

Christo & Jeanne-Claude
Une esthétique de la liberté
Christo & Jeanne-Claude
An Aesthetic of Freedom

André-Louis Paré and Anthony Collins

Number 37, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9848ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. & Collins, A. (1996). Christo & Jeanne-Claude : une esthétique de la liberté / Christo & Jeanne-Claude: An Aesthetic of Freedom. *Espace Sculpture*, (37), 9–15.



Une ESTHÉTIQUE DE LA LIBERTÉ

An AESTHETIC OF FREEDOM

À chaque fois que cela lui est possible, Christo présente ses œuvres comme des "projets de liberté": ou comme étant "au sujet de la liberté".¹ À chaque tribune où il prend part — ce fut récemment le cas à Montréal — il encense la formidable liberté dont lui et sa compagne Jeanne-Claude disposent.² Mais de quelle liberté s'agit-il ? Se résume-t-elle à l'autonomie de l'artiste créateur ? Et que serait cette autonomie sans les libertés économique et civile ? Celles-ci ne conditionnent-elles pas celle-là ? La liberté de l'artiste ne se forge-t-elle pas à l'intérieur d'un cadre politico-économique qui lui impose ses propres conditions ? Si oui, jusqu'où peut-on parler d'autonomie de l'acte créateur tout en étant sûr que celle-ci n'est pas seulement un leurre ? Tout en étant certain que l'art, comme forme d'expression sociale, n'est pas qu'un épiphénomène caractéristique d'une société répressive ?³

Pour éclairer ces questions où art, liberté et politique s'entremêlent, portons nos regards sur la plus récente réalisation du couple Christo : l'empaquetage du Reichstag. Pourquoi précisément ce projet ? D'abord, parce qu'il réalise l'essentiel de son esthétique où se croisent le monumental et la sculpture, l'espace public et le politique, l'éphémère et le souvenir ; mais surtout parce qu'il constitue dans l'itinéraire personnel de l'artiste une étape cruciale dans sa prétention à une liberté qui irait au-delà du politique.

De l'emballage à l'empaquetage

Christo Vladimir Javacheff est né en Bulgarie le 13 juin 1935.⁴ Le temps est à la guerre. Une guerre qui éclatera quatre ans plus tard et dont l'issue placera la Bulgarie sous la domination soviétique. Dès lors, le nouveau monde, idéologiquement divisé en deux camps opposés, amorcera ce qu'il est convenu d'appeler la Guerre froide. Berlin — elle-même scindée en deux — en sera, le point névralgique. C'est dans ce contexte d'une conscience européenne déchirée que Christo fera une première expérience de la liberté même si, pour le moment, celle-ci est éprouvée négativement. En effet, son pays, fidèle allié du stalinisme, favorise le programme culturel prôné par le réalisme socialiste. Programme qui voit dans l'artiste un individu devant mettre son talent au service de l'État et dans lequel la création artistique doit se conformer à son propre projet esthétique : l'édification de l'Homme nouveau pour une ère nouvelle. Dans ce cadre esthétique-politique, l'Académie des Beaux-Arts offrira une formation rigoureuse. Christo y développera son aptitude pour le dessin ; talent qui dans les circonstances servira à reproduire la vie ouvrière qui l'entoure mais qui plus tard, à l'intérieur de ses propres projets, aura un tout autre avenir. En attendant, il envie l'autre monde artistique. Et pour ne plus avoir

André L. Paré

When given the opportunity, Christo describes his works as "expressions of freedom": or as "concerned with freedom." And in this public discussions when speaking before the public — as was recently the case in Montreal — he praises the tremendous freedom that he and his companion have at their disposal.² But what is the nature of this freedom? It is a simple matter of the independence of the artist? What would this freedom be without civil and economic freedoms? Do these not establish the conditions for artistic freedoms? Is it not that artistic freedom comes about within the politico-economic framework which imposes its own limiting conditions? To what extent can we then speak of the autonomy of the creative act without also considering whether this condition is not illusory? Without being sure that art, as a form of social expression, isn't just the fleeting epiphenomenon of a repressive society.³

To shed some light on these questions which bring together the domains of freedom, art and politics, let us consider the most recent collaboration of the team: the wrapping-up of the Reichstag. Why exactly the Reichstag? First of all, because it allowed for the realization of the essence of their aesthetic which brings together the monumental with sculpture, politics and public spaces, the ephemeral and remembrance; but above all because it constituted a crucial stage in the personal development of their claim to a freedom which would be beyond politics.

From cover-up to wrapping-up

Christo Vladimir Javacheff was born in Bulgaria on June 13th, 1935.⁴ The Second World War which was to begin four years later ended with Bulgaria under the domination of the Soviet Union. Thereafter, the new world, ideologically divided into two opposing camps, initiated what was for convenience sake called the Cold War. Berlin — itself split in two — became its focal point. In was in the context of a fractured Europe that Christo was to come into his first experience with freedom, albeit a negative one. As it was, his country, faithfully allied with Stalinism, favoured the cultural orientation proffered by socialist realism. This policy saw the artist as an individual in the service of the State whose artistic output ought to conform to its own aesthetic project: the edification of the New Man for a New Era. Within this politico-economic framework the Academy of Fine Arts offered a rigorous formal training. It was there that Christo was to develop his aptitude for drawing; a talent which in the circumstances was to serve to render the life of the worker but which would later serve a very different function within his own projects. Meanwhile, he longed for the greater world of artistic pursuits. And for that not to be merely a wish, he chose

Christo, *Projet pour l'empaquetage d'un bâtiment public*, 1961. Collage de deux photographies de Harry Shunk / Collage of two photographs by Harry Shunk. 41,5 x 25 cm. Collection Jeanne-Claude Christo. Extrait de / Taken from: Jacob Baal-Teshuva, *Christo & Jeanne-Claude*, Köln, Éd. Taschen, 1995.

à le désirer, il choisira à la première occasion l'exil. Ce sera d'abord Vienne, mais bientôt Paris, centre artistique en plein bouleversement, mais toujours ville mythique de l'Europe artistique.

À propos de l'Est, une anecdote rapportée par Christo mérite qu'on s'y arrête. Étudiant à l'Académie de Sofia, il était chargé de conseiller, durant les week-ends, les paysans sur la manière de disposer tracteurs et instruments aratoires afin d'embellir le coup d'oeil des étrangers traversant par train le paysage bulgare. Le but de cette mise en scène de l'activité paysanne ne fait aucun doute : il s'agissait de masquer une réalité, de la transformer, en tentant de dissimuler une vérité économique moins enviable. Cette entreprise d'esthétisation du milieu en était donc une de propagande. Autrement dit, c'était dans le cadre du réalisme socialiste une entreprise d'emballage.

Le choix du terme "emballage" n'est pas innocent. En effet, le mot emballer, qui traduit pourtant le verbe *to wrap* inscrit dans la plupart des titres de ses projets, agace l'artiste. Il lui préfère emballer. Ce choix a pour mérite de faire moins référence au procédé cosmétique d'embellissement et de mettre davantage l'accent sur le fait de protéger et d'isoler un objet avec, en l'occurrence pour Christo, du polyéthylène ou de la toile. Et, justement, les premiers emballages auxquels il procédera à son arrivée à Paris laissaient toujours paraître ce qu'ils recouvraient de sorte que ces paquets ne cherchaient pas à cacher mais au contraire à révéler à sa manière le contenu enveloppé. Furent exposés ainsi divers objets, tels des magazines, des bouteilles, des barils de pétrole, un piano, une voiture, etc., à chaque fois identifiables dans leurs paquets ficelés, mais d'une identité travestie par la volonté artistique, trahie par le plaisir de la transformation : celle de la conversion d'un objet souvent banal en objet d'art. Ce goût pour la métamorphose subsistera lorsque viendra le temps d'envisager des projets d'intervention sculpturale en milieu urbain et naturel.

Et même s'il avait pu emballer différents objets alors qu'il était encore à l'Est, c'est seulement à l'Ouest que cette entreprise artistique pouvait être reconnue et acceptée comme recherche esthétique s'intégrant parfaitement aux expressions propres à l'avant-garde d'alors. C'est en Europe occidentale que cette expérimentation artistique pouvait s'affirmer ouvertement comme expression de soi. Bref, c'est à l'Ouest que l'emballage pouvait librement exprimer son refus de l'emballage. Or, fait à souligner, ce refus ne lui permettra pas seulement de s'opposer politiquement et esthétiquement à l'emballage idéologique du réalisme socialiste, il lui permettra également de se garder de toute confusion éventuelle avec les esthétiques de deux de ses contemporains : Andy Warhol et Daniel Buren.

Avec Warhol ce qui importe c'est l'emballage lui-même. Non pas dans le but de cacher à tout prix le contenu, mais plutôt avec la conviction que le contenu équivaut à l'emballage. Que l'art est dans l'emballage. Il est marchandise. Ainsi, l'emballage n'est pas une entreprise de dissimulation, mais une entreprise de représentation : celle de la parure et de l'image inhérentes à la société de consommation. Bref, Warhol pourrait dire avec Buren que "l'art n'est qu'emballage".⁵ Mais, contrairement à Warhol, cette affirmation désigne pour l'artiste français non pas le produit artistique tel le tableau, mais la façon de présenter ce produit, de l'encadrer. Autrement dit, tout ce qui s'ajoute à l'oeuvre et l'enveloppe de manière à donner à l'objet d'art un point de vue particulier. En font partie : l'accrochage, les communiqués de presse, les commandites, les interviews, etc. Devant ce phénomène qui dans le milieu de l'art contemporain s'impose de plus en plus, Buren revendique l'emballage afin de minimiser les risques de détournement de l'oeuvre au profit du système. Il revendique par ses interventions parasites le pouvoir critique de l'artiste.⁶ Hans Haacke, artiste de la même génération que les Christo et Buren, est également sensible aux contraintes exercées par le milieu de l'art, principalement par le phénomène du sponsoring qui menace de toute évidence l'autonomie de l'artiste et son pouvoir critique soit directement par la censure, soit plus subtilement et plus ou moins consciemment par l'autocensure.⁷

Devant ces difficultés partout présentes, mais principalement visi-

exile at the first opportunity. First in Vienna, but soon after in Paris—though in complete upheaval it was still the mythical centre of art in Europe.

An anecdote from Christo about living in the Soviet Bloc merits our attention. As a student in Sofia, on the week-ends, he was in charge of advising farmers on the best means of disposing of their tractors and other farm-machinery in order to embellish the landscape for travellers crossing the countryside by train. The aim of this grand production: to mask the reality, transform it to conceal a less flattering economic reality. This aestheticization of the environment was thus a propaganda campaign. In other words, it was a *cover-up* within the framework of socialist realism.

The choice of the term "cover-up" is, of course, a purposeful one. Even though his works are often described as being *covered*, the notion aggravates Christo. He prefers that of *wrapping*. The latter term makes less reference to cosmetic embellishment and puts the emphasis upon isolating and protecting an object, which for Christo is achieved with polyethylene or cloth. Accordingly, the first wrappings which he carried out after his arrival in Paris allowed the contents to show through, not to cover up but to reveal. Different objects were exhibited in this manner: magazines, bottles, oil barrels, a piano, a car, etc, always identifiable in their rigged-up parcels but given a dressed-up identity through artistic intervention, disguised by the pleasure of the transformation: that of the conversion of a common-place object into an art object. This taste for metamorphosis would remain as would the occasion to envisage projects for sculptural interventions into natural and urban environments.

And even though he had already wrapped up objects while he was still in the East, it was only in the West that such an artistic enterprise could have been recognized and accepted as a form of aesthetic research perfectly integrated into the expressions of the then avant-garde. For it was in Western Europe that this artistic experimentalism could be openly affirmed as an expression of the self. In short, it was in the West that packaging could freely express its refusal to cover-up. It must be emphasized that this refusal would not only allow him to remain politically and aesthetically opposed to the ideological covering-up of socialist realism, it would also allow him to avoid any eventual confusion with the aesthetics of those of two of his contemporaries: Andy Warhol and Daniel Buren.

In the case of Warhol, it is the package that matters. His aim is not, by any means, of concealing the contents, but rather expresses the conviction that the content is equivalent to the package. It asserts that the art is in the package. It is merchandise. Therefore, the packaging acts not as a covering but as representation: that of the ornamentation and the image inherent in the consumer society. In other words, Warhol would have agreed with Buren that "art is nothing but packaging"⁵. In contrast to Warhol, for French artist Buren, this assertion does not refer to the artistic product, such as the painting, but to a work's presentation, its encasing. That is, all that is added to the work and its accoutrements in order to situate the work of art within a particular point of view: physical presentation, press releases, sponsors, interviews, etc. Faced with this situation which is more and more a part of the milieu of contemporary art, Buren uses packaging to minimize the risks of the works appropriation, by the system, for its benefit. Through his parasitic interventions he reclaims the critical power of the artist.⁶ Hans Haacke, a contemporary of Christo and Buren, is similarly aware of the constraints involved in the art world, principally through sponsorships which undoubtedly threaten the freedom of the artist and his critical power, either directly through censorship or through the more subtle and more-or-less conscious means of a self-imposed censure.⁷

Given these omnipresent difficulties, principally in the opinion of Haacke, in those countries practicing "free enterprise", Christo, rather than develop as had Buren and Haacke, a critical outlook adapted to the art system, was to take a different approach: to set up his own type of sculptural intervention, one more temporary and inde-

bles selon Haacke au pays de la "free enterprise", Christo, au lieu de développer comme le font Buren et Haacke un dispositif critique s'incorporant au système de l'art, s'emploiera à une manœuvre différente : mettre sur pied sa propre entreprise de production d'intervention sculpturale à caractère temporaire et complètement indépendante des fonds publics. Ainsi, il échapperait au contexte institué par le système de l'art et s'écarterait de l'exigence d'une attitude critique face à celui-ci. Pourtant, cette indépendance financière requiert du financement. D'où vient-il ? Curieusement, de l'ancien réseau : celui précisément du marché de l'art qui grâce à l'achat de ses dessins et collages des projets passés ou à venir rend possible l'autofinancement de ses installations éphémères. Mais puisque les collectionneurs privés et institutionnels n'interviennent pas dans la production ou l'exposition des projets comme peuvent le faire les sponsors, leurs pouvoirs se limitent à l'ampleur des projets envisagés par le couple Christo, et n'affectent en rien leur liberté créatrice.

Plus sérieuse pourrait être l'objection concernant la dépendance qu'ils subissent face à la décision finale touchant la réalisation ou non de leurs projets. Mais de fait, à moins de transgresser un refus possible—ce qui se produira au moins une fois (voir plus bas)—cette dépendance perd de son importance par son intégration dans l'esthétique des Christo à l'étape de la négociation avec les interlocuteurs concernés. Ainsi, la fin des pourparlers appartiendra davantage à l'échec de la communication qu'à la dépendance pure et simple vis-à-vis de l'autorité. Bien sûr, plus il y a d'intervenants, plus l'échec est possible mais aussi plus le défi est intéressant. Le projet pour Berlin fait partie de ces défis. Mais il nous a révélé une autre sorte de dépendance : celle, incontrôlable, des circonstances qui éventuellement viennent soit susciter un nouvel intérêt pour un projet, soit modifier une décision déjà prise. Or cette dépendance face à ce que Aristote appelait le *kairos*—le temps opportun—, ici généré par la chute du mur de Berlin et la réunification de l'Allemagne, appartient également à l'esthétique de l'oeuvre projetée. Mais ce n'est pas parce que celui-ci vient accélérer le processus de décision et favoriser la réalisation d'un projet, que les Christo acquiescent d'emblée à la nouvelle évaluation de celui-ci. En effet, à d'autres occasions, ils ont refusé certaines offres qui avec le temps n'avaient plus aucun intérêt.

Bref, en créant leur propre contexte de production, les Christo ne se libèrent pas pour autant de toutes contingences. Mais parce qu'ils intègrent ces situations à l'intérieur d'un processus de production qui les absorbe dans un réseau de relations où leur pouvoir demeure intact, ces conditions ne compromettent pas véritablement leur autonomie artistique. Reste à développer alors cette entreprise exceptionnelle là où le marché de l'art semble être le plus dynamique, là où les chances de réussite sont les plus propices. Destination : U.S.A.

En 1964, après six ans passés à Paris et le temps d'inscrire sa marque à côté des Klein, César, et Arman, les Christo s'embarquent donc pour New York. Bien que lui-même s'y destine depuis son exil de Bulgarie, c'est avec les encouragements du galeriste marchand d'art Leo Castelli qu'il prendra sa décision. Castelli, on le sait, représente dans le système de l'art contemporain l'instigateur d'une nouvelle image de l'art comme entreprise ; image que le "business-artiste" Warhol a, d'une manière exemplaire, parfaitement saisie. Mais, pour les Christo, l'objet de leur production exigeait des moyens bien différents que ceux employés par la Factory. Pour satisfaire à leur besoin, ils fondent la CVJ Corporation. Son rôle : gérer et administrer les projets en cours, faire des études de faisabilité, produire selon le cas des études environnementales, négocier des contrats avec les fournisseurs, etc. Jusqu'ici, peu de différence avec les entreprises d'ingénierie. C'est quant aux buts que leur société diverge considérablement des objectifs visés par les autres entreprises privées. Leur "produit" n'entre pas dans la catégorie des biens et services de l'économie sociale. Il n'est pas non plus proposé comme un bien consommable à partir duquel une exploitation commerciale pourrait avoir lieu. Il est uniquement présenté afin de donner à voir le plaisir de voir. D'admirer momentanément le non déjà vu. Un

pendent of public funding. In this manner, he would escape the confines of the context of the art system and so, bypass the requisit of a critical stance towards the latter. Nevertheless, this independent venture required financing, but from where? In a curious turn, it came from the older network: the traditional art market which through the purchase of drawings and collages of past and future projects made possible the self-financing of his time-specific installations. Since private collectors and institutions do not intervene in the production or exhibition of projects to the same extent as do sponsors, their powers were limited to the scale of the projects foreseen by the Christos, and would not impinge on their creative freedom.

What would prove of more serious consequence would be the objections they may encounter to their projects, given their ultimate dependence on final decisions for the realization of their works. But in fact, unless by running the risk of a possible refusal—which was to occur on at least one occasion (see below)—this dependence lost its importance through its integration into Christo's aesthetic in the negotiation stage with the concerned parties. As such, a breakdown in negotiations would seem to more so concern a breakdown of communication than a pure and simple dependence upon authority. Clearly the more outsiders involved the higher the likelihood of a breakdown, but also the more interesting the challenge. The Berlin Project involved these challenges. It also revealed another sort of dependence: the uncontrollable factor of the circumstances which eventually arise, either new interest in a project, or the modification of an element previously decided upon. For this dependence upon that which Aristotle called *kairos*—the right time—in this instance caused by the fall of the Berlin Wall, also belongs within the aesthetic of the projected work. Not that it accelerated the decision-making process to the benefit of the project, but that the Christo team agreed right away to a re-evaluation of their project. In effect, as at other times, they refused certain offers which in time had lost their interest for them.

By creating their own context of production, the Christos did not avail themselves of any and all such contingencies. But because they integrated these situations within a process of development which absorbs them into a network of relations in which their own control remains intact, these conditions carry no real impact upon their artistic autonomy. It then remained to develop this exceptional enterprise where the art market seemed to be the most dynamic, there where the chances of success were the most favourable. Destination: U.S.A.

In 1964, after having spent six years in Paris and making their mark beside those of Klein, César and Arman, the Christos left for New York. Although his destination of choice since his exile from Bulgaria, it was with the encouragement of gallery owner Leo Castelli that they were to make the decision to go. Within the contemporary art system Castelli was the instigator of the then-new image of art as business; an image which, as an example, Warhol—the Businessman-Artist—had grasped perfectly. But for the Christos, the goal of their production demanded very different means than those employed by the Factory. To satisfy this requirement, they founded the CVJ corporation. Its role: to manage and administrate projects underway, to carry out feasibility studies, to produce environmental studies as required, to negotiate contracts with suppliers, etc. In these aspects, it differs little from an engineering company. But the commonalities with other private corporations diverge considerably as regards their objectives. Their "product" does not fall into the category of goods and services within the economy. Nor could it be considered as a commercially exploitable consumer good. It is presented specifically to bring pleasure to the eye. To momentarily admire the never-before-seen. In fact, it is less a product than an incomparable event. An event which succeeds in smashing through the monotony of habit; an event which cannot be appropriated, only considered. And it is important to remember that in a world where Coca-Cola is had by all regardless of class, this is an event which is not uniquely reserved for specialists and patrons of art but is also and



moment qui ne reviendra plus et dont l'avenir est dans le souvenir. De fait, c'est moins un produit qu'un événement sans commune mesure. Un événement qui vient briser l'horizon monotone des habitudes; un événement qu'on ne peut s'approprier mais seulement questionner. Et, fait important, au pays où Coca-cola est bu par tous sans considération de classe, voici un événement qui n'est pas réservé aux regards des spécialistes et des amateurs d'art mais offert aussi et surtout aux regards ébahis d'un public néophyte.

Ainsi, ces événements auxquels est conviée une population privilégiée par l'espace et le temps atteignent mieux que tout autre l'objectif de démocratisation de l'art tant recherché par les artistes qui, dans les années 70, tentaient d'excéder l'enceinte muséale. Or ce désir de présenter à tous le spectacle de l'art s'enracine dans une ancienne expérience: le réalisme socialiste. Par contre, ici les projets d'œuvres proviennent non pas d'un régime politique mais d'un individu. Et c'est là où l'individu a le pouvoir d'exprimer ses ambitions les plus folles, c'est en Amérique surtout, qui place l'individualisme au centre de sa cosmologie, que Christo devait accomplir ses emballages les plus grandioses.⁸

«... des projets de liberté»

On l'a plus tôt souligné : tout projet inclut le temps. Tout projet en dépend. Chez les Christo, cette évidence s'affiche par la transforma-

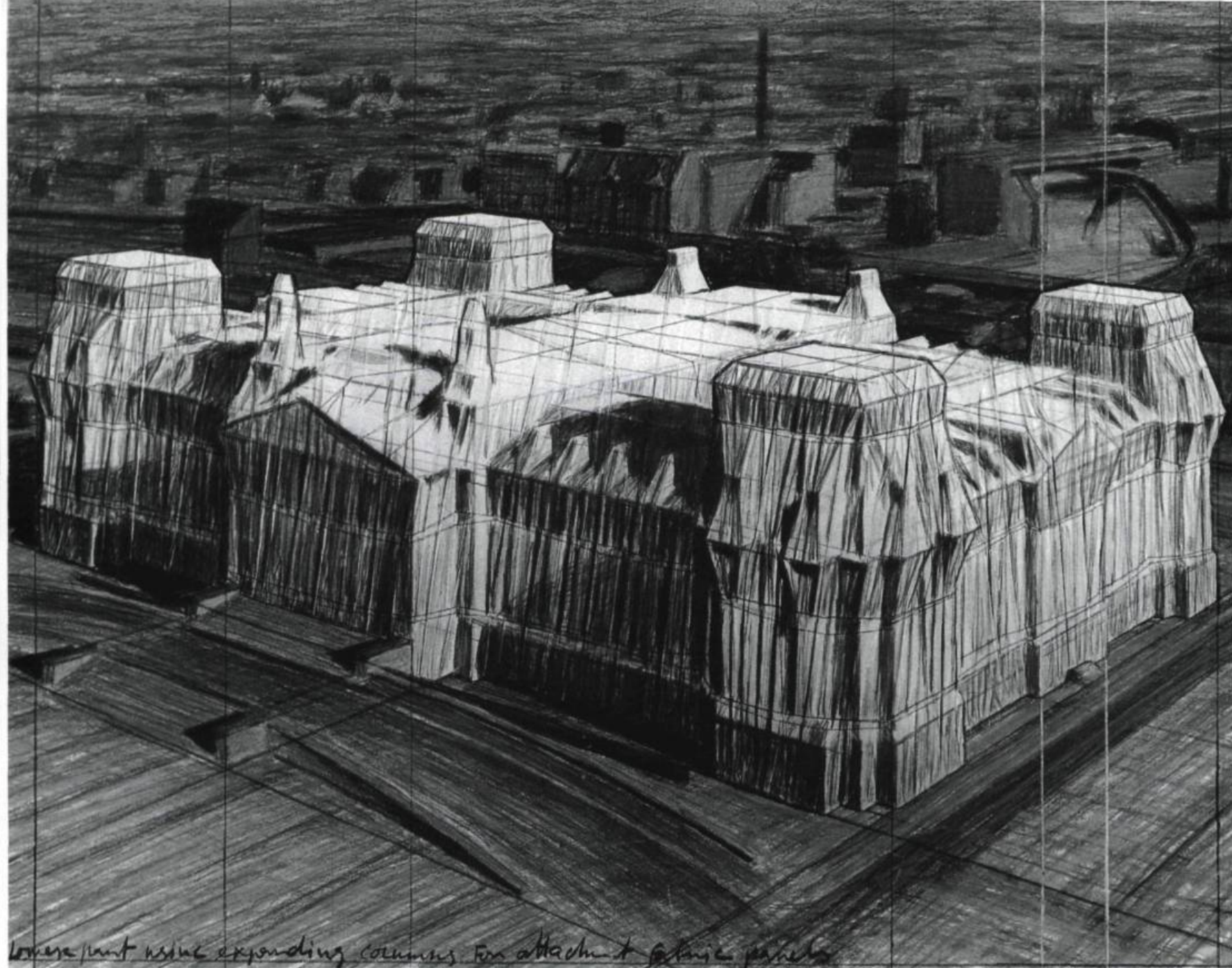
above all else for the astonished eyes of a neophyte public.

Given that these events call on a population to experience the works in an extensive *framework* of space and time, they are better able to attain the objective of the democratization of art, sought after by those artists who had attempted in the 1970's to move beyond the institutional museum setting. This desire to present to all the spectacle of art has its roots in a previous experience: socialist realism. In contrast however, the projects do not come from a political regime but from an individual. And it was to be in America, there where the individual has the power to express his or her craziest ambitions, where individualism is at the cosmological centre, that Christo would accomplish his most grandiose packages.⁸

"...celebrating freedom"

As was stated earlier: any project requires the time. Every project depends upon it. For the Christos, this fact comes across in the change of the title. For example, *Wrapping of the Reichstag, Project for Berlin* became, once completed *The Wrapped Reichstag, Berlin (1971-1995)*. In order to precipitate the decision to concretize the project, finalize it, discussion and negotiation would be required. Each project would necessarily require meetings. Each project would initiate dialogue; with the collaborators of course, but also with the people concerned. On only one occasion, when faced with refusal by

Vue aérienne du Reichstag, façade ouest/Aerial View of the Reichstag, West Facade, 1986. Collection Jeanne-Claude Christo. Extrait de/Taken from: Jacob Baal-Teshuva, *Christo & Jeanne-Claude*, Köln, Éd. Taschen, 1995.



Christo, *Projet pour l'empaquetage d'un bâtiment public*, Collage, 1994, en deux parties/in two parts. Mine de plomb, tissu, ficelle, pastel, fusain, photographie de W. Volz, crayon de couleur et échantillon de tissu/Graphite, fabric, string, pastel, charcoal, photograph by W. Volz, colour crayon and various fabric. 30,5 x 77,5 cm et 66,7 x 77,5 cm. Collection Jeanne-Claude Christo. Extrait de/Taken from: Jacob Baal-Teshuva, *Christo & Jeanne-Claude*, Köln, Éd. Taschen, 1995.

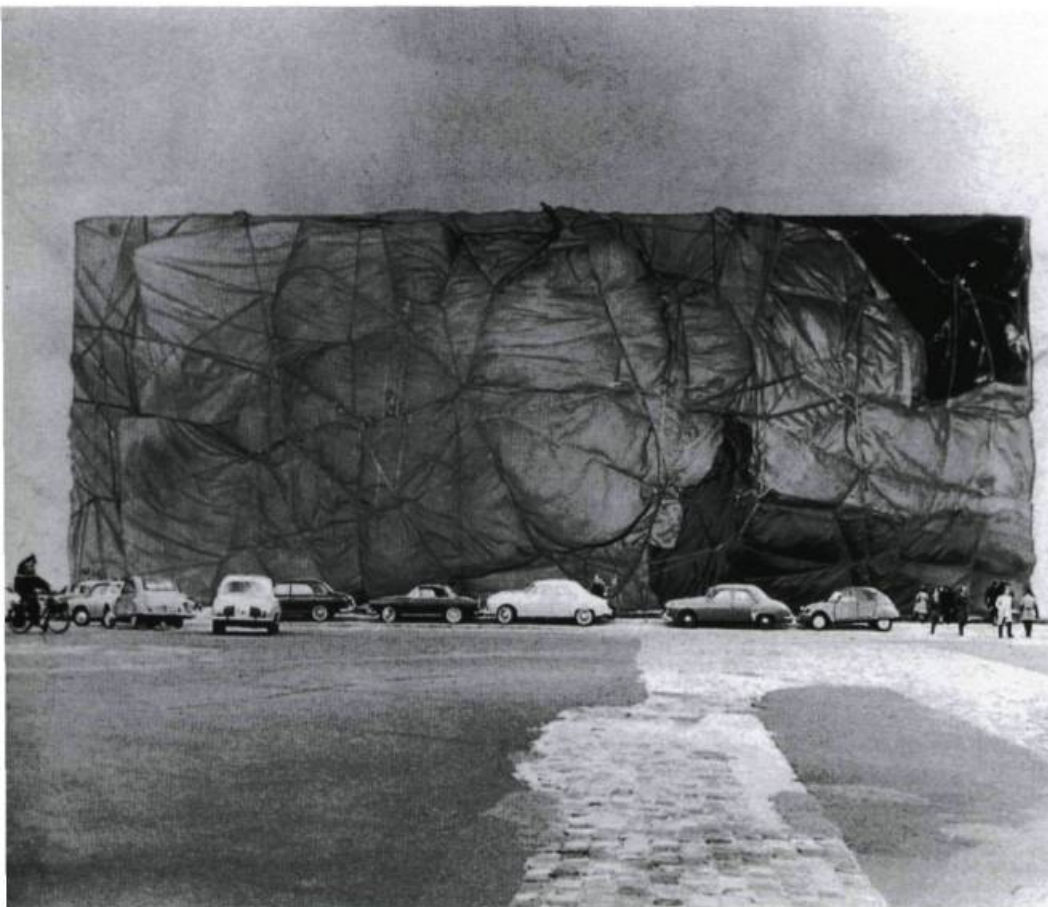
tion du titre. Exemple : *Empaquetage du Reichstag, projet pour Berlin* devient une fois achevé *Le Reichstag empaqueté, Berlin (1971-1995)*. Or, pour précipiter la décision qui viendra concrétiser le projet, le finaliser, il faut discuter, négocier. Ainsi, tout projet implique également la rencontre. Tout projet inaugure en lui le dialogue; avec les collaborateurs bien sûr, mais aussi avec les personnes concernées. Une seule fois, devant le refus des autorités, Christo dérogera à cette règle. Il s'agit de *Mur de barils de pétrole - le Rideau de Fer (1961-1962)* qu'il proposa en 1961 et qu'il réalisera sans le consentement des autorités en juin 1962, rue de Visconti à Paris. Cette oeuvre publique protestait à sa manière contre l'élévation toute récente du mur de Berlin, symbole désormais tangible de la Guerre froide. Mais suite à cette expérience, les refus ne seront plus transgressés. De toute façon, l'ampleur des projets à venir rendra la chose impossible. Dans leurs cas, plus qu'une seule solution : tâcher de convaincre et puis attendre.

Jusqu'à ce jour, le projet pour Berlin est celui qui exigea le plus de patience. Officiellement, il remonte à 1971 ; mais il est virtuellement présent depuis 1961, lors de sa première exposition solo à Köln où il y exposa son premier projet d'un édifice public empaqueté. Bien qu'il ne soit pas identifié, sa présentation suggérait, entre autres, une prison ou une salle parlementaire. C'est finalement sous la recommandation d'un ami, que les Christo acceptèrent avec enthousiasme l'idée de faire du Reichstag une sculpture monumen-

the authorities, would Christo depart from this rule. It concerned *Mur de barils de pétrole - le Rideau de Fer (1961-1962)*, which he proposed in 1961 and which he realized without the consent of authorities in June of 1962 in Paris on the rue de Visconti. This public work was in its way a protest against the then-recent building of the Berlin Wall, the future symbol of the Cold War. But following this experience, refusals were not to be transgressed. In any case, the scale of projects to come would render this impossible: only one solution would suffice—to try to convince and then wait.

Until now, the Berlin project has called for the most patience. Officially it goes back to 1971; but it dates virtually back to 1961, to a Solo Exhibition in Cologne where he first displayed a project of a wrapped public building. Although not identified, its presentation was suggestive of a prison or a parliamentary hall.

It was finally upon a friend's recommendation that Christo enthusiastically accepted the idea of turning the Reichstag into a monumental sculpture. Beforehand, other projects presenting public buildings were carried out. Only two of them would come to fruition, both of them museums. Museums, and above all those of contemporary art, lend themselves easily to the game of packaging the packager. In contrast, with a parliamentary hall,— to say nothing of a prison!—, the problem posed itself in a completely different way. Symbolically, the stakes were not the same. This, perhaps, is moreso the case concern-



tale. Auparavant, d'autres projets mettant en scène des édifices publics seront exécutés. Parmi eux, deux seulement verront le jour. Il s'agit de deux musées. Or, les musées — surtout d'art contemporain — se prêtent facilement à ce petit jeu de l'emballer emballé. Par contre, avec une salle parlementaire — et que dire d'une prison! — le problème se pose autrement. L'enjeu symbolique est différent. Encore plus peut-être lorsqu'il s'agit du Reichstag. Devenu, après la guerre, musée d'histoire de l'Allemagne moderne, il n'en représentait pas moins l'ancien parlement de tous les Allemands dans lequel s'y trouvent inscrits non seulement le pire et le meilleur de la jeune République, mais aussi une page importante de l'histoire du XX^e siècle.

Par ailleurs, peu de projets abordaient avec autant d'acuité la question symbolique. En milieu naturel, leurs sculptures environnementales forcent sans doute l'imagination, mais elles n'interfèrent pas dans l'univers symbolique, lequel fait appel à un imaginaire social fortement institutionnalisé. C'est pourquoi, le monument dédié à Léonard de Vinci à Milan, empaqueté en 1970, et le Pont-Neuf à Paris, empaqueté en 1985, posèrent des problèmes ayant trait à la question symbolique et de surcroît à leur valorisation sociale. Un monument a habituellement comme fonction de commémorer un souvenir, de rappeler un événement historique; aussi, lorsqu'un individu par son seul pouvoir artistique propose de le recouvrir, ne serait-ce que temporairement, la réaction est naturellement négative. Que dire alors d'un projet visant un parlement? Un tel édifice, en plus de sa fonction sociale, est un symbole politique majeur. Il représente l'unité démocratique de la Nation. Difficile alors d'admettre qu'un geste artistique vienne se joindre à cette symbolique. Ce fut justement l'enjeu du débat concernant l'empaquetage du Reichstag: comment, s'il fallait accepter une telle proposition, ce geste serait-il compris? Un hommage? Une injure? Bref, la controverse se poursuivra jusqu'à ce que les événements de 1989 et tout ce qui s'en est suivi redonne à Berlin son rôle de capitale et fasse du Reichstag le futur parlement. Dès lors, le projet des Christo venait de trouver un nouveau contexte: il marquerait l'entre-deux, l'avant et l'après. Ce n'est plus l'ancien parlement et son histoire qui sera empaqueté, c'est un moment historique, une sorte

ing the Reichstag. Transformed after the war into a museum of modern German history, it nonetheless stood for the former parliament of all Germans which happened to include not only the best and worst of the Weimar Republic, but also an important chapter in the history of the Twentieth Century.

Furthermore, few projects take on with such acuity the question of the symbolic. In the natural environment, their environmental sculptures are no doubt compelling for the imagination, but they do not interfere in the universe of the symbolic, which refers to a strongly institutionalized imaginary world. This is why the monument dedicated to Leonardo da Vinci in Milan, wrapped in 1970, and the Pont-Neuf in Paris, wrapped in 1985, posed some problems concerning the matter of the symbolic and, in addition, their social valorization. A monument traditionally serves to commemorate the past, to recall an historic event. For this reason when an individual undertakes to cover it, even though charged by an artistic command, and if only as a temporary measure, public reaction to this will, understandably, be a negative one. Then what of a project directed towards a parliamentary building? Such a building, beyond its social function, is a significant political symbol. It represents the democratic unity of the nation. It is therefore difficult to admit that an artistic act could be amalgamated this symbolism. This

was the issue of debate regarding the wrapping of the Reichstag: How, if the proposal was accepted, would the act be understood? As an homage? An insult? In short, the controversy was to continue right up until the events of 1989 and everything which followed — returning to Berlin its role as the Capital and making the Reichstag the future parliament. From that point, the project found a new *raison d'être*: it would mark the period distinguishing Berlin, before and after. It was no longer the former parliament and its history which would be wrapped, it would become on historic moment, a sort of passage between the old and the new. Between division and reconciliation. And despite some further resistance, notably on the part of Chancellor Helmut Kohl, a vote was taken in the Bundestag in February of 1994 yielding a comfortable majority in favour of the celebrated project. It was the first time that a democratically elected parliament had taken a position in favor of an artistic proposal submitted by the artist himself.

And at the very point when this project achieves the potential to integrate itself to a process of social transformation, marking a moment of great historic importance for Germany, wherein Berlin would resume its central place in the heart of new Europe, it would seem that Christo's aesthetic action also risked finding itself entangled in becoming a political one; constrained to be a mere decorative element in a political commemoration? In order to avoid this sort of appropriation, the Christos' aesthetic proposal was not one of entering into conflict with the symbolic power of the Reichstag. It did not in the least set out to oppose its by own critical stance. Rather the attempt was to base its response on aesthetic receptivity; in other words, upon the sensation provoked by an artistic attitude.

The event itself took place from June 17 until July 7 — set-up included — and which attracted five million spectators captivated by the enormity of it all, notably its spectacular 100,000 square metres of white canvas cloth which both day and night offered an unparalleled sight which easily met with the expectations of those sought to profit monetarily from it. But as a temporary public work

Christo, *Projet pour l'empaquetage d'un bâtiment public*, 1961. Collage de deux photographies de Harry Shunk avec un texte de Christo / Collage of two photographs by Harry Shunk with a text by Christo. 41,5 x 25 cm. Collection Jeanne-Claude Christo. Extrait de / Taken from: Jacob Baal-Teshuva, *Christo & Jeanne-Claude*, Köln, Éd. Taschen, 1995.

de passage entre l'ancien et le nouveau. Entre la division et la réconciliation. Et malgré encore certaines résistances, notamment de la part du chancelier H. Kohl, un vote fut pris, en février 94, au Bundestag donnant une confortable majorité en faveur du célèbre projet. C'est la première fois qu'un parlement élu démocratiquement prenait position en faveur d'une proposition artistique soumise par l'artiste lui-même.

Mais voilà : du moment que ce projet devait se concrétiser à l'intérieur d'un processus de transformation historique d'importance pour l'histoire de l'Allemagne, processus qui redonne à Berlin sa place centrale au sein d'une nouvelle Europe, l'acte artistique, qui se voulait avant tout purement esthétique de la part des Christo, ne risquait-il pas de se retrouver intégré à l'intérieur d'une proposition politique et par conséquent n'être plus, confiné à ces célébrations, qu'un élément de décoration? Pour échapper à cette récupération possible, la proposition esthétique des Christo n'a pas pour stratégie d'entrer en conflit avec le pouvoir symbolique qui s'impose à travers le Reichstag. Elle ne lui oppose nullement son propre pouvoir critique. Elle mise plutôt sur la réception esthétique. Autrement dit, sur la sensation provoquée par une attitude artistique.

Or, bien sûr l'événement, qui eut lieu du 17 juin au 7 juillet — installation comprise — et qui attira cinq millions de spectateurs captivés par le gigantisme de l'affaire, notamment par son côté spectaculaire avec ses 100 000 m² de toile blanche qui aussi bien de jour que de nuit offraient une vision sans pareil, répondait sans doute à l'attente de ceux qui cherchèrent à profiter de la situation. Mais parce que temporaire, l'œuvre publique en question, ne peut servir longtemps les intérêts de ceux qui aimeraient en bénéficier. D'ailleurs que l'œuvre soit provisoire est un des aspects essentiels du travail des Christo. C'est ainsi qu'il est un projet de liberté, jamais complètement assimilable à un pur élément de décoration ou d'attraction touristique. C'est non dans la permanence mais plutôt dans le souvenir que son pouvoir de séduction s'expose. C'est de savoir qu'on ne le verra qu'un temps ou qu'on ne le verra jamais, sauf à travers des documents, dessins, photos, etc., qu'à la limite seul le souvenir, si précaire soit-il, importe. Ainsi recouvrir de toile le Reichstag n'avait pas pour but de signifier quelque chose, mais seulement de donner à voir une image. Une image passagère, nomade. C'était d'offrir une œuvre de sensation. C'est pourquoi ceux qui ont eu la chance de faire cette expérience ont pendant un temps oublié le Reichstag, monument historique, et ont vu le Reichstag œuvre d'art, le Reichstag empaqueté. En ce sens, c'est l'œuvre d'une volonté artistique qui célèbre la liberté artistique.

Bien sûr, cette liberté a profité d'un régime politique qui idéologiquement regarde l'individu comme étant la pierre angulaire de son système et dans lequel la figure de l'artiste symbolise historiquement le pouvoir de l'individu créateur. Mais pour Christo, s'il est vrai que son travail artistique demeure politiquement non critique, c'est moins parce que celui-ci profite à une société répressive que parce qu'il mise autre chose soit sur le plan éthique l'exploration artistique.¹⁰ S'il y avait une symbolique à découvrir dans le geste des Christo c'est peut-être celle-là. ■

impermanency would not long serve the interests of those who benefitted financially. Impermanency, in any case, is an essential element of Christo's work. Precisely, and paradoxically, to curtail the power of its timelessness. So, in this way, it remains a project commemorative of freedom never completely reducible to a purely decorative or touristic element. It exists "elsewhere" It is not in permanency but rather in memory that its seductive power finds expression. It is to know that we can only see it once or never, except through documents, drawings, photographs, etc., that only the limit of memory, as tenuous as it is, matters. So covering the Reichstag in canvas wasn't done with the goal of signifying something, but solely to bring an image to life. A passing, nomadic image. It was to present a work for sensation. This is why those who have had the chance to take part in this experience have for a while forgotten the Reichstag as a historic monument, and have seen the Reichstag as a work of art, the wrapped Reichstag. In this sense, it is a work of vision, celebrating artistic freedom.

Certainly this freedom has profited from a political regime which ideologically sees the individual as the cornerstone of its system and in which the artist historically symbolizes the power of the individual creator. And for Christo, if it is true that his artistic work remains politically uncritical, it is less because he profits from a repressive society than that he chooses, from an ethical point of view, an artistic exploration. If there is a symbolism to discover in the acts of the Christos, it is perhaps this. ■

Translation: Anthony Collins

NOTES :

1. Voir "Christo et Jeanne-Claude, l'empaquetage du Reichstag" un interview avec Catherine Millet dans *Art Press*, no. 203, 1995, p. 26; et *Christo & Jeanne-Claude* de Jacob Baal-Teshuva, Taschen, no. 42, p. 86/See "Christo et Jeanne-Claude, l'empaquetage du Reichstag" an interview with Catherine Millet in *Art Press*, no.203, 1995, p. 26; and *Christo & Jeanne-Claude* by Jacob Baal-Teshuva, Taschen, no.42, p.86.
2. Le couple Christo était à Montréal à l'occasion de l'ouverture du *Festival International du Film sur l'Art* (12 au 17 mars 1996). Dans le cadre de ce festival, deux films sur leur production étaient au programme. L'un portait sur la réalisation du projet *The Umbrellas*, tandis que l'autre portait principalement sur le projet pour Berlin/*The couple was in Montreal on the occasion of the opening of the Festival International du Film sur l'Art* (March 12-17, 1996). Two films on their work were included in the festival's program. The first dealt with the realization of the *Umbrellas* project, while the other was principally on the Berlin project.
3. C'est ce que déclare Daniel Buren, lorsqu'il dit: «L'art n'est pas libre, l'artiste ne s'exprime pas librement (il ne le peut pas). L'art n'est pas la prophétie d'une société libre. La liberté dans l'art est le luxe/privilège d'une société répressive.» Voir *Les écrits*, tome 1, p. 190/As Daniel Buren asserts when he says "Art is not free, the artist does not freely express himself (He cannot). Art is not the prophesy of a free society. Freedom in art is a luxury/privilege of a repressive society." See *Les écrits*, tome 1, p.190.
4. À la même date de la même année, naissait Jeanne-Claude de Guillebon, celle qui vingt-trois ans plus tard deviendra sa femme et sa précieuse collaboratrice. Cet étonnant hasard est intéressant à souligner; toutefois, malgré tout ce que Christo doit à Jeanne-Claude, notre article s'appuie avant tout sur l'expérience personnelle de Christo sans laquelle leurs projets de liberté n'auraient jamais été conçus/Jeanne-Claude de Guillebon was born on the same day of the same year as Christo. Twenty-three years later she would become his wife and invaluable collaborator. This amazing chance is interesting to emphasize; however, despite all that Christo owes her, our article deals primarily with the

personal experience of Christo without which their projects of freedom would never have been conceived.

5. Voir/See *Les écrits*, 1968, p. 50.
6. Voir à ce sujet mon article "Daniel Buren, l'artiste para/site", dans *Espace*, no. 17, automne 1991/See on this subject my article "Daniel Buren, l'artiste para/site", in *Espace*, no. 17, Fall 1991.
7. Voir à ce sujet de Hans Haacke/Pierre Bourdieu, *Libre-échange*. Seuil/Les presses du réel, 1994/See on the subject of Hans Haacke/Pierre Bourdieu, *Libre-échange*. Seuil/Les presses du réel, 1994.
8. Je pense tout spécialement à *Running Fence*, Sonoma and Marin Counties, California, réalisé en 1976 et exigeant 200 000 m² de toile de nylon, 145 km de câbles d'acier et 2060 poteaux d'acier pour une oeuvre s'étendant sur 39,5 km de long; à *Surrounded Island*, Biscayne Bay, Greater Miami, Floride en 1983 avec ses 603 850 m² de tissu de polypropylène rose; enfin, à *The Umbrellas*, Japon/États-Unis en 1991 avec ses 1340 parasols bleus pour le Japon et ses 1760 parasols jaunes pour la Californie/l'm thinking here of *Running Fence*, Sonoma and Marin Counties, California, realized in 1976 and requiring 200,000 square metres of nylon cloth, 145km of steel cables and 2060 steel posts for a work extending over 39.5km in length; of *Surrounded Island*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida in 1983 with its 603,850 square metres of pink polypropylene fabric; and lastly of *The Umbrellas*, United States/Japan in 1991 with its 1340 blue parasols for Japan its 1760 yellow parasols for California.
9. Il s'agit de la *Kunsthalle de Berne* en 1968, et du *Museum of Contemporary Art de Chicago* en 1969/Those being the *Kunsthalle* in Bern in 1968 and the *Chicago Museum of Contemporary Art* in 1969.
10. L'éthique dont il s'agit ici serait à rapprocher de celle que Michel Foucault a tenté dans ses derniers travaux de thématiser sous l'angle du souci de soi comme pratique de la liberté. Voir par exemple *Dits et écrits*, tome IV, p. 708 à 729. / The ethical, in this instance, would seem to approach that which Michel Foucault has tried to thematize in his later works within the rubric of concern for the self as expression of freedom. See for example *Dits et écrits*, tome IV, pp. 708-729.