabajando simultáneamente en cuatro proyectos. Simplemente dejaré de lado el Reichstag durante un año o así.

Sylvère Lotringer: La Historia tendrá que esperar.

Ch.: No mucho. Estoy preparando una gran maqueta a escala que se exhibirá en el Museo de Colonia. Aprovecharemos la exposición para renovar nuestros contactos con los senadores²⁰.

EL COMPROMISO CON EL ARTE

Pero Christo no sólo se debe a aquellos que puedan dudar de su competencia técnica, sino también, y muy particularmente, a los que puedan hacerlo de su categoría artística. Sus dibujos deben, respetando el carácter efímero del proyecto (o valiéndose de él), procurarle un hueco en la memoria de aquellos que son capaces, con su reflexión o su arte, de asegurar la pervivencia y el enriquecimiento de la idea. Sus trabajos no pueden aceptar el dictado de la historia del arte al punto de amortajarse en la esfera de la alta cultura, pero deben encontrar un hueco en ella para garantizarse un ápice de eternidad que evite su conversión en otro gran espectáculo destinado al olvido por culpa de su estricta adscripción al presente. Los dibujos son un mecanismo visual para procurar la realización de un proyecto —que incluye la posibilidad práctica de su ejecución—, pero también son imágenes impactantes en y por sí mismas.

El dibujo ha pasado a lo largo de este siglo de ser un modo de imitar la vida a ser un sistema de relaciones abstractas independientes de la experiencia que habla a través de símbolos y metáforas. Dado que este proceso alcanza su cenit coincidiendo con el desarrollo de la obra de Christo, podríamos sentirnos tentados a deducir que los dibujos de éste son claramente retrógrados. Pero esa conclusión no sería en absoluto cierta. Ya vimos que el aparente realismo de Christo no era más que un conjunto de recursos destinados a actuar como sinécdoques de una eficacia condenada a enfrentarse con su cara oculta. Su misma naturaleza fragmentaria es un recurso retórico destinado a enfrentar la tradicional disposición del dibujo a reconciliar sus partes contra la virtual imposibilidad de encontrar un punto de vista privilegiado. Los dibujos de Christo son, pues, alusiones metafóricas a dos de los temas más característicos del pensamiento moderno: la crítica a la técnica y la despedida de la posibilidad de reducir la multiplicidad al orden del sentido.

Cierto que la serenidad que Christo le debe a sus interlocutores sociales se cubre además con un velo «impresionista» consagrado a procurarle a sus dibujos esa popularidad que antes calificué de imprescindible. Pero ya comentamos que su radicalidad se cimenta sobre sus concesiones. El gesto ágil y suelto, realizado «a *plein air*» en el estudio con unos humildes lápices de colores, cubre y anima incluso aquellas partes de las fotografías que quedarán sin modificar tras la intervención. Desde luego, hay momentos en que existen circunstancias formales que así lo aconsejan para no descontextualizar demasiado aquella zona de la fotografía donde se llevará a cabo la instala-

²⁰ Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, pág. 554.

ción. Pero, a menudo, la intervención pictoricista sin justificación descriptiva tiene otros dos sentidos: el primero y más evidente, hacer vendible la imagen; el segundo y más importante, darle un marcado carácter de dibujo, esto es, convertirla en la huella de una actividad mental no meramente mecánica, compleja pero ágil, determinada pero flexible, decidida pero no arrogante, ambiciosa pero no pretenciosa. Antes comentamos que los dibujos de Christo más parecían argumentos en defensa de una convicción firme que preguntas sobre su propia pertinencia. Y, sin embargo, ese trabajo exploratorio existe. Y existe, entre otras cosas, para solventar el problema que Gómez Molina definía así: «La idea contemporánea de considerar a los dibujos como obras de arte "finales" ha producido un cierto "aplanamiento" de su complejidad, un reduccionismo formal en la medida en que se transformaba en un supersigno de identificación personal»²¹. Los propios recursos esteticistas de Christo le sirven para devolver a su determinación dinamismo y recordarnos que estos dibujos son claros pero no simples.

Christo desea expresamente conservar el carácter de «obra menor» para esa parte de su trabajo que en el fondo debería ser considerada *su obra*. Su compromiso con el culto moderno a lo inacabado, con su desprecio de lo eterno y lo concluso, le induce a dar a su firme determinación inicial el aspecto de una inquietud en evolución, lo que, por otra parte, no es del todo falso: su mente y su imaginación están ocupadas en desarrollar un fabuloso proceso de seducción en torno a una decisión. Un proceso que no se consagra a la descripción de los detalles técnicos de la intervención, sino a la de los procedimientos necesarios para hacerla plausible logrando así que sobreviva una gran idea que trasciende la propia instalación final. Los grandes proyectos de Christo comienzan y terminan por una imagen que es prácticamente la misma y está flanqueada por una *nada* que, sin embargo, ya no será nunca la misma. Este bucle abraza el absurdo central que consigue que el deleite inicial resulte, además, instructivo.

Christo forjó su personalidad en su Bulgaria natal. Educado en la concepción propagandística del arte, asumió de forma natural la posibilidad de destinar recursos plásticos a la difusión de credos políticos. Aprendió también a no despreciar ninguna estrategia comunicativa, porque ni siquiera las menos sutiles —el gigantismo, pongo por ejemplo— tienen por qué consagrarse a los objetivos a menudo demasiado concretos y superficiales de la publicidad occidental. Una industria, no obstante, cuyos métodos claros y brillantes cautivaron a Christo en su tránsito por la Europa del oeste hacia su asentamiento final en la meca del capitalismo, los EE.UU. Nada tiene pues de particular que suscite recelos en un gremio aún muy encariñado con el individuo inadaptado y apenas consciente de sus objetivos y sus métodos que se distancia del mundo a bordo de su estilo para ofrecerse como contrapunto de una realidad que desprecia por considerarla tan sólo apariencia.

En ese sentido, cabría decir que los dibujos adolecen de falta de «artisticidad», que se resisten a acatar los códigos propios del arte más reputado. Acostumbrados como estamos a deducir el valor —cuando no el significado— de una obra de arte de las dificultades que ésta oponga a la hora de encajar en nuestro concepto de realidad, debemos reconocer que en los dibujos de Christo la única *rareza* que nos es posible detectar es su natural disposición a convertirse en realidad. Todo en ellos está al servicio de la plausibilidad del proyecto. En el siglo en el que el dibujo ha demostrado

²¹ Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 139.

sus cualidades innatas para permitir a los artistas expresarse con un grado de subjetividad que no alcanzarían por otros medios menos espontáneos, en el siglo en que el dibujo ha cobrado autonomía y se ha consagrado a dar expresión a contenidos inefables, los dibujos de Christo resultan representativos en el sentido más convencional del término: evidentes, objetivos, claros y, aparentemente, carentes de toda sofisticación.

Y, sin embargo, la arrebatadora belleza de sus obras, sus dimensiones sublimes y la inevitable sensación de absurdo que —en términos prácticos— provocan, inducen a mirar con ojos frescos el mundo de nuestro alrededor y a repensar, en consecuencia, el tema estético por excelencia: la inutilidad de lo bello. Su transformación del objeto o, mejor dicho, de nuestra percepción del objeto, no nos invita a cuestionar la naturaleza de éste, sino la «naturalidad» con la que lo miramos y reaccionamos ante él.

Pero la obra de Christo, en efecto, no es trascendente. No pretende mostrarnos la verdad que subyace bajo las apariencias, más bien se conforma con mostrarnos las enormes posibilidades que ofrece el trato imaginativo con esas mismas apariencias. Esta labor «intrascendente» puede espantar a los críticos amantes de lo épico más incluso que su sospechosa adaptación al mundo real. Pero lo que sin duda les parecerá más intolerable es que su participación resulte innecesaria: los trabajos de Christo tienen una dimensión mediática tan resonante y constituyen unos éxitos tan incontables que no requieren mediación crítica. Christo ha conseguido imbricar la inutilidad de su esfuerzo con la *urdimbre* contemporánea, con los ritmos habituales de una sociedad economizada. Su obra resulta, desde ese punto de vista, *clásica*, en la medida en que, a diferencia de todo el arte de vanguardia que surge a la contra del sentido común, brota con naturalidad en la ribera de la corriente que arrastra a la misma sociedad y la agasaja con unos frutos que cualquiera es capaz de saborear sin esfuerzo.

Christo es, pues, un gran comunicador que, en consecuencia, maneja con soltura los usos y códigos más extendidos y que no duda en movilizar en su empeño todos los recursos que sean necesarios. Algo que no dejaría de ser un problema en una esfera como la estética, donde lo inefable goza de tanta consideración, si sus dibujos no se consagraran paralelamente a la misión de dejar patente que *lo importante es lo oculto*. Y no sólo a través de la metáfora (el envoltorio) o de la resolución formal (la «fantasmagorización» del dibujo que luego comentaremos), sino de la propia estrategia comercial: la obra de Christo, pese a encontrarse expuesta en más de cien museos de todo el mundo y en miles de colecciones particulares, deja patente a través de su autoinmolación, de su renuncia a atraer la atención sobre sí, que «lo importante» es inaprehensible y, por supuesto, impagable.

Dibujar bajo sospecha

Christo se ve en la obligación de conectar formalmente sus dibujos con «su propio tiempo», pero no puede convertirlos en cuadros autónomos, porque pondría en peligro tanto la popularidad como la vocación efímera de su trabajo. También por esa razón el uso de recursos no debe verse demasiado inhibido por el catálogo de posibilidades plásticas operativas, pues en ese caso terminaría resultando, paradójicamente, demasiado enfático o incluso afectado. Christo debe dejar claro que el poder transformador de su trabajo no reside en su excepcional talento artístico sino en la mucho más ecuménica capacidad de su mirada para descubrir lo nuevo en lo habitual sobreponiéndose a sus rutinas. La disposición a operar dentro de la ortodoxia

gramatical de la alta cultura, eficaz en cualquier otro caso, podría resultar contraproducente para un dibujo que debe mostrar una cierta disposición a pasar desapercibido y a no reivindicarse manifiestamente como obra de arte. Esta circunstancia —al disminuir la radicalidad del resultado— favorece además la comercialización del producto, algo que no es baladí en este caso.

Los proyectos de Christo requieren fabulosas cantidades de dinero. Si a su dimensión económica sumamos la no menos fabulosa «mediaticidad» de unos trabajos que, además, deben cobrar cierta distancia respecto a los criterios estéticos más vanguardistas, hemos de concluir que su mismo desarrollo podría fácilmente dar al traste con su propia vocación alternativa. Christo es, ante todo, un optimista, un hombre con fe en las posibilidades de la Historia. Una fe carente de dogmatismo porque se soporta en el convencimiento de que todo está en perpetua evolución, pero que, precisamente por ello, le pone a salvo de todo escapismo derrotista.

No era posible realizar este trabajo [los frescos de Fra Angelico] sin ser profundamente religioso. Para realizar una obra válida en ese tiempo era preciso ser profundamente creyente... Ahora vivimos en un mundo esencialmente económico, social y político. Nuestra sociedad está consagrada a los propósitos sociales de nuestros semejantes... Eso es, por supuesto, lo fundamental de nuestra época y, por eso, creo que cualquier arte poco político, poco económico y poco social es, simplemente, menos contemporáneo²².

Esta convicción obliga a Christo a evitar a todo trance la sombra de cualquier sospecha. Cuenta para ello con una gran ventaja: no tiene que abjurar de la lógica del sistema porque no es un hijo suyo. Christo Javacheff nació en 1935 en Bulgaria, donde permaneció hasta el año 1958 en que llegó a París vía Praga y Viena.

La desgracia de muchos artistas americanos y occidentales es que se les ha inculcado el desprecio por la economía. La economía es uno de los inventos más importantes del siglo xx. Como yo estudié el marxismo en profundidad, puedo usar los recursos y las estructuras de la sociedad capitalista. Puedo aplicar lo que he aprendido, manipular el sistema, pero de forma muy cínica, buscando objetivos absurdos de los que nadie puede apropiarse²³.

Su educación socialista no sólo atenúa la suspicacia que despierta esta profesión de cinismo, sino que enfatiza el valor dialéctico de su controversia real y activa con lo dado. Los trabajos en los que Christo fue obligado a participar no trataban de conducir al espectador a otro mundo, de naturaleza espiritual, sino de incidir a través de la ficción en su percepción de la realidad. Los fines de semana era enviado con su cuadrilla a las granjas que bordeaban las vías del *Orient Express* con la misión de adentrarlas y maquillar su productividad al objeto de que los viajeros occidentales —que difícilmente obtenían otra perspectiva de Bulgaria— apreciaran su prosperidad. Este entrenamiento no sólo predispuso a Christo a trabajar en grupo y en el ambiente real, sino que, seguramente, le hizo meditar sobre el tema del encubrimiento, el escenario y la imagen.

²² Cit. en Jonathan Fineberg, «Christo. Teatro de lo real», *Guadalimar*, núm. 61, 1981, pág. 34.

²³ Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, pág. 555.

Pese a todo, Christo maneja grandes sumas de dinero que obtiene y gestiona dentro del marco del capitalismo y haciendo buen uso de las técnicas de comunicación que dibujan su perfil más contemporáneo. Vende, contrata, paga y domina las relaciones públicas (los parasoles, por ejemplo, costaron 26 millones de dólares e invirtieron durante cinco años el trabajo de más de 2.000 trabajadores), por lo que se ve en la obligación de ofrecer una clara contrapartida a los más susceptibles. Christo, como siempre, pone la ortodoxia al servicio de la heterodoxia, se vale de los recursos del capitalismo para subvertir sus rasgos más definitorios: la obtención de beneficios y la acumulación de capital. Las empresas de Christo y su mujer, Jeanne-Claude, no cobran entradas ni obtienen beneficios de las películas, libros o recuerdos ligados a sus proyectos, en los que dilapidan hasta el último centavo cosechado²⁴. Un dinero obtenido exclusivamente a través de la venta de sus dibujos, grabados y modelos a escala. El artista se autofinancia todos sus proyectos y obtiene los créditos, cuando los necesita, gracias al aval que para los bancos supone la estabilidad de la demanda de sus dibujos. Esa venta se realiza con la participación directa del matrimonio Christo, que jamás ha suscrito un contrato exclusivo con ninguna galería pese a haber realizado cerca de 400 exposiciones individuales. Christo dibuja mientras recopila datos técnicos, prevé soluciones prácticas, localiza lugares, presenta sus ideas en conferencias y visita en compañía de Jeanne-Claude a los galeristas, coleccionistas y museólogos de todo el mundo. Una vez inaugurado el proyecto jamás vuelve a hacer más dibujos sobre el tema: a partir de ese momento ya no se consideran ni estructural, ni conceptual, ni económicamente necesarios. Un rito costoso —que, no obstante, sigue a rajatabla—, pues la enorme difusión de sus intervenciones aumenta considerablemente la demanda de sus dibujos en el periodo en que éstas permanecen instaladas. Pero su renuncia al consiguiente aumento del valor de sus obras tranquiliza a los compradores, que tienen la seguridad de que en el momento en que vean crecer la cotización de sus bienes no se producirá un efecto inflacionista que desestabilice su precio. Christo, una vez más, *invierte en la credibilidad* que le habrá de reportar fondos en la parte más crítica del proyecto, cuando éste es poco más que un dibujo rodeado de incertidumbres.

Los Christo se tienen incluso prohibido aceptar dinero de patrocinadores o instituciones a través de cualquier donación, beca o ayuda, siquiera sea ésta absolutamente desinteresada. El matrimonio declara que de ese modo pretende salvaguardar su independencia, pero lo cierto es que no les costaría nada encontrar gente dispuesta a aportar dinero sin esperar más contrapartida que la de ver su nombre ligado a alguno de sus proyectos y sin, por supuesto, pretender condicionar en absoluto su realización. El problema no es, por lo tanto, de independencia, sino de *verosimilitud*: la credibilidad es el material del que se componen sus dibujos.

²⁴ Pero los Christo no sólo tienen que pedir luz y taquígrafos para sus cuentas: su determinación de intervenir en la naturaleza y el patrimonio —los dogmas sagrados de este final de siglo les obliga a ser *políticamente correctos* (no dudan en meterse en los terrenos donde saben que la presión externa sobre su trabajo va a condicionarlos más para no modificarlos finalmente ni un ápice). Los Christo estudian concienzudamente el impacto ambiental de sus trabajos, dirigen y financian las labores de su desmontaje para asegurar que todo quede incluso mejor que antes de que ellos llegaran y se preocupan de reciclar todo el material utilizado. En la *Valla Continua* se cubrieron uno a uno los miles de agujeros que dejaron los mástiles, en las islas de Florida se encargaron estudios sobre la neurosis y el pánico de los peces, y se llegó a demostrar que algunas especies (los manatís) gustaban de refugiarse en la tela rosa para copular con mayor frecuencia que de costumbre.

EL COMPROMISO CON LA HISTORIA

Cabría discutir la licitud de considerar el proceso de comercialización como parte de las estrategias del dibujo, pero el debate resultaría estéril en el caso de un artista como Christo que controla de forma estrictamente personal y con mano firme todas las dimensiones de un proceso que se fundamenta en la imbricación de planos y niveles. Esta pluridimensionalidad forma parte del peaje que los dibujos de Christo deben pagar para transitar por el mundo. Pero no debemos olvidar que hablamos de gabelas que el artista se autoimpone. Christo cobra una distancia irónica respecto a sí mismo para exigirse desde el plano de lo real el cumplimiento íntegro de los compromisos adquiridos. De ese modo, se vale de los dogmas que operan en el mundo de la vida —y que más tarde subvertirá— para sortear los dogmas que operan en la esfera estética.

Absortos como están por otras preocupaciones más mundanas, los montajes de Christo se alimentan «desapercibidamente» de la práctica totalidad de los recursos plásticos consagrados por las vanguardias artísticas: del *collage* al coloreado «impresionista», del gesto al apunte minucioso, del recurso conceptual al formato convencional, del uso de materiales de tecnología punta al del humilde carboncillo, de la documentación a la enfatización romántica del paisaje, de la frialdad del dato o la fotografía al calor de la huella artesanal, del arte efímero a la pieza de museo, del *ready-made* a la obra única y de autor...²⁵, pasando por una amplia panoplia de técnicas gráficas. Es raro el recurso habilitado por el arte moderno al que Christo no haya recurrido de forma desinhibida. Sólo su exacta consagración a cometidos específicos y su paralelo sometimiento al plan general les permite convivir sin producir sensación de afectación, gratuidad o recargamiento.

El uso del *collage* —plástica y metafóricamente— sugiere ya su voluntad de enfrentar la realidad desde múltiples ángulos, pero esta disposición no puede, a su vez, traicionarse mediante el empleo exclusivo de este recurso —meramente artístico— como si éste pudiera *representar* por sí sólo *la intención* del artista y, en consecuencia, el sentido concluso de la obra: la actividad entera de Christo —desde la solitaria elaboración del primer dibujo al reparto gratuito de los materiales de sus intervenciones que sigue a su desmontaje— debe ser considerada *un enorme collage*.

Llevamos más de un siglo inventando recursos plásticos que agotan su potencial expresivo con su negativa inicial a afirmar los códigos ya aceptados y las categorías establecidas. Una vez consagrados, no deben ser explotados sino sustituidos por nuevas «posibilidades». Esta disposición a seguir sacando punta a un lápiz con el que no se acababa de trazar ni una línea ha determinado que los procedimientos aptos para desarrollar procesos calificables de artísticos hayan aumentado en relación directamente proporcional a la degradación de la comunicación visual. Christo parece haber tomado la determinación de valerse de aquellos recursos para solventar este problema, lo que le obliga a pasar por alto las incoherencias que se derivan de la mezcla de procedimientos que nacieron con la manifiesta intención de

²⁵ Christo hace múltiples que, en rigor, deberían llamarse «originales en serie», pues no se realizan industrialmente ni con ayuda de manos ajenas a partir de un modelo, todos están realizados por él, que personalmente ha completado cada uno de sus trabajos dándoles un carácter individual.

contradecirse. Christo despoja las técnicas de su contenido programático para destinarlas a la consecución de objetivos supracorporativos, destruye los protocolos de significado en favor de la eficacia comunicativa. De ese modo, supera esa confusión artística de medios y fines que tan sospechosamente se parecía a la imperante en el sistema que se pretendía criticar. Gracias a ello, no se ve en la obligación de renunciar a la sensibilidad para lograr una sobria claridad conceptual: su pasión siempre desborda sus datos. Frente a la espartana disposición de la vanguardia a renunciar y denunciar cualquier procedimiento «sospechoso», su estrategia es conjunta, no disyuntiva.

Christo puede contar con recursos surgidos en contextos intelectuales contradictorios porque no se siente afectado por las trabas morales de sus predecesores. Pero no cabe esperar por ello una trivialización del alto concepto del deber propio del artista de vanguardia, sino, más bien, la adaptación de ese compromiso a los nuevos tiempos. La generación de posguerra, desposeída de esperanzas colectivas, se entregó a una labor introspectiva que esperaba hallar la autenticidad liberadora en las profundidades del yo. Pero los problemas a los que hoy nos enfrentamos alcanzan dimensiones planetarias y tienen que ver, básicamente, con el control ético de la tecnología y del fabuloso potencial de nuestros recursos económicos, y con la devolución a los ciudadanos de su responsabilidad individual respecto a su evolución. Los recursos que Christo utiliza en sus dibujos (la fragmentación de la imagen, la destrucción de la organicidad del cuadro, la inclusión de productos *ready-made*, la propia mezcla de recursos, la inclusión de textos y documentación, la mezcla del trazo vivo y el realizado a escuadra, la interdisciplinariedad, su manifiesta implicación en la comercialización del producto, etc.) aparecieron en el contexto de las artes en diferentes momentos y por diferentes motivos, pero siempre con la clara voluntad de alterar las expectativas del espectador, esto es, de sobrepasar el «sentido común». Bien fuera para sustituir unos mecanismos representativos caducos o bien para cuestionar la legitimidad de cualquier mecanismo representativo, el artista buscaba dejar constancia de sus desavenencias con unos hábitos históricos a los que consideraba culpables de una situación del mundo que juzgaba catastrófica. La cultura —el polvo que había producido estos lodos— no tenía lugar en esa estrategia, que debía buscar sus recursos lejos de ella. Pero el problema de Christo ya no es el de encontrar una naturaleza virginal aún no violada por el ojo consuntivo del hombre. Su problema radica en cómo utilizar esa mirada, que, de suyo, rastrea las posibilidades de lo mirado y, por lo tanto, es eminentemente técnica, para utilizar el potencial transformador humano en beneficio de la humanidad misma. Esto es, en *cómo alterar los «hábitos históricos» mediante unos recursos habituales en la Historia*.

Christo participa del convencimiento de que sólo el que abraza el absurdo se pone en disposición de descubrir la verdad, pero, precisamente por ello, trata de convocar este absurdo en el mismísimo reino de la racionalidad técnica triunfante y no en el ámbito artístico, donde lo extravagante resulta habitual. Es esa actitud la que de verdad resulta chocante y demuestra capacidad de incidir en la realidad y modificar nuestra visión de la misma.

Creo que el proyecto tuvo un cierto carácter subversivo y por eso tuvimos tantos problemas. Probablemente toda la oposición, todas las críticas al proyecto venían de ahí. Si hubiéramos gastado tres millones de dólares en una película no se habrían opuesto. Se podrían incluso quemar las islas para filmarlas sin que hubiera proble-

mas. La gran potencia del proyecto radica en su absoluta irracionalidad. Ésa es la idea del proyecto, el hecho de que pone en tela de juicio todos los valores²⁶.

Christo no trata pues de actuar al contrario de lo que es considerado normal, sino de lanzar los procedimientos normales, esto es, eficaces, contra el sentido normal del término «eficacia».

El propósito es incitar a la sociedad; y ésta responde, en cierta forma, como lo hace en situaciones normales, ya sea la construcción de un puente, de un camino o carretera. Lo que resulta diferente, y lo sabemos, es que toda esa energía se dedica a un propósito fantásticamente irracional, y ésta es la esencia de la obra²⁷.

Eso es exactamente lo que ocurre en los dibujos: su imagen de eficacia se enfrenta a un destino estrictamente decorativo o poético. Un destino absurdo, esto es, carente de interés, que sólo se puede alcanzar tras dilapidar una fabulosa cantidad de recursos humanos y materiales en la erección de algo condenado a morir desde su nacimiento. La clara percepción de esta circunstancia nos pone a merced de nuestros propios escrúpulos y consigue que aflore lo peor de nosotros mismos: la falta de coraje en los encargados de tomar resoluciones, la hipocresía en los bienpensantes, el afán de posesión en los amantes de lo efímero, la envidia en los desinteresados, el dogmatismo en los librepensadores... Christo pretende pagar a la Historia con su misma moneda al confrontarla con el alucinante destino de su propia dinámica. Y a ese cometido consagra su dibujo, cuya importancia capital reside en resultar insignificante: cuanto más realista parece, más absurdo resulta el proyecto.

EL COMPROMISO CON UNO MISMO

A estas alturas ya se habrá comprendido que todos los débitos adquiridos por Christo son sólo la imagen objetivada de los contraídos consigo mismo. Con su constante huida hacia delante se obliga a definir su idiosincrasia disintiendo viva y productivamente de los sistemas institucionales y culturales que determinan la manera «decorosa» de hacer las cosas, pero sin ignorarlos de forma voluntarista²⁸. Su trabajo conoce una vertiente destructiva al enfrentar a la maquinaria capitalista con el absurdo de su emancipación de los destinos humanos. Pero conoce también una vertiente constructiva al proponer salidas airoas para esta situación de hecho. Una vez provocado el absurdo, el vacío de sentido, lo rellena —en plena crisis del monumento— con la aparición de una presencia fantasmal en el teatrillo del arte, con la participación estelar del «recuerdo» de la Historia o de la naturaleza (Christo persigue limpiar la visión de la verdadera *naturaleza del lugar*, ya sea ésta *la memoria* —en Europa— o *la extensión* —en América y el Pacífico—).

²⁶ Jonathan Fineberg, *Art since 1940. Strategies of Being*, Londres, Laurence King Publishing, 1995, página 359.

²⁷ Cit. en Jonathan Fineberg, «Christo. Teatro de lo real», *Guadalimar*, núm. 61, 1981, pág. 33.

²⁸ «Cuando el futuro artista se enfrenta al hecho de dibujar tiene ante sí, no sólo un conjunto de imágenes ejemplares de cómo debe definirse la representación, sino a toda una estructura del discurso en el que debe ser narrada la historia. "El decoro" establece los límites de su propia actuación, el orden de las cosas no es el de lo percibido, sino el del discurso. La percepción está encadenada en su demostración». (Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 177).

La extraordinaria semejanza perceptible entre sus dibujos y los proyectos realizados se ve alterada en un significativo número de ocasiones por una decisión recurrente: Christo invade con sus grisallas plumizas el cielo de la imagen, unifica la textura de los planos creando un efecto de neblina o baña los objetos con una luz que alarga las sombras y amplifica el carácter fantasmal de sus entelados. No en vano, pretende convertir el pasado en un fantasma —o en un cadáver cubierto por su sudario—, parodia la eternidad del monumento y nos lo muestra como un *presente* dispuesto para el rito de la permanente inauguración. Frente a las siempre luminosas fotografías tomadas del proyecto ya concluido, los dibujos se sumergen en una atmósfera indefinida y fría, incluso bajo el sol de California o Florida. Anticipan con este recurso el carácter evanescente de su obra y prefiguran la prevalencia de la memoria frente a la prepotencia de la técnica.

Creo que la mente es lo más valioso del mundo... hace poco estuve en Israel y me llevaron de Belén a Jericó por veredas polvorientas hasta llegar a la frontera con Jordania, y el paisaje me pareció un desierto como otro cualquiera, pero con una diferencia: que nunca olvido que éste es de los más antiguos del mundo; que hace 7.000 años la gente ya *construía todos nuestros recuerdos aquí*, en una superficie de 300 km. Sólo quedan tierra y rocas, no hay vestigios, pero *uno lo sabe*. Es absolutamente antidialéctico afirmar que no es diferente de cualquier zona desierta de Arizona. No es posible separar las cosas, pues toda nuestra percepción del mundo proviene de nuestra mente. No se puede divorciar algún tipo de existencia formal de la existencia mental, funcionan juntas y encajan bien²⁹.

Los dibujos parecen, en definitiva, lo que realmente son (y esta explicitación de lo evidente no deja de tener su importancia tratando de quien tratamos): la pre-visión de una realidad pasajera. Los dibujos respiran esa intención de estar «construyendo el recuerdo» de algo que pasó y convirtió un simple sitio en un verdadero *lugar*. Ese ilusionismo parece transmitirse a sus obras tridimensionales, que contradicen sus gigantescas dimensiones con su aspecto delicado, con su clara disposición al desvanecimiento. Después de la intervención decidida de una mirada todo puede permanecer igual y ser completamente diferente, y «uno lo sabe». Un habitante de Kansas City que había participado en la construcción de la Valla Continua (*Running Fence*) explicaba a otro que se lamentaba por el carácter efímero de los Senderos Cubiertos (*Wrapped Walk Ways*): «es mejor así; cuando la obra desaparezca, podrá usted apreciar este parque como nunca antes»³⁰.

Cabría pues pensar que sus dibujos —como los de antaño— prefiguran una determinada mirada *verdadera*, que Christo empaqueta para hacernos ver aquello que sólo se da en su ocultación. Pero él no puede ni quiere identificar su utopía con una solución de corte idealista. La primera característica de sus obras monumentales es su disposición a ser retiradas. Sus mismos dibujos son, en consecuencia, escenografías: diseños de decorados para ser montados, ocupados por un público investido con la categoría de actor y desmontados. Por eso son insustanciales, por eso renuncian a su aura, a apoyarse en su perfecta adecuación a la Historia del arte, en su idea de permanencia. Las intervenciones de Christo no pretenden mostrar la esencia del objeto

²⁹ Cit. en Jonathan Fineberg, *op. cit.*

³⁰ Cit. en Jonathan Fineberg, *op. cit.*

o el paisaje al que afectan, es *su retirada* la que nos devuelve la responsabilidad de ejercer ese ejercicio representativo.

El problema es que el dibujo es heredero de una larga tradición que tiene tendencia a considerarlo el diseño ideal de una realidad verdadera u oculta. Para sacudirse esa rémora, se ha emancipado en este siglo de cualquier ulterior *realización*. Pero los dibujos de Christo deben convivir con la contradicción que supone su entrega a un proyecto de crítica a la representación mediante la representación de una crítica³¹. De ahí que su autor necesite dejar claro que *no constituyen el registro de la esencia de su obra* sino elementos de un proceso con autonomía y personalidad propia. Y lo logra con la estrategia más simple: evocando la idea de plano. No en vano, el plano es un dibujo representativo pero con entidad real que, sin embargo, ni reclama protagonismo alguno ni se pretende custodia de la esencia del proyecto, al que simplemente presta sus servicios. Por otro lado, de esa manera sus dibujos —en última instancia verdaderos cuadros destinados a pasar a la posteridad— no disturbaban su fe radical en lo efímero: «no creo que exista obra de arte más allá de su propio tiempo, cuando el artista desea realizarla, cuando los temas sociales, políticos y económicos se conjuntan»³².

Los proyectos de Christo son de una complejidad que arredraría al más emprendedor; pero, a su vez, son de una simplicidad apabullante, son faraónicos pero sencillos, realistas pero nebulosos, públicos pero crípticos. Esa disposición a habitar en tierra de nadie debe hacerse ya patente en los dibujos. Porque si bien éstos *simulan* ser simples «definiciones», son, en última instancia, los únicos depositarios «nobles» del recuerdo de lo que ya no existe. La inmensa mayoría de los millones de espectadores de la obra de Christo lo son a través de los medios de comunicación de masas. Muchas obras han sido «consumidas» por millones de personas, pero pocas las que, además, han hecho detracción de eternidad. Porque no está de más recordar que si sumáramos los tiempos que las intervenciones de Christo han permanecido «expuestas», su obra completa habría permanecido «colgada» incluso menos tiempo que cualquier muestra provisional de una cierta envergadura. Y ese carácter efímero, que exige de la memoria un esfuerzo de retención y que ha favorecido que las obras de Christo alcancen un nivel legendario, casi mítico, resulta mucho más perceptible a través de sus dibujos que de la documentación de la obra. Son ellos los que ayudan a crear su particular *mitología de la técnica*. Los dibujos heredan la aparente neutralidad de los medios pero deben además dejar constancia de los diversos niveles de lectura que el proyecto admite. Porque son ensayos, proyectos, cuadros y relicarios de la memoria, pero son, al mismo tiempo, *la prueba evidente de que lo que existe no es más que el resultado de inyectar determinación a una idea*.

Christo elige un modelo de dibujo meramente documental. Pero entiéndase el término «documental» en el mismo sentido en que lo utilizamos para calificar las creaciones cinematográficas que no son «de ficción», y se percibirá la paradoja inherente al hecho de realizar documentales de acontecimientos por suceder. La mayoría

³¹ A su llegada a Occidente, Christo toma contacto con el grupo de los *Nouveaux Réalistes*. Durante los años 1958 y 1959 Christo también derramó pintura sobre sus botellas empaquetadas, pero se sentía ya mucho más cercano a la preocupación por la realidad tangible de los franceses que a la sublimidad tardorromántica del aún poderoso Expresionismo Abstracto. Como los *Nouveaux Réalistes* se decantó por la presentación (no representación) de objetos reales, tratando de acentuar y, al mismo tiempo, de cuestionar su identidad mediante procedimientos netamente representativos.

³² Cit. en Jonathan Fineberg, *op. cit.*

de los *site-specific projects* existen sólo en papel porque no son tecnológica o socioeconómicamente viables. Los proyectos de Christo —que seguramente se encuentran entre los más inviables de todos ellos— están en papel para demostrar que *los sueños sobre ese material son, al menos, tan reales como la realidad misma*. Sus dibujos son energía potencial, todo el idealismo que debe permitirse un materialista.

La obra de Christo depende de su capacidad para demostrar el poder real de las imágenes personales. Durante sus múltiples discusiones éste blande sus dibujos como si de las tablas de la ley se tratase: *su capacidad de convicción descansa, como ya dijimos, en la exactitud anticipatoria de su visión*. Su obra requiere la contribución activa de cientos de personas que no tienen más mecanismo de orientación que los dibujos. Pero no por ello pierden éstos, ni por un instante, la impronta de la creatividad individual. Las dimensiones y complejidad de la obra de Christo no deben hacernos olvidar su imbricación en la esfera estética, su carácter eminentemente artístico. Si olvidáramos esta adscripción la obra dejaría de tener profundidad: «cuando me acerco a esos ganaderos o a otras personas, les aseguro, ante todo, que el resultado *será muy bello*»³³. Para ese trascendental cometido sólo cuenta con sus dibujos. La voluntad de Christo de *controlar su trabajo íntegramente* debe quedar de manifiesto en sus dibujos, que, aun antes que anticipar con exactitud la obra acabada, deben dejar constancia de la prevalencia de la idea del artista. Entiéndase, en consecuencia, que su realismo *es el fruto (y, a su vez, la cifra del éxito) de la determinación* y no de la naturalidad y la espontaneidad.

LA COMPLEJIDAD DE LO SENCILLO

Christo persigue sanar la creciente alienación de nuestra mirada mediante una «simple» manipulación de la realidad que nos permita unir nuestros registros, tanto intelectuales como sensibles, en una experiencia globalizadora. Para ello sus dibujos convierten *lo habitual* en presencias misteriosas que rarifican su evidencia, identidad y función. Enrarecen así, de paso, el que sin duda podría considerarse el rito más característico de una sociedad que ha aprendido a consumirlo todo —incluso sus propios símbolos— tras cubrirlo con un papel de regalo que a menudo parece la mortaja de su materia significativa. Su acción *envolvente* nos fuerza a comparar lo que es con lo que podría ser, y, en consecuencia, a sentir la sobrecogedora presencia del deseo incumplido. Es ese deseo el que nos hace presas del arte de la seducción que Christo practica con maestría explotando el potencial de insinuación del velo. Un velo que —al servicio de la gravedad clásica o de la ligereza rococó— ha servido menos para preservar la castidad que para excitar la imaginación (como bien lo entendió el obispo de Venecia que, para sorpresa de todos, mandó cerrar una exposición de Christo por obscena).

Christo es heredero de la tradición del «dibujo de ropajes». Su vocabulario de cuerdas, nudos y tejidos no es una mera consecuencia lógica de su decisión de empaquetar, es también un modo ingenioso de objetivar los gestos autobiográficos del expresionismo abstracto y de vincularlos a la tradición artística.

³³ Cit. en Jonathan Fineberg, *op. cit.*, pág. 35.

Quiero cubrir el Reichstag con un tejido muy grueso, casi un 50% más grueso que la superficie de la piedra. Obviamente, el tejido resaltará los detalles y acentuará las proporciones de forma que el edificio resulte *mucho más orgánico*. La simetría, bastante banal, se distorsionará con las nuevas formas [...]. El movimiento de la tela inflada por el viento, producirá una sensación de *grandeur*³⁴.

El escultor persigue en sus bocetos las líneas maestras, los volúmenes básicos, los planos y las tensiones principales de su modelo antes de entregarse a los detalles. De alguna manera, su proceso de representación mental es similar al de envolver (todos hemos «velado» la vista entornando los ojos en las clases de dibujo). Christo encuentra en esta analogía un modo original de asimilar la tendencia moderna a la esquematización sin asumir su idealización: busca la esencia *sobre* la apariencia para demostrar la artificiosidad del proceso de reducción y representación. No espera por tanto encontrar un principio de verdad sino *un principio de orden* sin más legitimidad que la que emana de su capacidad de deleitar. Ese tránsito de la ontología a la retórica justifica la rememoración del recurso clásico al tejido, que servía para subrayar el carácter dinámico de la belleza sin que la tensión que en el caso del varón proporcionaba la musculatura afectara a la gracia del cuerpo femenino. La feminización del «contenido» de la obra de Christo excita nuestro interés por *lo otro*, por aquello que escapa a nuestra pasión por el cálculo³⁵.

La ocultación sugiere un secreto que puede potencialmente ser revelado, excita la imaginación y brinda —dada la íntima relación de ese deseo erótico con el placer inherente a la reconstrucción de un mundo en la propia mente— un punto de comparación ideal que la convierte en una poderosa arma de transformación política. Pero, al mismo tiempo, el envoltorio patentiza la frontera que nos separa de la completa posesión del mundo real e impide así el ejercicio del dogmatismo. Las telas desplegadas entre nuestro ojo y la realidad nos devuelven una imagen abstracta, seductora y nítida de ésta, sometida a nuestra mente, reducida a nuestra capacidad de esquematización. Pero también nos la ocultan. Las obras de Christo son alegorías de la piel, esa piel que define los límites del ser y es, al tiempo, fuente del tacto, el más subjetivo de los sentidos. Su trabajo aborda, en consecuencia y en toda su complejidad, el que bien podríamos considerar el tema de nuestro tiempo: la distancia entre las palabras y las cosas... La obra de Christo admite estas y muchas otras interpretaciones que no entraremos aquí a desarrollar para no transgredir los límites competenciales de este volumen (y no, desde luego, porque esa labor haya sido ya realizada con éxito en otros lugares). Pero sí es fundamental dejar siquiera apuntada esta circunstancia para comprender que los dibujos de Christo deben estar a la altura del compromiso de su autor con esa amplia oferta de niveles de lectura que posibilita desde el disfrute elemental de un espectáculo visual puro, a la sofisticada degustación de la más actual receta estética. Un compromiso que debe ampliarse, recordémoslo, al previamente adquirido con la realización concreta de un objeto real.

Esta confluencia de enfoques y niveles en un mismo dibujo no tiene sólo que ver con el renovado interés por ampliar el espectro de potenciales espectadores de arte sin renunciar al rigor ni caer en la demagogia plástica. Guarda también relación con

³⁴ Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, pág. 556.

³⁵ Véase a este respecto Marina Núñez, «Razonando la corpulencia: el dibujo de las modelos», en Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, págs. 365-382.

la extensión del convencimiento de que la verdad es una *construcción* y de que, en consecuencia, el arte no podrá dar cuenta de la realidad más que *dando cuenta de sí mismo*. La rehabilitación de la ficción en el pensamiento contemporáneo no supone un renacer de la confianza en la capacidad de la representación para revelar la verdad. Bien al contrario, supone la asunción de que esa verdad no es más —ni menos— que *una edificación humana*. De ahí que los dibujos de Christo, a la vez que se refieren a la construcción de entes exteriores esclarecedores, *narren* su propia construcción como *relatos*, participen su propia metodología y muestren su trama: «Cada dibujo se convierte en el proceso explicativo de su sentido como obra plástica»³⁶.

El trabajo de Christo es tan evidente, tan sincero, tan claro, que sólo puede realizarse sin red. No puede escapar por la puerta trasera de la indefinición y la polisemia. Su apuesta inicial por la que Gómez Molina definió como la primera de las dos tradiciones de interpretación del dibujo, la «representación clara», no nace de ningún equívoco ni mucho menos de la ingenuidad, sino de su definida voluntad de marcar una distancia dialéctica con la segunda tradición: la «expresión inefable»³⁷. Su éxito, material y espiritual, es fácilmente cuantificable, por eso es tan frágil. Basta un titubeo frente al político para que se frustre, un malentendido con el técnico para que resulte inviable, un desplante al comprador para que no pueda financiarse, pero también un desencuentro con el crítico para que todo él se convierta en un ejercicio circense sin verdadero valor artístico. Sus dibujos han de obtener enormes beneficios sin parecer mercantiles, agradar a un granjero e interesar a un artista conceptual, comunicar sin resultar informativos, difundirse sin dejar de ser idiosincrásicos. Esta unión de estrategias de convicción, persuasión, estetización, comercialización y visualización da peso a unos dibujos que son —o aparentan ser— leves, exactos, visibles, concretos, consistentes y rápidos, casi una perfecta anticipación de las propuestas de Calvino para el próximo milenio. Eso demuestra tanto su adscripción a la estética como su compromiso con la ética: su disposición a reconstruir los puentes entre modernización y modernidad que fueron destruidos en la Segunda Guerra Mundial al romperse el diálogo entre la cultura y el viejo ideal ilustrado de progreso. Los dibujos de Christo están llenos de rasgos que los anclan a la esfera artística pero se emplazan conscientemente para la resolución de problemas que exceden ese ámbito. Son, por lo tanto, una marcha sin retorno hacia la reconciliación de las esferas epistemológicas separadas en la modernidad. Como ya comentamos, el *collage* no es sólo una concesión a la estética contemporánea, es también el medio de comprometer diversos modos especializados de acercarse a la realidad, aparentemente irreconciliables, con un objetivo común: la demostración de que la técnica puede consagrarse a cumplir objetivos que se encuentren más allá de su propio ámbito. De ese modo, Christo consigue con sus dibujos sublimar esa malgastada confianza en el poder de la voluntad que el capitalismo sólo reinvierte en su autorreproducción.

El trabajo de Christo vuelve su vista hacia la naturaleza, pero ya no espera encontrar en ella la fuente mística de las fórmulas para lograr la reconciliación de los contrarios. Más bien anticipa la preocupación pragmática por el estado del escenario de la vida. A menudo se detectan en sus cielos animados o en sus nostálgicas puestas

³⁶ Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 185. Allí también se encontrará la génesis de la característica dicotomía de Christo entre didactismo y opacidad.

³⁷ Véase Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 170.

de sol referencias a los paisajes de lo sublime. Pero son sólo citas pertinentes cruzadas por trazos de raigambre eminentemente *técnica*. Él sabe que la obtención de una perspectiva de las cosas no sometida a la vocación consuntiva de nuestra mirada no puede confiarse al encuentro desinteresado con una naturaleza virgen, sino que requiere, paradójicamente, una estratégica intervención en el normal discurrir de nuestros hábitos perceptivos. El equilibrio no es un regalo de los dioses sino una tarea de los humanos. Sus dibujos son íntimamente artísticos no porque *imiten el arte*, sino porque pretenden *que la naturaleza los imite a ellos*, del mismo modo que unas islas que nacieron como desechos de los trabajos de drenaje de unos ingenieros militares destinados a aumentar la profundidad de una bahía y hacerla transitable por buques de gran calado, pueden terminar pareciendo ninfeas de Monet. Christo no trabaja en Arizona, no transita por espacios sublimes alejados de la historia, sino por la frontera. Sus dibujos, como sus islas rodeadas, son monumentos a la vida anfibia, a aquellas criaturas que viven con un pie en tierra firme y otro en aguas turbulentas. Es un artista liminar tan consciente de que no hay más campo que el que tiene puertas, como de que estos límites sólo pueden ser evanescentes. Christo traza muros y caminos allí donde la naturaleza es sublime y levanta velos allí donde la cultura es prepotente. Su convencimiento de que resulta necesaria la representación, acotar para ver, para convertir las vivencias en experiencias, acaba donde empieza su temor a que la normalización de ese recurso termine confundiendo la mirada con lo mirado.

Las autoridades soviéticas rechazaron su proyecto para el Reichstag porque no ofrecía nada a las masas, era —en palabras del periodista de Pravda que cubría la noticia— el prototipo del arte caprichoso, formalista y decadente³⁸. No le faltaba razón: Christo es caprichoso porque su deseo vehemente rompe con buen gusto la observancia de las reglas; es decadente porque padece, pero *no siente*, la debilidad que nos provocan las incertidumbres modernas, una enfermedad deseada cuyos síntomas asume como tarea; y es formalista en la medida en que, sin prescribir comportamientos específicos, propone una actitud general ante la vida que incluye la disposición a encarar un concepto abstracto de belleza con la acepción más concreta del término «utilidad». Parte de la nada para regresar a la nada tras dejar constancia del poder de la mirada sobre la inconsistente realidad de las cosas.

BIBLIOGRAFÍA

De cada proyecto de Christo y Jeanne-Claude existe al menos una publicación específica; de la mayoría de ellos hay, además, una película. Por otra parte los catálogos dedicados a las expediciones de Christo son incontables, por lo que incluimos aquí una pequeña selección bibliográfica de las publicaciones que ofrecen una visión más general de su obra y, en concreto, del tema que nos ocupa.

ALLOWAY, Lawrence, *Christo*, Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, 1969.

BAAL-TESHUVA, Jacob (ed.), *Christo: The Reichstag and Urban Projects*, con textos de Tilmann Buddensieg, Michael S. Cullen, Wieland Schmied, Rita Süßmuth y Masahiko Yanagi, Múnich, Prestel Verlag, 1993.

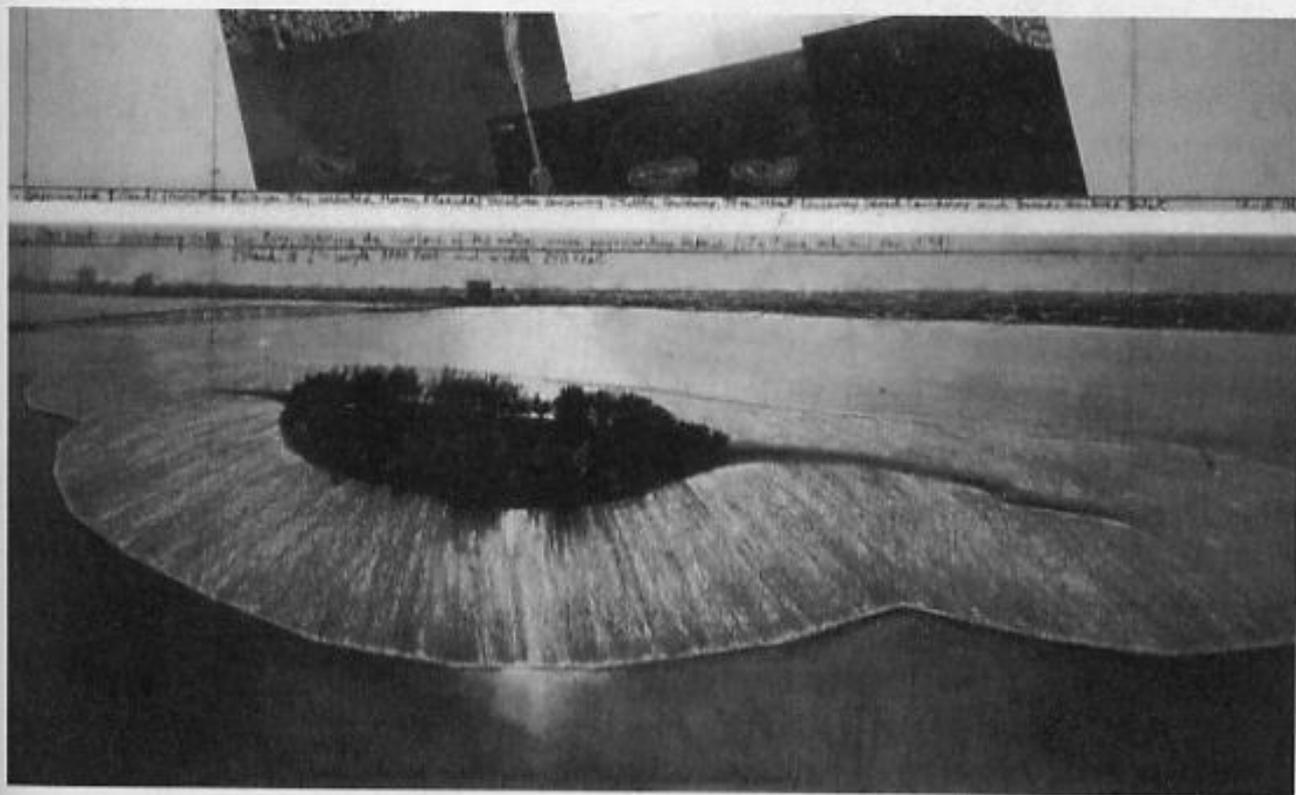
BOURDON, David, *Christo*, Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, 1970.

³⁸ Véase Kristine Stiles y Peter Selz, *op. cit.*, pág. 552.

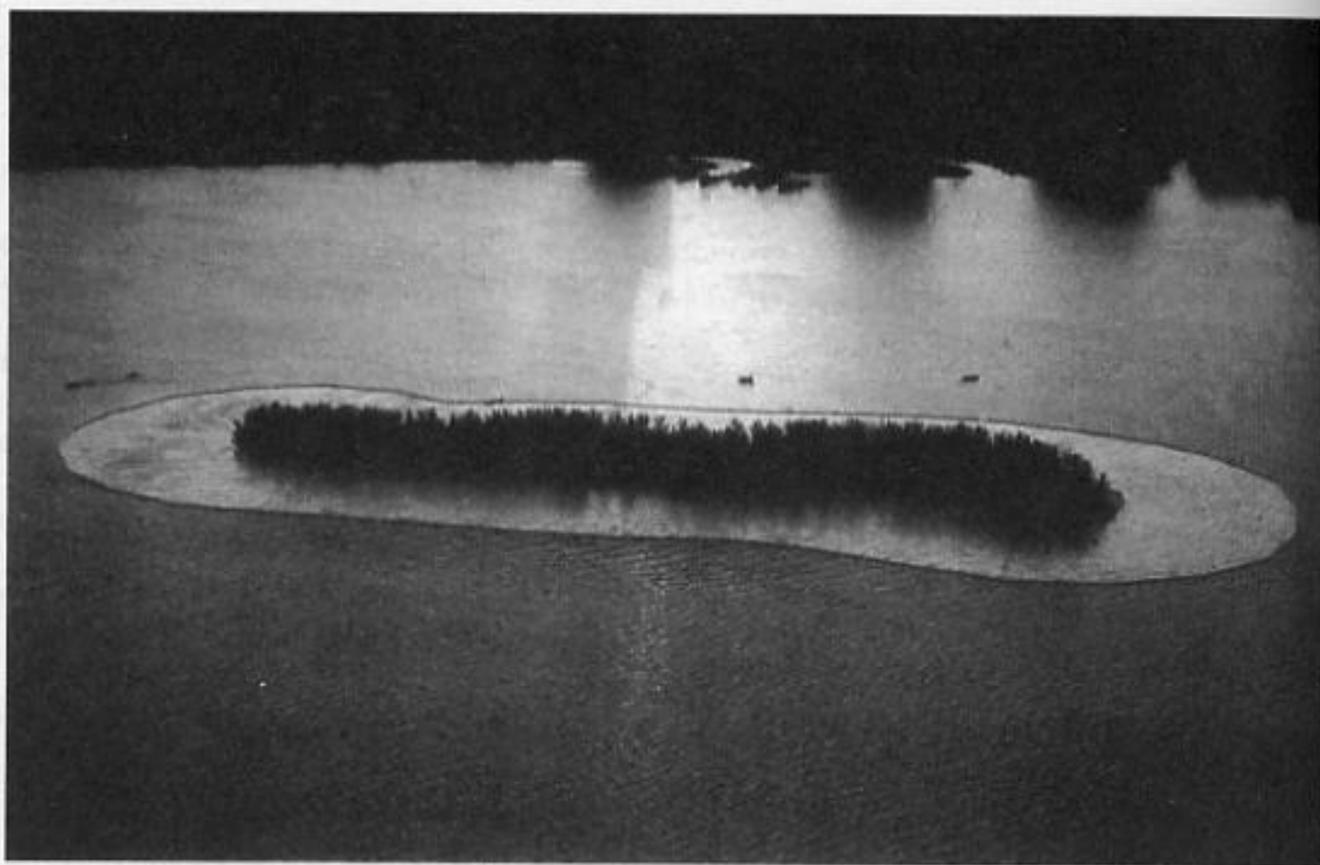
- Christo*, textos de David Bourdon, Otto Hann y Pierre Restany, Milán, Edizioni Apollinaire, 1965.
- Christo: Wrap In, Wrap Out*, texto de Jan van der Marck, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1969.
- Christo-Complete Editions 1964-82*, catálogo razonado e introducción de Per Hovdenakk, Múnich, Verlag Schellmann & Klüser, y Nueva York, New York University Press, 1982.
- Christo, Objects, Collages and Drawings, 1958-83*, Londres, Annelly Juda Fine Arts, 1984.
- Christo*, texto de Dominique Laporte, París, Art Press/Flammarion, y Nueva York, Phanttheon Books, 1986.
- Christo: Dessins, Collages, Photos*, texto de A. M. Hammacher y entrevistas con Marcel Daloze y Dominique Verhaegen, Braine-L'Alleud, Centre d'Art Nicolas de Staël, 1987.
- Christo: Selection from Lilja Collection*, textos de Torsten Lilja, Claude Fournet, Pierre Restany, Werner Spies y Masahiko Yanagi, Niza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1989.
- Christo: Works 1958-1989. From Lilja Collection*, textos de Torsten Lilja y Per Hovdenakk, entrevista Jan Aman, Hovikodden, Henie-Onstad Art Center, 1990.
- Christo: Works from 1958-1990*, Introducción de John Kaldor, textos de Albert Elsen, Toni Bond, Daniel Thomas y Nicholas Baume, Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 1990.
- Christo: Prints and Objets, 1963-1995*, catálogo razonado editado por Jorg Schellmann y Josephine Benecke, Introducción de Werner Spies, Múnich, Editions Schellmann, y Nueva York, Abbeville Press, 1995.
- VAIZEY, Marina, *Christo*, Barcelona, Polígrafa, 1990.



Christo en su estudio, 1988.



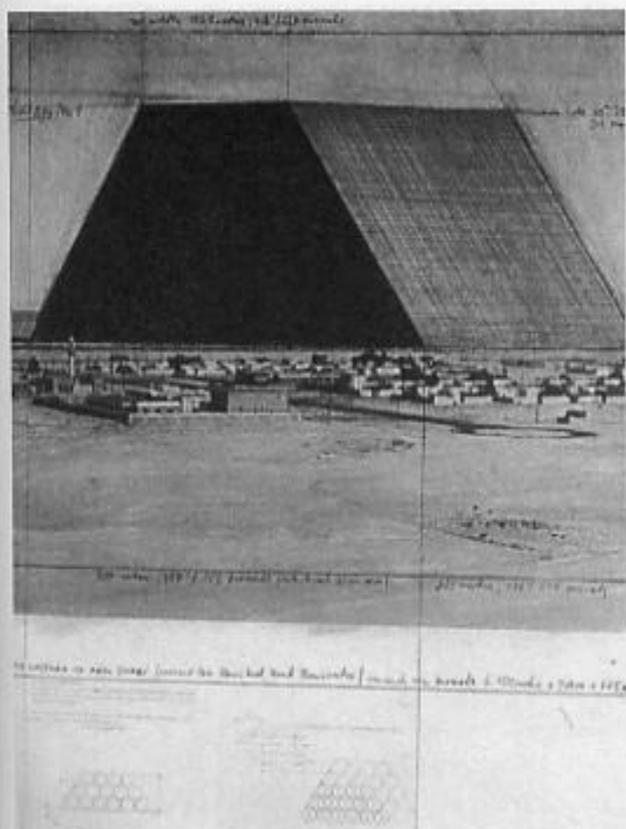
Islas rodeadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, dibujo en dos partes, 1982, carbón, lápiz, esmalte, crayón y fotografía aérea.



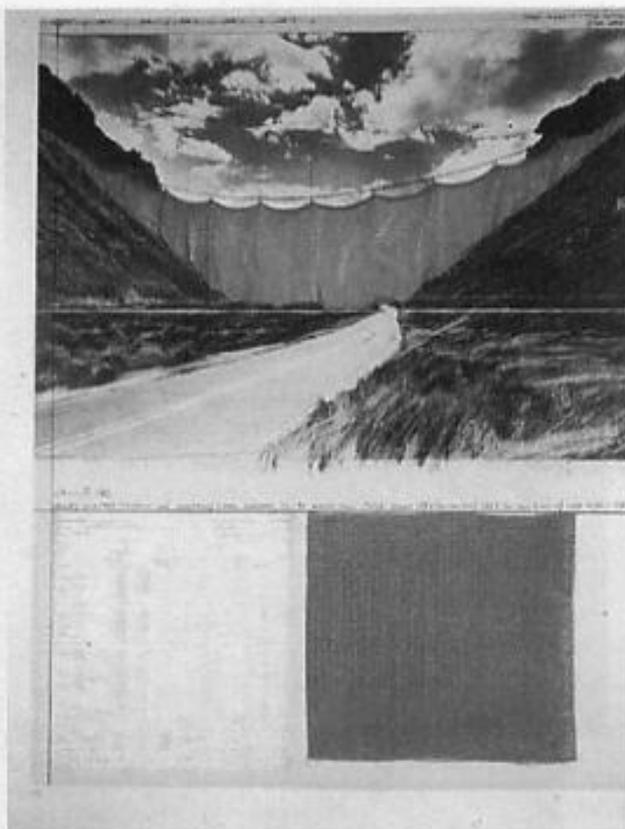
Islas rodeadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida. Foto: Wolfgang Volz.



Christo se vale de sus dibujos para explicar su proyecto a Walter Scheel, ex-presidente de la R. F. de Alemania. Foto: Wolfgang Volz, 1980.



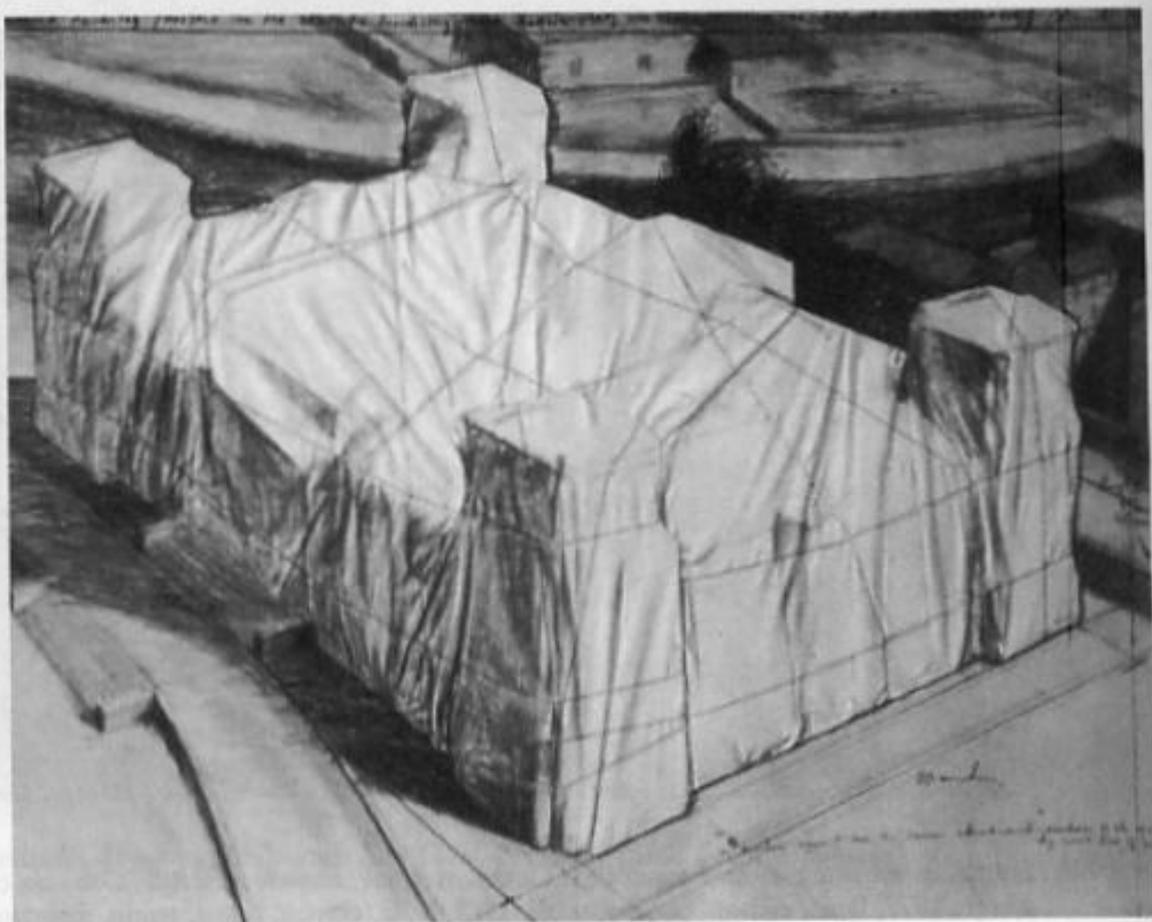
La mastaba de Abu Dhabi. Proyecto para los Emiratos Arabes Unidos, dibujo, 1977, lápiz, carbón, crayón y pastel.



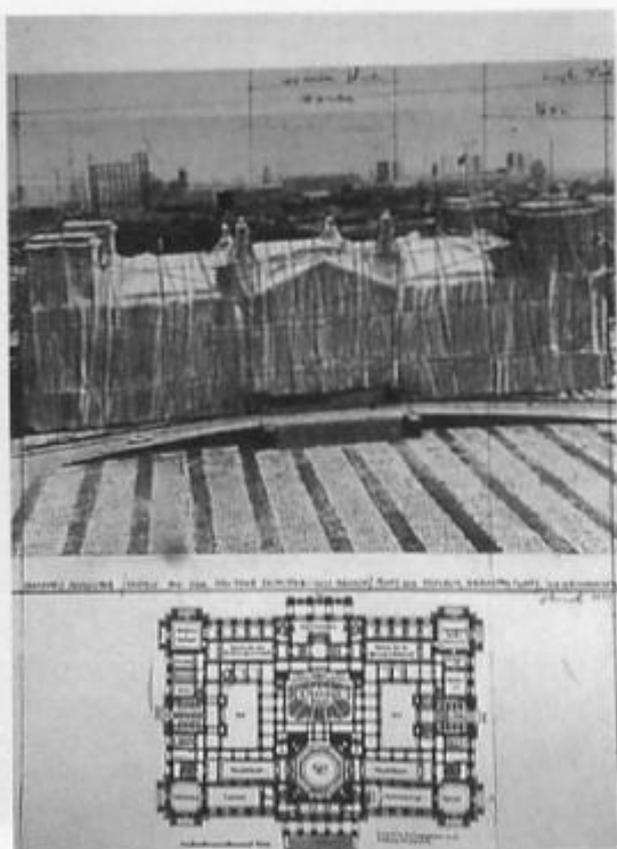
Cortina en el valle. Proyecto para Rifle, Colorado, collage, 1972, lápiz, crayón, pastel, tejido, fotostato de una fotografía tomada por Harry Shunk, muestra de tejido y datos técnicos.



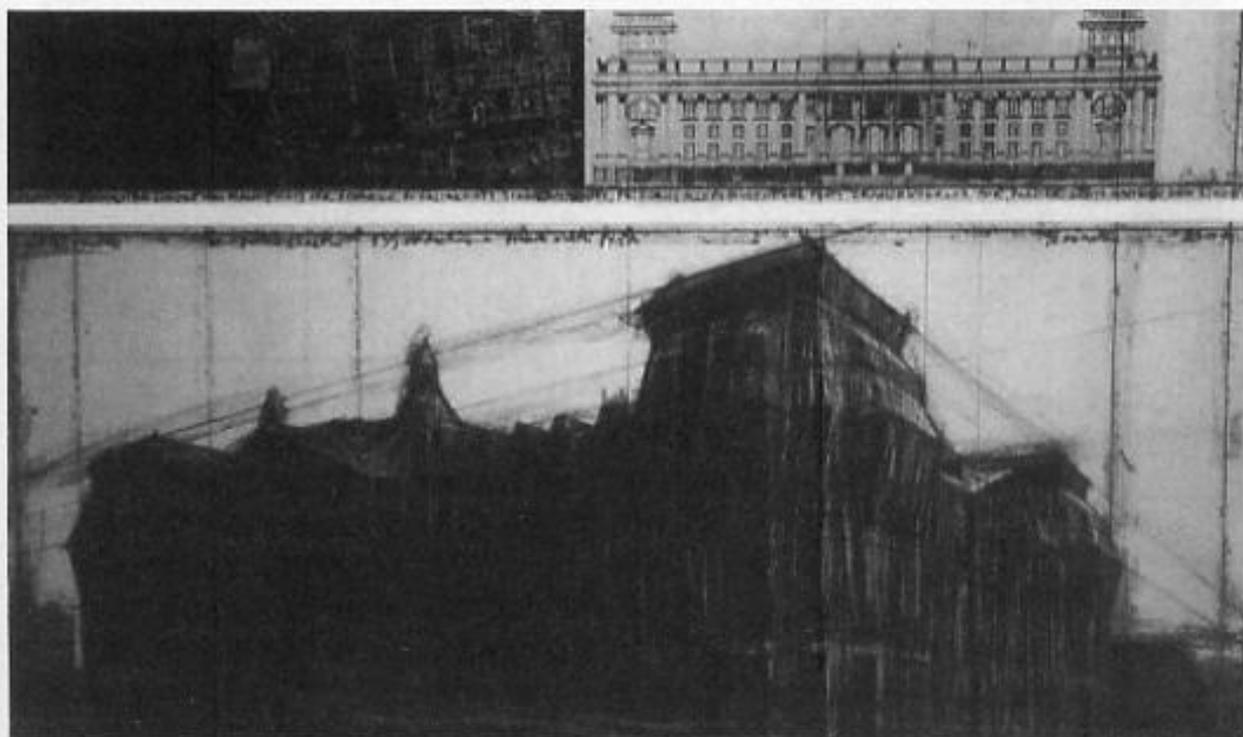
Cortina en el valle. Grand Hogback, Rifle, Colorado, 1970-1972, 417 × 56/111 m, 18.500 m². Foto: Harry Shunk.



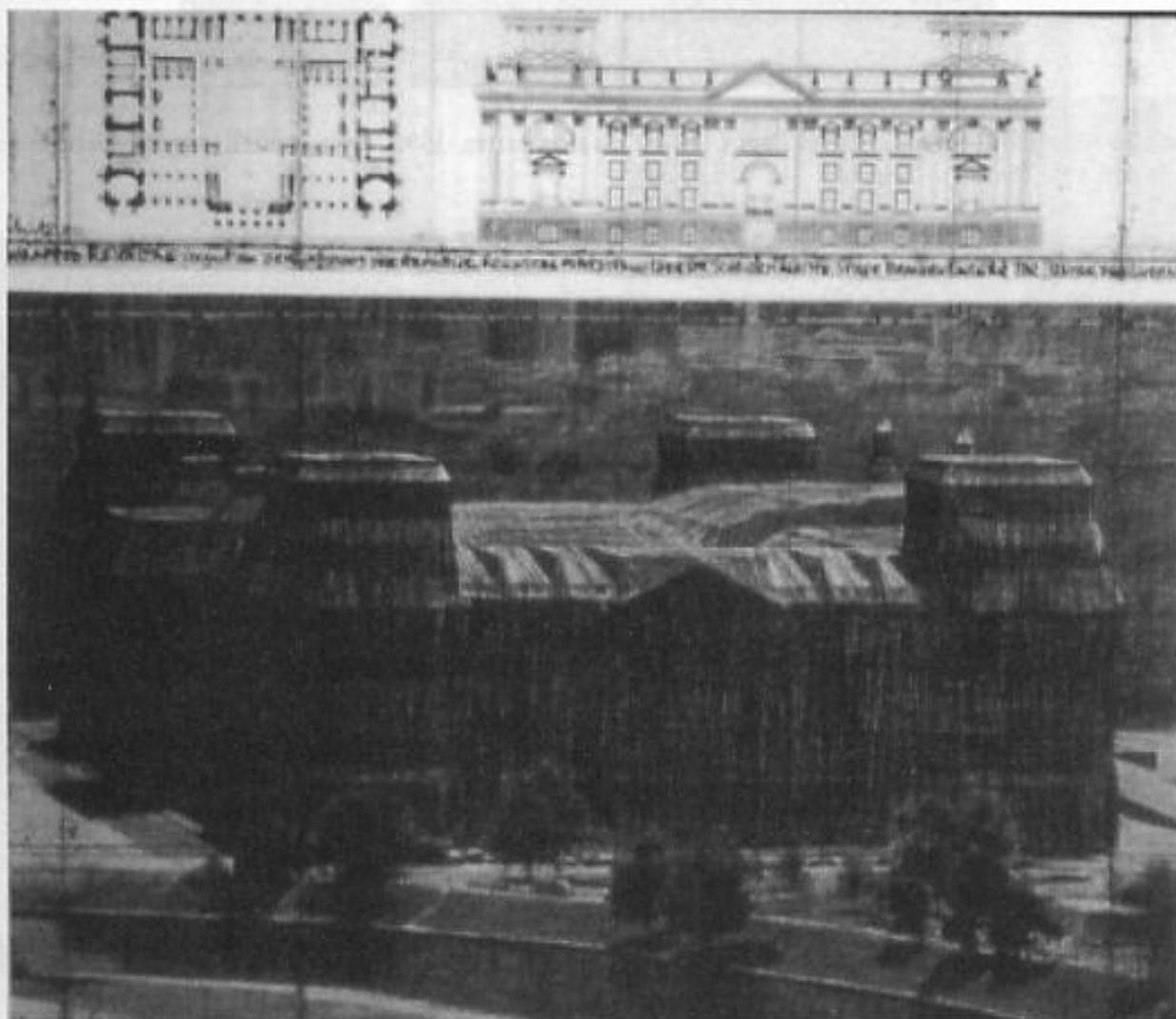
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, collage, 1974, lápiz, tejido, bramante, pastel, crayón y carbón.



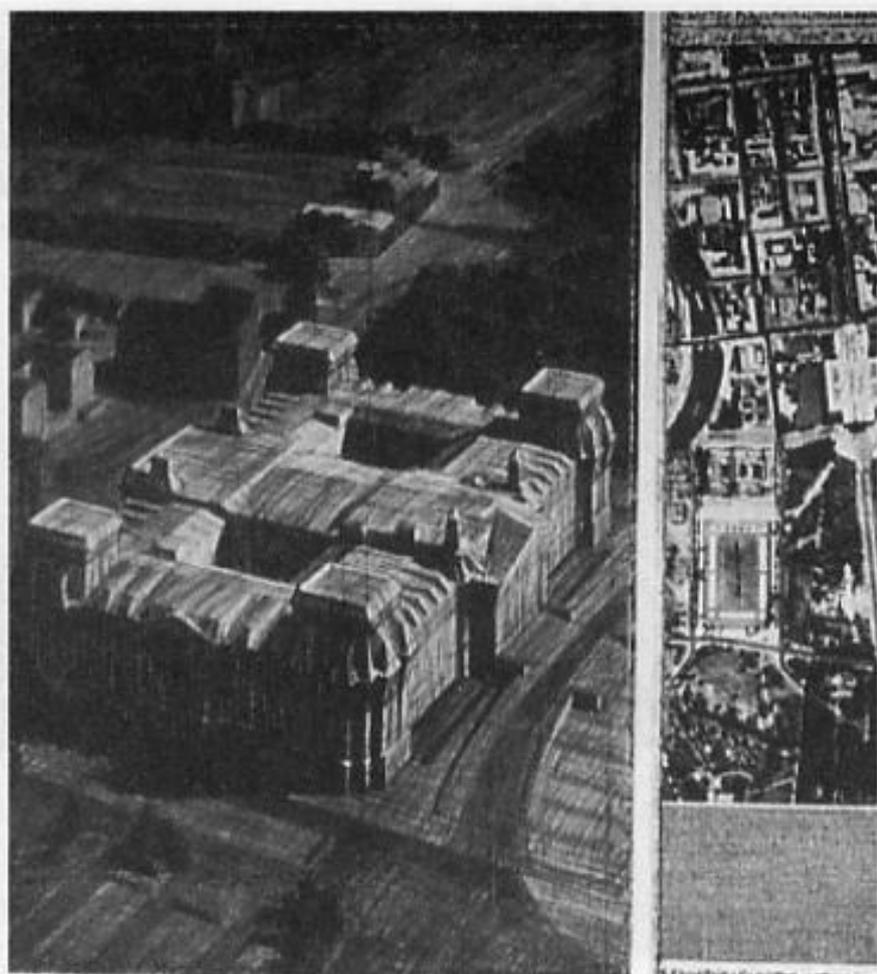
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, collage, 1977, lápiz, tejido, bramante, pastel, crayón, carbón, plano y fotostato de una fotografía de Wolfgang Volz.



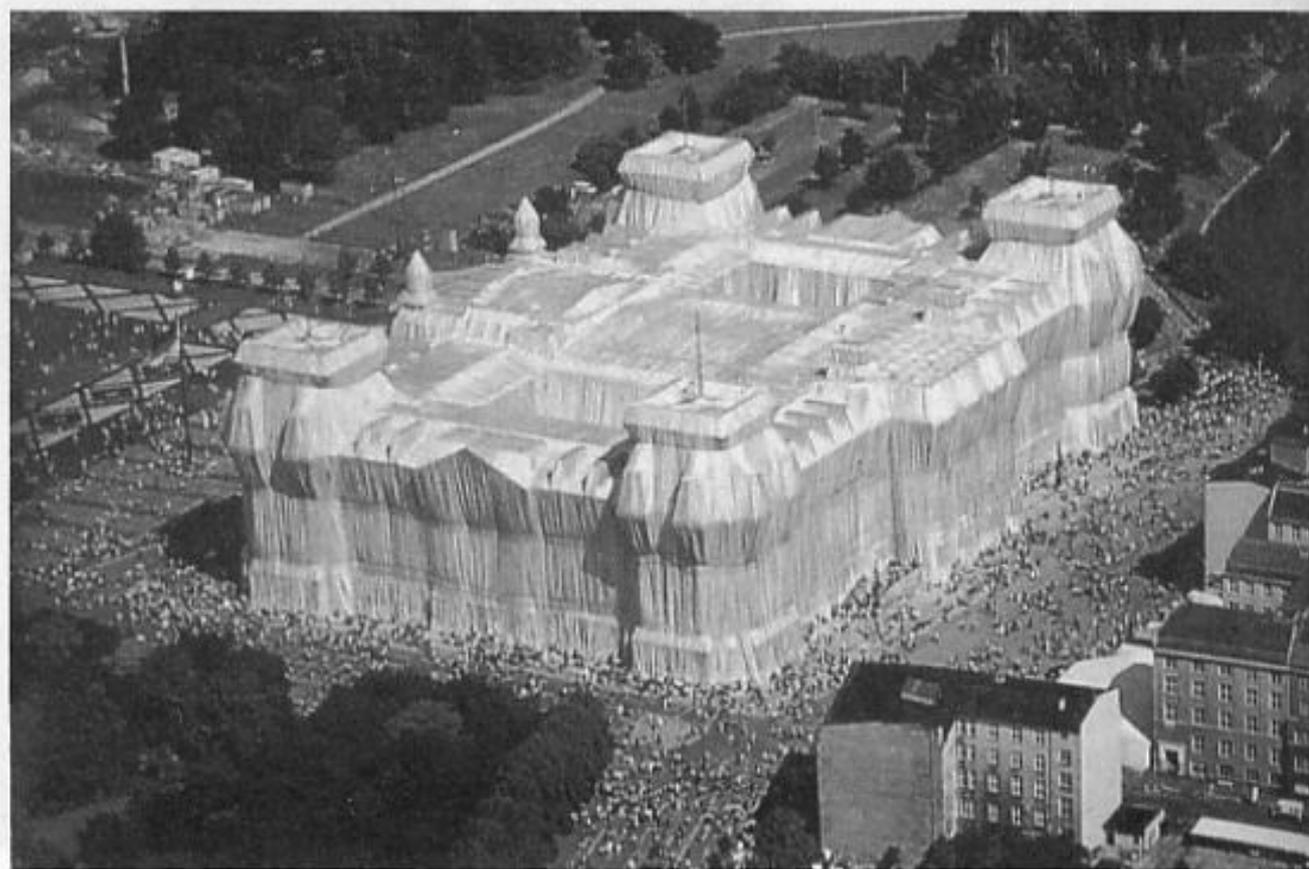
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, dibujo en dos partes, 1986, lápiz, pastel, crayón, carbón, datos técnicos y mapa.



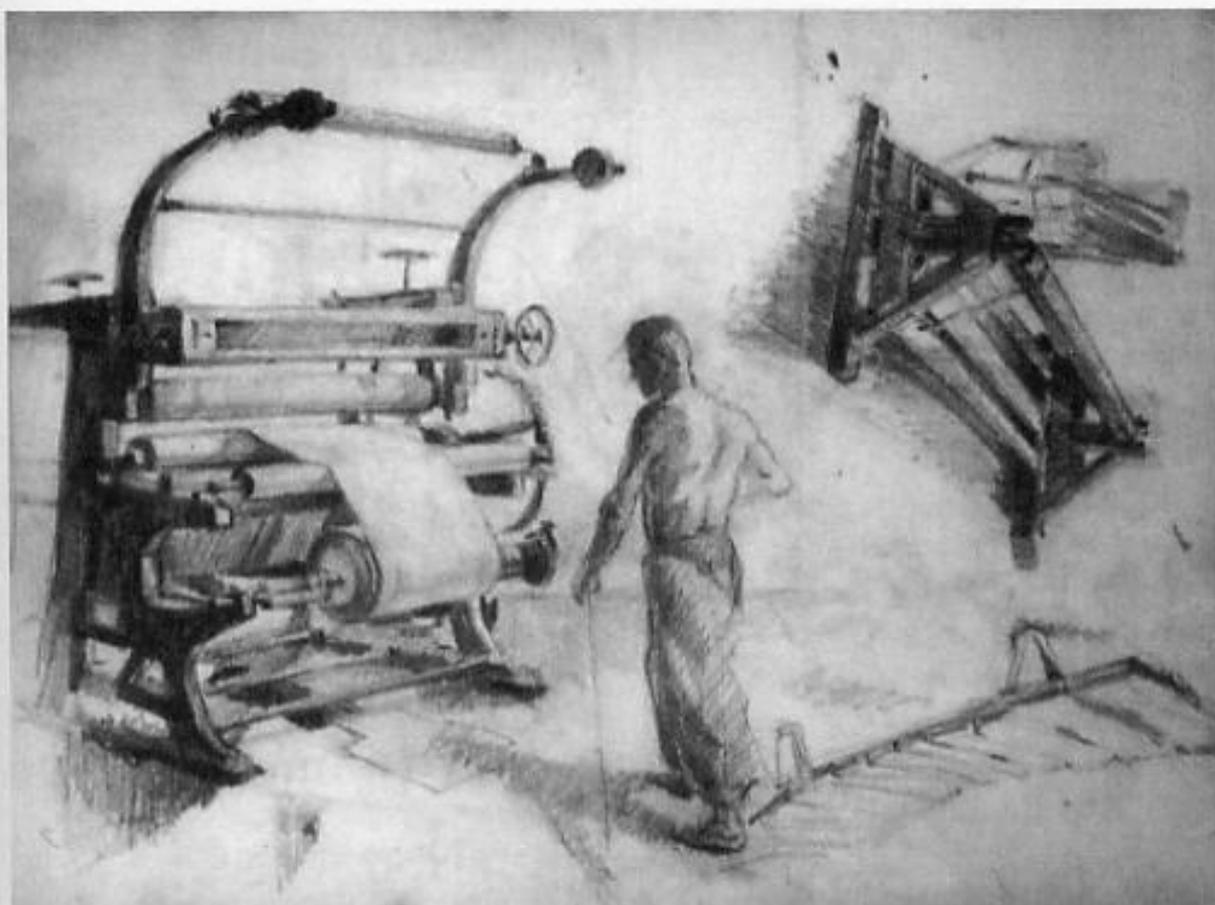
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, dibujo en dos partes, 1992, lápiz, pastel, crayón, carbón y datos técnicos.



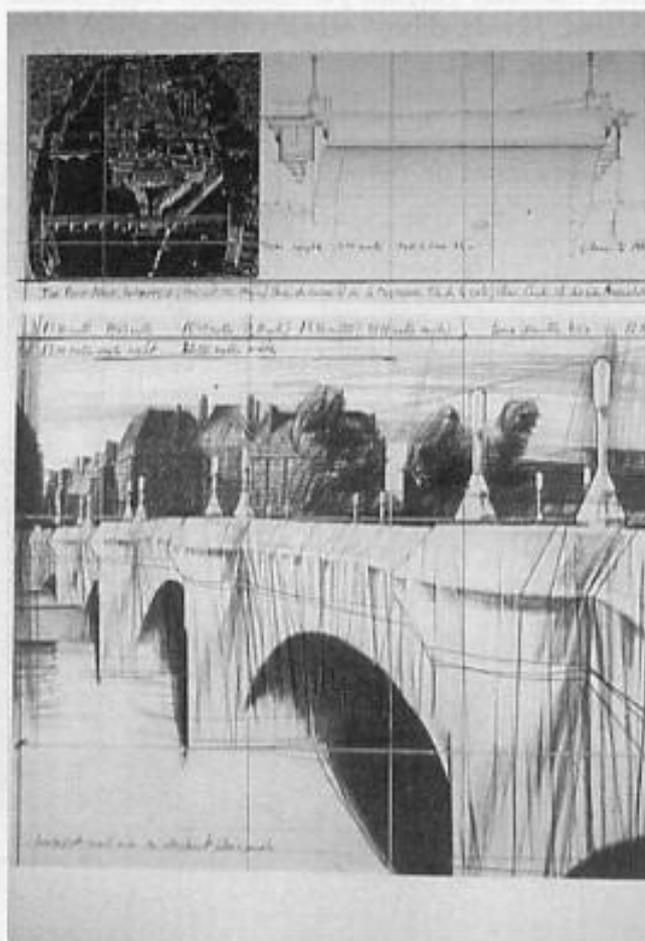
Reichstag empaquetado. Proyecto para Berlín, dibujo en dos partes, 1995, lápiz, pastel, crayón, carbón, fotografía aérea y muestra de tejido.



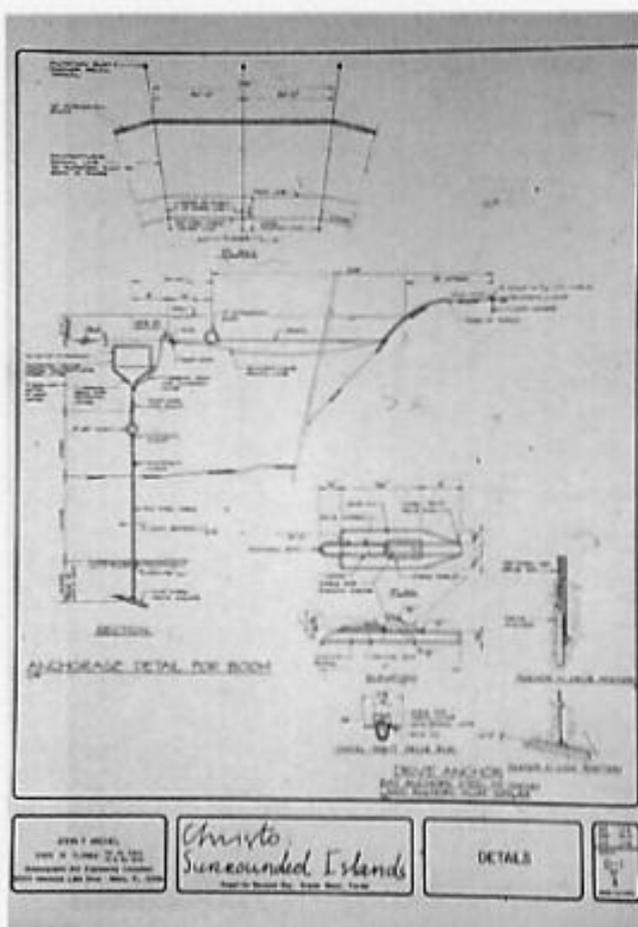
Reichstag empaquetado, Berlín 1971-1995. Foto: Wolfgang Volz.



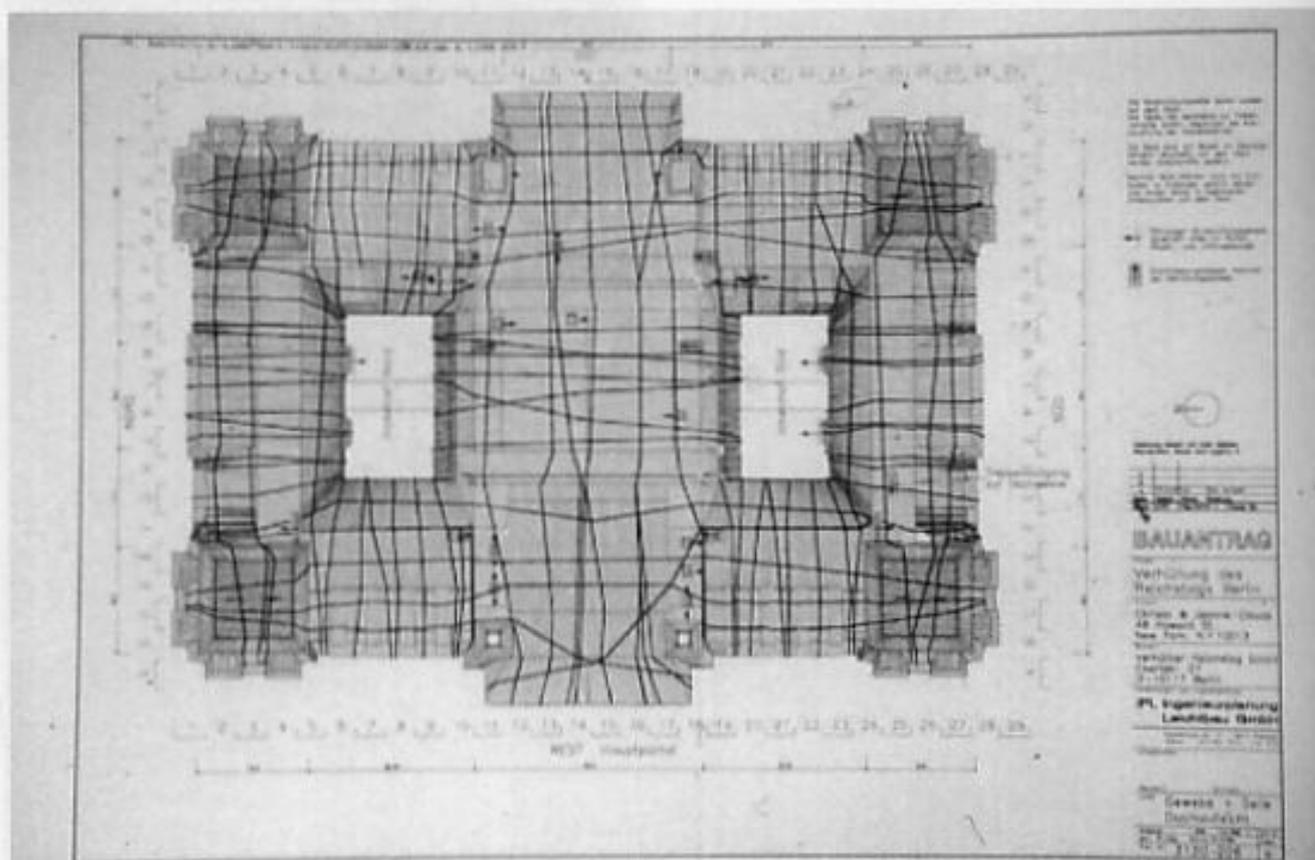
Maquinaria textil en la factoría de Plovdiv, lápiz sobre papel, 1950.



El Pont Neuf empaquetado. Proyecto para París, dibujo en dos partes, 1985, lápiz, grafito, pastel, crayón, mapa y muestra de tejido.



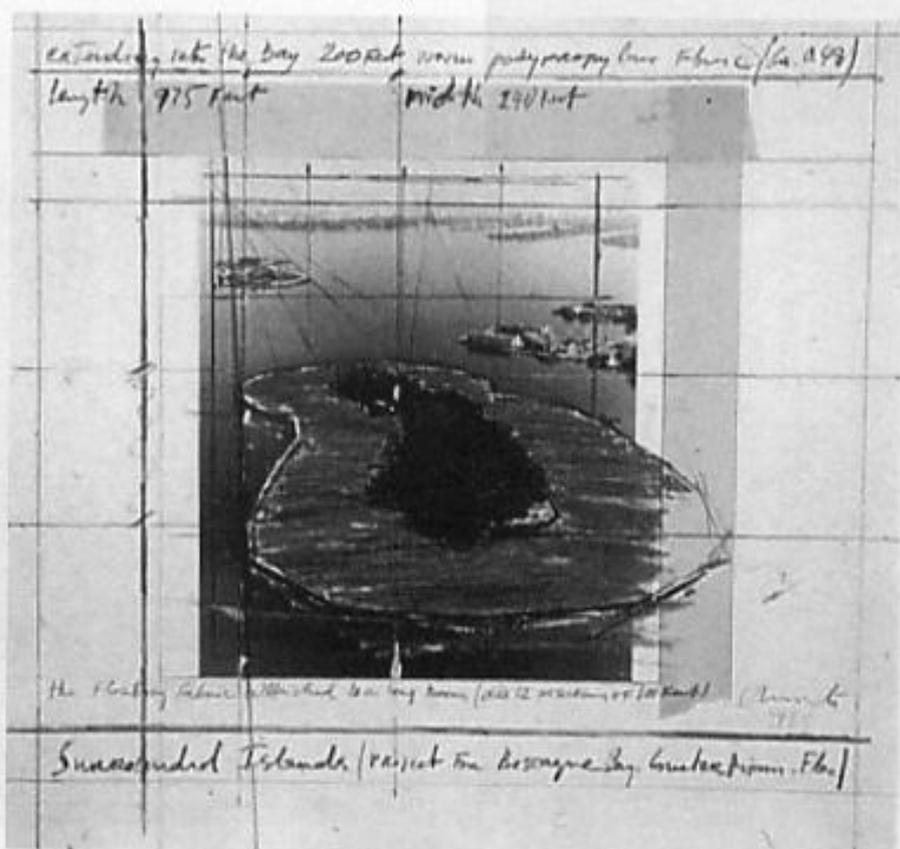
Islas rodeadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, dibujo técnico del ingeniero John F. Michel, 1982.



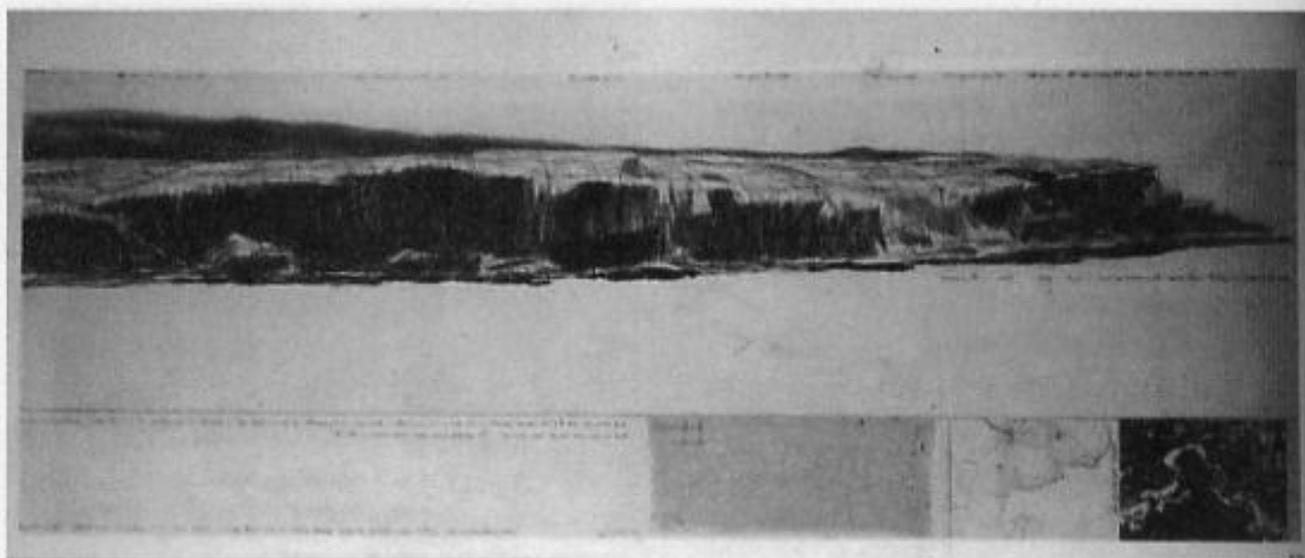
Reichstag empaketado. Proyecto para Berlin, dibujo técnico del empaquetado de techo realizado por IPL Ingenieurplanung Leichtbau GmbH, 1994.



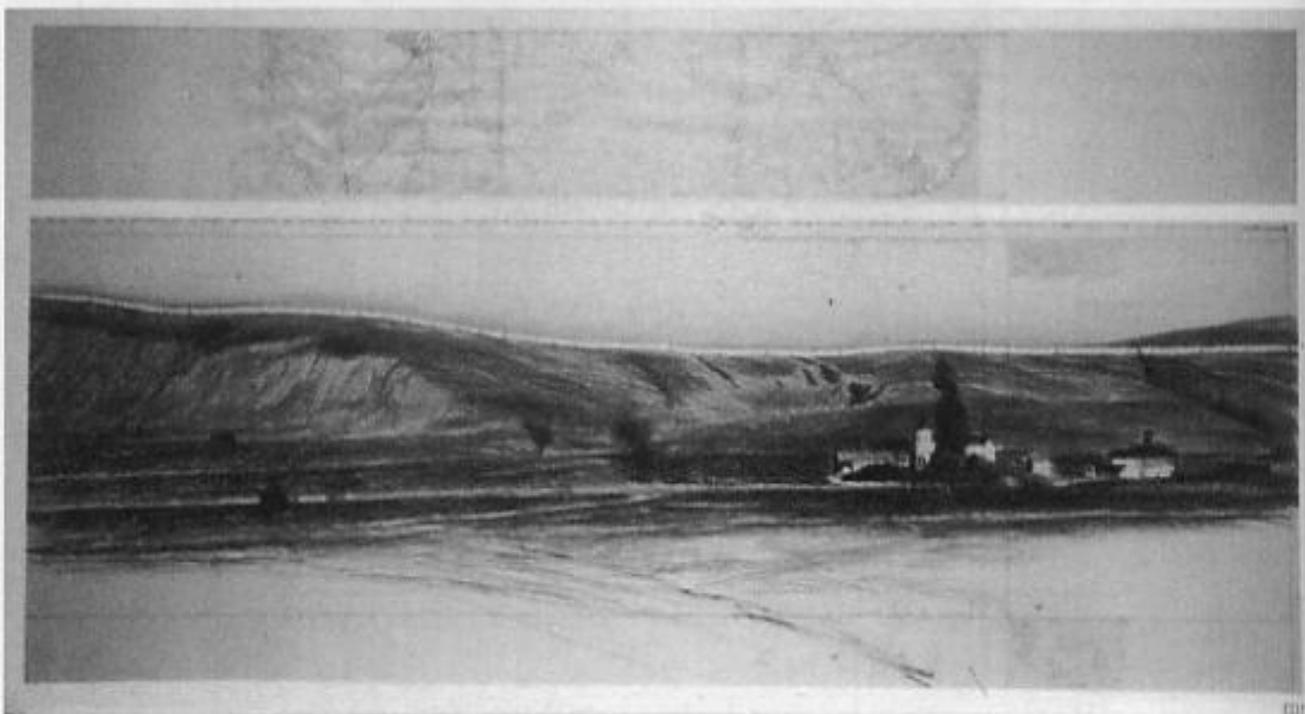
Islas rodeadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida. Christo explica su proyecto en una sesión pública del ayuntamiento de Miami el 22 de julio de 1982. Foto: Wolfgang Volz, 1982.



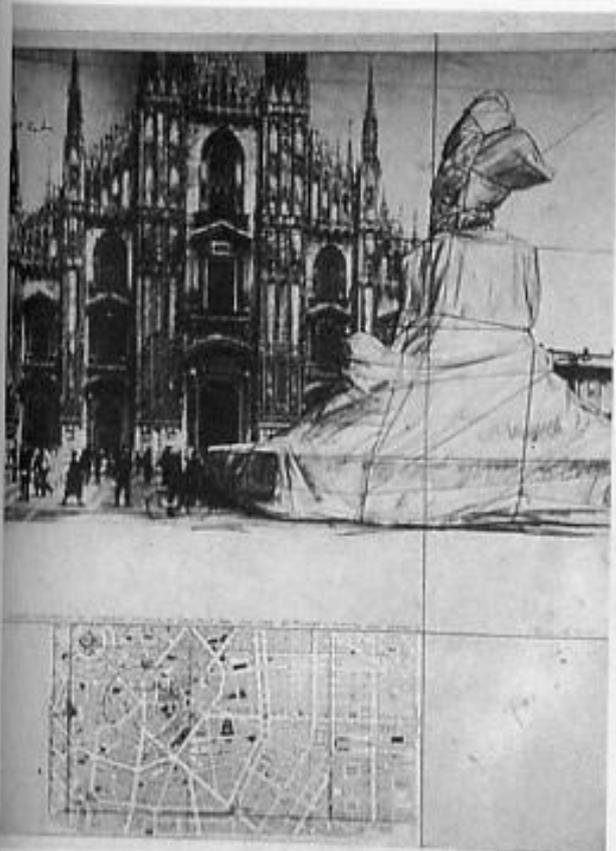
Islas rodeadas. Proyecto para Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, fotografía pintada, 1983, esmalte, bolígrafo, fotografía tomada por Wolfgang Volz, crayón y cinta.



Costa empaquetada. Proyecto para Little Bay, Australia, dibujo, 1969, lápiz, crayón, fotografía aérea, plano y muestra de tejido.



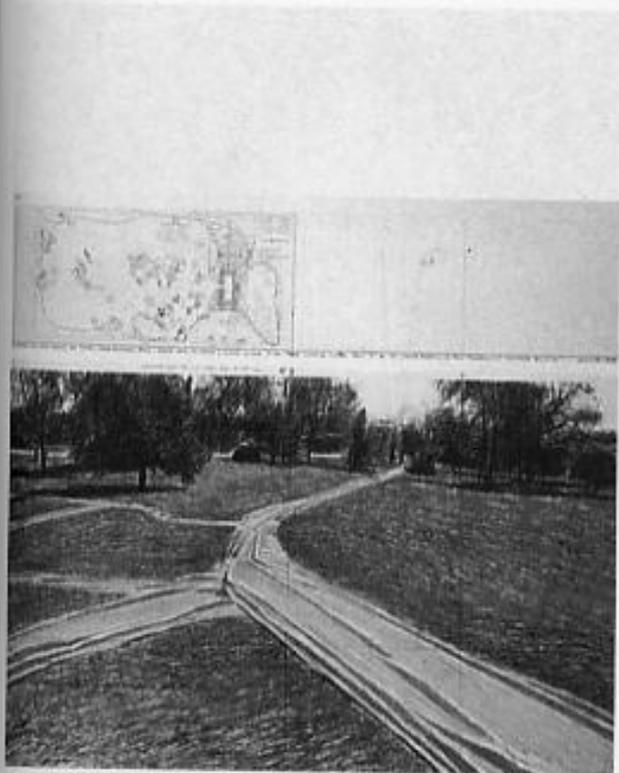
Valla continua. Proyecto para los condados de Sonoma y Marin, California, dibujo en dos partes, 1975, lápiz, carbón, pintura blanca, plano y datos técnicos.



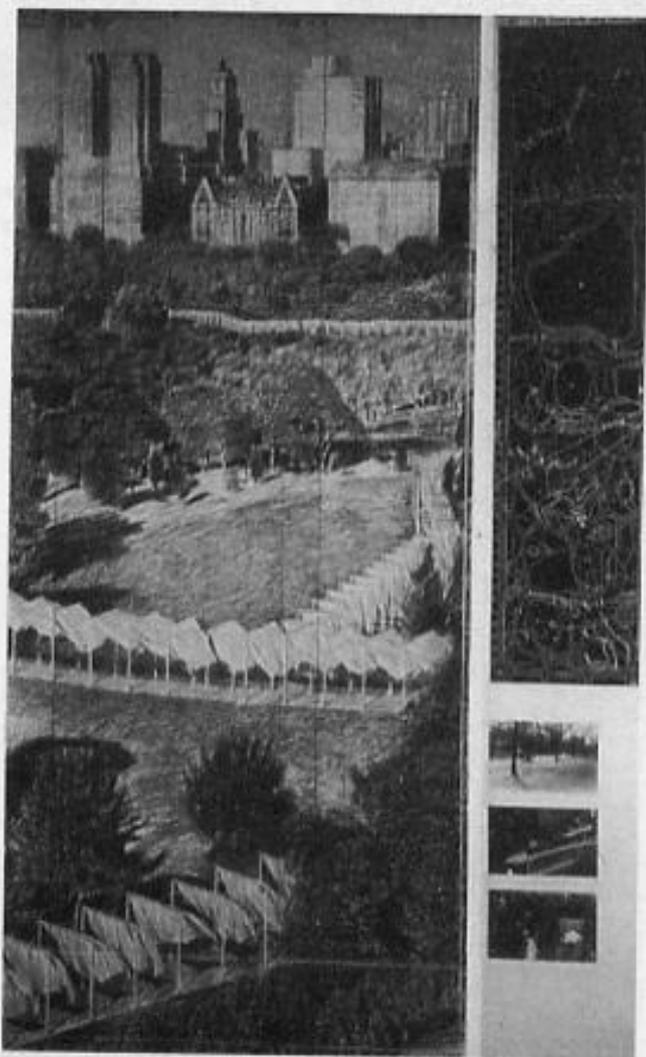
El monumento a Vittorio Emanuele empaquetado. Proyecto para Milán, collage, 1970, lápiz, carbón, tejido, guita, pastel, crayón, fotostato y plano.



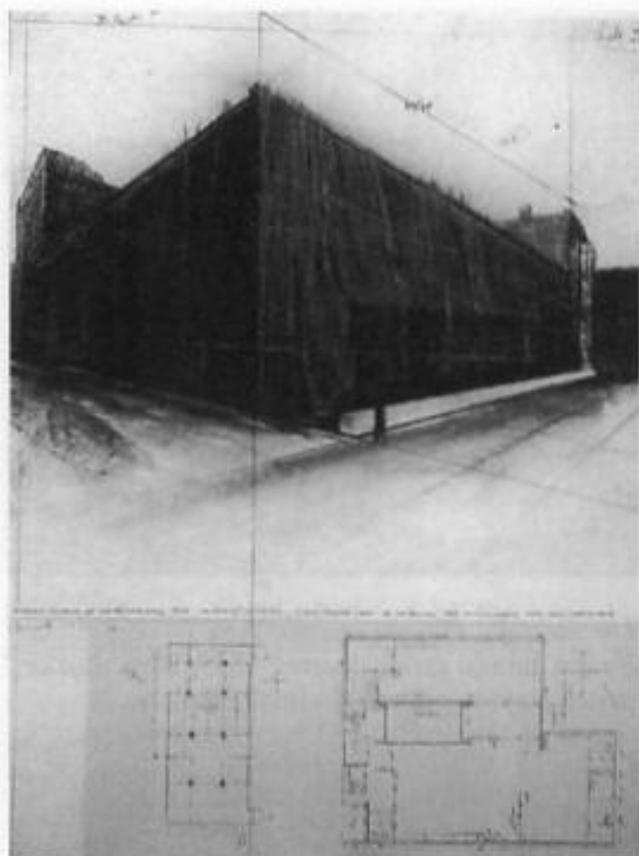
Los parasoles. Proyecto conjunto para Japón y Estados Unidos, dibujo en dos partes, 1989, lápiz, carbón, pastel, crayón, pintura al esmalte y plano.



Senderos cubiertos. Proyecto para el Jacob L. Loose Memorial Park, Kansas City, Missouri, dibujo en dos partes, 1978, lápiz, tiza, carbón, pastel y plano.



Las puertas. Proyecto para Central Park, Nueva York, collage, 1980, lápiz, carbón, crayón, pastel, plano y fotografías tomadas por Wolfgang Volz.



Museo de Arte Contemporáneo empaquetado. Proyecto para Chicago, collage, 1969-1981, lápiz, grafito, pastel y papel de calco.



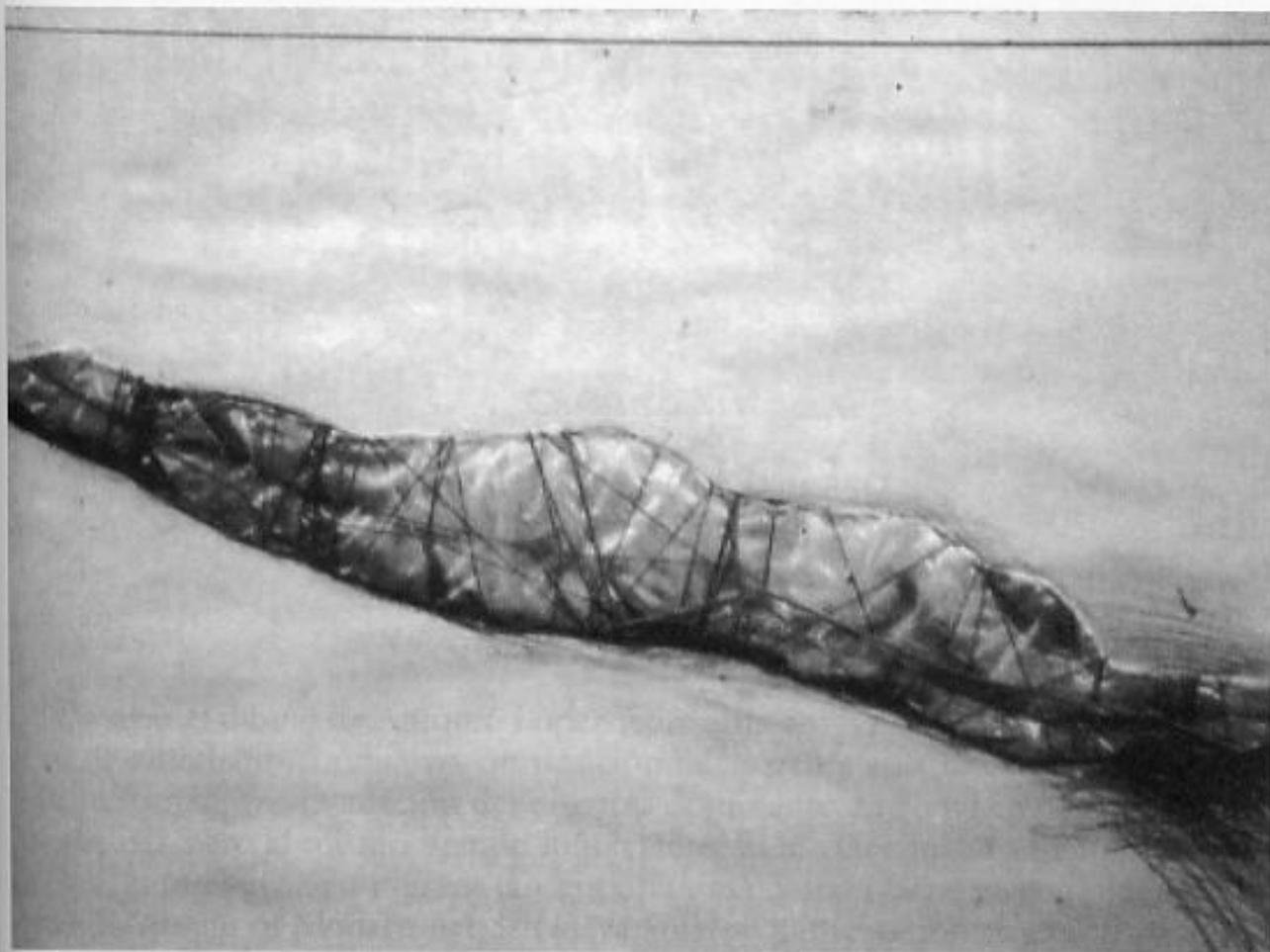
Nike desatándose una sandalia, balaustrada del templo de Atenea Nike, ca. 410 a. C.



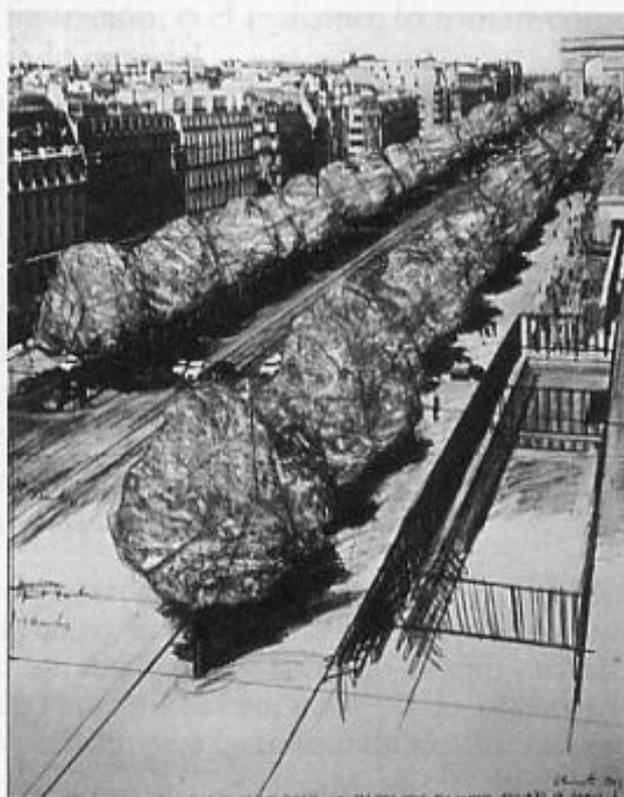
Jean-Baptiste Greuze, detalle de *El cántaro roto*.



Fuente empaquetada. Proyecto para el festival de los dos mundos, Spoleto, collage, 1968, lápiz, carbón, tejido, guita, crayón, pastel.



Mujer empaquetada. Proyecto para el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, collage, 1968, lápiz, carbón, polietileno, guita, crayón, pastel, cartulina y sogá.



Árboles empaquetados. Proyecto para la Avenue des Champs-Élysées, París, collage, 1969, lápiz, polietileno, guita, fotostato y crayón.