

# Os monumentos temporários do artista Christo Javacheff

SYLVIA FUREGATTI

## Resumo

Este artigo trabalha a questão da configuração temporária adotada pelo artista búlgaro Christo Javacheff em suas intervenções artísticas na paisagem contemporânea. Dá ênfase à análise de seu processo de criação pautada pela ideia de monumentos temporários; atribuição dada por ele a projetos que mantém relações estreitas entre os aspectos arquitetônicos e de memória coletiva do público participante das intervenções em diferentes centros urbanos do planeta.

**Palavras-chave:**  
Christo Javacheff,  
intervenções artísticas,  
monumento temporário

# Christo Javacheff's temporary monuments

SYLVIA FUREGATTI

## Abstract

This article deals with the question of temporary configuration adopted by the Bulgarian artist Christo Javacheff in his artistic interventions in the contemporary landscape. Place emphasizes on analysis of his creative process guided by the idea of temporary monuments; attribution given by him to projects that has close relations between the architectural elements and the collective memory of the public participating of these interventions in different urban centers on the planet.

**Keywords:**  
Christo Javacheff,  
artistic interventions,  
temporary monument

A importância de Christo Javacheff como artista visual legitima-se, ao longo das décadas de 1980 e 90, a partir do cenário que apresenta sua obra vinculados às questões do espetáculo, do evento, do efêmero, bem como de trabalhos pautados pelas interfaces midiáticas. Artista bastante complexo, Christo Javacheff é ao mesmo tempo motivo de entusiasmo e hesitações no meio crítico-artístico contemporâneo. Essa hesitação é traduzida por ele como a não unanimidade própria da presença e importância da arte contemporânea nas sociedades atuais (JAVACHEFF, 1995, p.19). Essa espécie de hiato torna-se um dos pontos propulsores de sua revisão crítica e criativa para os lugares e espacialidades a serem conquistadas pelas novas intervenções que propõem ora para a cidade, ora para a paisagem do campo ou beira mar.

O procedimento artístico empregado por ele na maioria dos trabalhos, empacotamentos de equipamentos urbanos inteiros como um edifício, uma ponte ou trechos de estrada, rios ou conjunto de ilhas o definem como artista atuante na vertente da arte em meio aberto e urbano contemporâneo, sob a especificidade efêmera e reversível que caracteriza as intervenções artísticas derivadas dos contextos do Minimalismo, da *Land Art* e *Environmental Art* exploradas por muitos artistas nos anos 1970, por meio de agrupamentos e projetos dos quais também participava o jovem Christo Javacheff.

Nascido em Gabrovo, cidade industrial da Bulgária, em 1935, Christo vivencia o regime comunista implantado naquele país cujas restrições afetam fortemente sua organização familiar, bem como seus anseios por melhor conhecer a Arte Moderna. Este contexto leva-o a fugir para o Ocidente logo depois de sua primeira formação artística realizada na Academia de Belas Artes da capital, Sofia, entre 1950 e 1956 (BAAL-TESHUVA, 1995, p.13). Christo escapa para a Áustria e de lá segue para

Genebra para finalmente instalar-se em Paris, no ano de 1958, onde inicia uma trajetória artística que combina aspectos de sua primeira formação de caráter acadêmico e realista à experimentação de novos objetos e de elementos da paisagem urbana.

Para os primeiros objetos cria empacotamentos de latas, garrafas, cadeiras e até um carro. O procedimento utilizado por ele nestes primeiros pacotes era razoavelmente simples: tomava objetos cotidianos, em geral pequenos, enrolava-os com lona amarrada, depois com barbante ou cordas e por vezes os pintava. No final da década de 1950, de objetos únicos, ele passa a fazer pacotes nos quais reúne objetos distintos. Essas são edições limitadas compradas por colecionadores, circunstância que garante seu ingresso no mercado artístico vigente.

Na virada da década de 1950 para 1960, volta-se para objetos cotidianos maiores, menos inanimados, mais conectados à ideia da performance e da Arte Conceitual. Empacota motocicletas, barris de óleo, série de revistas, um carro da Volkswagen e até mesmo uma modelo. Já casado com Jeanne-Claude, o artista conquista seu espaço no circuito mantendo proximidade com artistas importantes da cena local, além de pessoas influentes na sociedade parisiense; colecionadores como o industriário alemão Dieter Rosenkranz, que se torna o colecionador mais antigo de suas obras. Participa de ciclo de conversas e exposições curadas por Pierre Restany que compreendem artistas como Gérard Déchamps, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle e César (BAAL-TESHUVA, 1995, p.18).

Em 1964, muda-se com Jeanne-Claude para Nova York impulsionado pelo olhar cada vez mais aguçado dos valores da vida cotidiana urbana, trazidos pela linguagem da *Pop Art*, bem como pelo estímulo dado pelo contato com o galerista Leo Castelli. No encontro com essas grandes capitais e sua vida urbana cotidiana apressada e desmedida é que o artista amplia sistematicamente seus empacotamentos passando a adotar a escala urbana e o modelo de vida das grandes cidades como seu campo de investigações. A cada novo projeto, amplia-se também seu modo de atuação, sua equipe e a visibilidade que alcança no mundo da arte.

Sua equipe de trabalho, formada desde então por Jeanne-Claude como sua coautora na maioria dos projetos, passa a incluir engenheiros, arquitetos, alpinistas, sociólogos e outros profissionais que estabelecem com ele uma relação de trabalho e combinação de campos da cultura importantes para a realização dos projetos que se seguem efetivados a partir de e na paisagem urbana ou em seus arredores.

Desde sua primeira exposição individual, realizada em 1961, em Colônia, Alemanha, seu processo de criação passa a investigar o espaço extramuros da galeria de arte de modo a elaborar ações de intervenção do lado de fora. Com o passar do tempo, as exposições paralelas às intervenções determinam o formato geral do trabalho do artista. Nelas são apresentados trabalhos e documentos que organizam de modo orbital cada projeto. Assim, promove um tipo de zigue-zague entre o dentro/fora que se configura pela noção de Arte Extramuros, ou seja, que mantém negociações estreitas entre o circuito vigente ao mesmo tempo em que busca o alargamento de novos campos e espaços para o trabalho artístico na contemporaneidade (FUREGATTI, 2007,p.92).

Christo dá grande importância às anotações, registros foto e videográficos bem como à preparação de campo para o trabalho de intervenção, valorizando assim aspectos da memória e do processo do trabalho artístico. Nessa direção ele trabalha comparando-se e sendo comparado à figura do arquiteto, por seu universo de materiais, dimensões praticadas e planos de ação.

A dúvida e a expectativa são elementos constituintes das análises sobre seu processo de criação. A sistematização das intervenções apresenta para o público geral e para os estudiosos de seu trabalho uma frequente indefinição na concretização ou não de um projeto de empacotamento, particularmente aqueles em grande escala.

Christo promove uma divisão bem estabelecida entre etapas de seu trabalho de intervenção. Intitula o início dos projetos como fase de software, etapa composta pela elaboração de visitas ao local, tomada de fotografias, estudos para a intervenção na forma de desenhos, colagens, maquetes, pesquisas de campo com a população dos arredores, reuniões com instituições, proprietários das áreas eleitas para a intervenção ou ainda representantes políticos responsáveis pela permissão final para a realização do projeto. As peças produzidas nesse período são expostas em museus e galerias e divulgadas para a imprensa e instâncias formais que possam garantir anuência à intervenção. São também comercializadas dentro do circuito artístico das galerias e leilões de modo a viabilizar a etapa seguinte: a fase de hardware, quando o artista e sua equipe de trabalho composta por arquitetos, engenheiros, outros especialistas e estudantes, constrói a intervenção de fato sobre os equipamentos ou espaços da paisagem tomados por apenas um curto período de tempo (JAVACHEFF, 1995, p.18).

A vinculação dos primeiros trabalhos da fase de software ao circuito comercial permite ao artista a garantia financeira e sua autonomia de projeto, relacionando-se com maior independência junto à comunidade que pretende atuar.

A extensão do trabalho deste artista, seja para as dimensões aplicadas, seja para o tempo de sua duração propõem ao seu espectador mais atento a discussão sobre os aspectos de legibilidade dos trabalhos. A oscilação dos tempos praticados por ele em cada etapa de construção dos projetos, aliada ao caráter realista das interferências elaboradas com desenho e colagem sobre fotografias do lugar da intervenção, promovem uma qualidade ilusionista aos projetos que gera certa hesitação sobre sua efetivação na paisagem.

Há sempre, um hiato entre a produção dos desenhos e colagens e a realização da intervenção no local escolhido. O resultado plástico conseguido por ele nesses trabalhos expostos na fase de software conduz o seu observador a um dado de concretude sugerida pela imagem do empacotamento que, contudo ainda não se configurou no lócus urbano apresentado neste mesmo momento em que essa peça é finalizada e conhecida.

A distância temporal entre esses dois momentos do trabalho de Christo é, no mundo real, bastante significativa e perdura em média de três a dez anos entre os primeiros trabalhos e a intervenção com as lonas e cordas sobre o equipamento urbano ou trecho de paisagem. O mesmo espectador pode, anos mais tarde, possivelmente sob a condição de transeunte urbano, testemunhar a ação instaurada no lugar quando então se confirmam os valores plásticos e estéticos já apontados pelos trabalhos da fase interna. A ação sobre a paisagem promove, novamente, outra temporalidade para o projeto: permanece ali por apenas quatorze dias para depois deste curto prazo ter o empacotamento desfeito de forma a garantir que a paisagem retorne à sua forma original.

É dentro desse mundo complexo de informações rápidas e multifacetadas dos grandes centros urbanos contemporâneos no qual vivemos que se instala o ponto de inflexão e dúvida sobre esses trabalhos: as distintas velocidades aplicadas, somadas a um tipo de imagem bastante convincente de suas proposições borram os limites entre a proposta anunciada e a ação artística por ser realizada.

Os anos 1970 contemplam alguns dos mais importantes projetos deste artista por apresentarem alto grau de dificul-

dade técnica e política, circunstâncias que no futuro determinam as escolhas do artista e seu redirecionamento para novas condicionantes da paisagem e dos equipamentos urbanos pelos quais se interessa.

Nessa década, além de iniciar as negociações para o projeto para o Reichstag (1971), Christo e sua equipe trabalham em outros projetos de grande escala como Valley Curtain, Colorado (1972); Running Fence, Califórnia (1976) e Pont Neuf, Paris, que se efetivaria apenas em 1985.

Esta década guarda também seu interesse por empacotamentos de edifícios-monumentos, caminho que apresenta um elemento bastante instigante em sua produção consolidada ao longo dos últimos anos. Em Milão, realiza *Wrapped Monuments* (1970) empacotando o monumento de Vittorio Emanuele situado em frente à conhecida catedral gótica da cidade. Trabalha também o monumento dedicado a Leonardo Da Vinci, situado na Piazza de la Scala. Em 1974, realiza o projeto *Wrapped Roman Wall*, quando empacota os antigos muros que cercavam a cidade de Roma, além de iniciar as negociações para o empacotamento do Reichstag, como já citado.

O artista organiza a crescente complexidade dos trabalhos por meio da criação da corporação CVJ - Christo Vladimiroff Javacheff, que mantinha Jeanne-Claude, até seu falecimento em 2009, como sua presidente.

Ampara-se por essa estrutura para manter viável sua opção em não aceitar qualquer forma de patrocínio ou parceria que possam comprometer o grau de liberdade alcançado ao longo do tempo, em projetos instaurados nos diferentes pontos do planeta. Dessa forma, Christo consegue dirimir-se de uma das principais preocupações dos artistas atuantes neste campo artístico, que está na ideia da cooptação de seus projetos pela proximidade com as empresas e grupos institucionais interessados nas oportunidades que podem gerar os projetos de intervenção artística. Ele promove o autofinanciamento dos seus projetos levantando o montante necessário para a sua execução por meio da comercialização dos trabalhos da fase de software como desenhos, maquetes etc. vendidos a colecionadores, museus e galerias no mercado de arte. Os valores praticados nos desenhos feitos para o projeto do Reichstag variaram, no mercado de arte do período, entre 45.000 e 1.100.000 francos franceses (JODIDIO, 1994, p.122).

Na entrevista que ele concede a Jan Aman, em 1989, para o catálogo *Christo Works*, editado por Per Hovdenakk, o artista

busca firmar sua postura crítica pela independência dos desejos políticos vigentes ou dos patrocínios oportunistas que usualmente direcionam parte da criação artística nos centros urbanos:

Não estou relacionado a nada, a nenhuma comissão – não como os arquitetos, não como a maioria dos outros artistas. (...) eles (os projetos) não acontecem por que algum presidente da república, uma corporação ou algum rico colecionador decidiu fazer isso. Os projetos existem somente porque eu decidi fazê-los, nos lugares de minha escolha – porque eu pago por eles. Não uma companhia ou um governo.

Este princípio de liberdade e autonomia anunciado norteia igualmente os desígnios temporais de sua produção. A fase de software anuncia o projeto a partir de trabalhos que são entendidos como parte de um processo em pleno desenvolvimento, processo que pode levar até 10 anos para concretizar-se, ou então jamais acontecer de fato. O site oficial do artista apresenta uma linha do tempo que bem delineia essa condicionante temporal dos trabalhos confirmando uma existência desses projetos ao longo do tempo que vai delineando seus estágios de concretude.

Por este viés, entende-se que, apesar dessas obras da fase de software traçarem um fio condutor para a segunda etapa, a fase de hardware, elas são configuradas por uma grande independência de existência e de reconhecimento como trabalho individualizado do artista. Dentro da fase inicial, mais especificamente sobre os desenhos, Christo declara:

eu gosto de desenhar não somente para financiar os projetos, mas para revelar como isso está visualmente cristalizado e tem mudado através dos anos, assim vou aprendendo mais sobre a luz e sobre o movimento. Meus engenheiros desenham os modelos pelo computador, mas todos os meus desenhos são feitos a mão, com minha própria mão direita (JAVACHEFF, 1995, p.19).

Neste mesmo texto, Christo afirma que os projetos podem existir apenas através dos desenhos, ou seja, na fase de software. A postura adotada nesta primeira etapa para o trabalho retira a carga usualmente compreendida como preliminar ou meramente projetiva para a linguagem do desenho e concede a

ela, predominantemente interna à instituição e bidimensional, igual peso de apresentação e de representação de sua trajetória artística que a fase seguinte, espacializada no meio urbano. Guarda ainda, uma postura que avaliza a atuação da galeria e do mercado de arte, que de outra forma não poderiam absorver o artista e suas propostas, com iguais condições. A análise desses elementos que atravessam a formação e a produção de Christo ao longo do tempo demonstra uma fortuita combinação de valores ora mais tradicionais, caracterizadores do campo artístico conhecido, como a manutenção de peças de caráter mais duradouro, expostas em espaços museológicos, comercializadas e colecionadas, formadas por uma identidade figurativa que perpassa o rigor técnico em sua execução; elementos ladeados por outra faceta de constituição monumental, em grande escala, efêmera, provocadora dos limites do campo originário do fazer artístico, interessada na ampliação dos tempos e espaços para a produção artística contemporânea.

Mantendo um tom bastante realista, os desenhos apresentam por vezes colagens de fotografias de partes da paisagem, com a inclusão da intervenção. O grau de realismo aplica-se quase como uma exigência para que a sugestão algo improvável desses empacotamentos em grande escala configure-se. É ela que dá a legitimidade necessária ao projeto e potencializa a compreensão do resultado visual final que se pretende atingir dentro de uma escala e implicações sociais razoavelmente difíceis de imaginar. Além dos desenhos, o artista cria também maquetes. Essa estratégia de visualização e configuração física dos elementos de um projeto é utilizada por ele na maioria de seus trabalhos. Depois de visitar um determinado lugar de interesse, Christo prepara modelos em escala que podem ajudá-lo na compreensão do impacto a ser conseguido naquele local diante da comunidade que ali vive e vai experimentar a intervenção.

Destaca-se, contudo, que este grau de realismo não direciona os trabalhos para o universo tradicional das imagens acadêmicas. Propõe, ao invés disso, uma interpretação mais próxima à configuração da arquitetura com a qual Christo estabelece vínculos de procedimentos comuns. Os desenhos e colagens aproximam-se assim do projeto arquitetônico interessados em sua qualidade de clareza para que se garanta a força da presença física indicativa das imagens por eles sugeridas.

Trata-se de desenhos que misturam o universo do desenho artístico ortodoxo com materiais e técnicas do campo da arquitetura e do design de projetos. Assim cada desenho

ou colagem pode se constituir a partir do emprego de lápis grafite, carvão vegetal, barbantes, lápis coloridos, giz pastel, lona, imagens produzidas com máquinas fotográficas ou fotostáticas, trechos de mapas etc. Suas dimensões médias sofrem variações a partir de um formato de 100 x 70 cm e por vezes apresentam-se em dípticos que evidenciam a condição temporal entre o projeto e a ação. Nesses casos, usualmente uma das pranchas do díptico apresenta a colagem com a intervenção em desenho sobre o trecho a ser empacotado e ao seu lado, a outra prancha apresenta uma imagem mais projetiva desse mesmo lugar amparada por detalhamentos do projeto, pedaços de lona, trechos de mapa do local proposto.

Além do registro em vídeo, a fotografia é a linguagem empregada para os projetos efetivamente realizados. Wolfgang Volz e Harry Shunk são dois dos fotógrafos que mais colaboram com os registros dos projetos. Nessas fotos, não há qualquer interferência ou circunstância que poderia ser apontada como procedimento adotado pelo artista para distinguir a condição final da intervenção em cada projeto. Contudo, nessas imagens o efeito abstratizante derivado do enquadramento de trechos do empacotamento, bem como nas vistas que trazem tomadas aéreas do local, o empacotamento completo do edifício ou o trecho empacotado assumem um corpo tão distinto de seu entorno que geram dúvida quanto à realidade sugerida pela imagem.

De modo particular, o projeto do empacotamento do Reichstag nos traz colagens que apresentam essa condição dúbia entre a intenção e a ação sobre o local. O resultado plástico que combina a fotografia às demais linguagens citadas cria uma imagem cuja narrativa empreende forte grau de realismo.

Por todos os lados, o trabalho de Christo se mostra complexo: na sua criação, na infraestrutura que exige, nos números e cifras que envolve e igualmente em sua leitura: lançados para ocuparem o mundo real, mas construídos por meio de fotos e desenhos ilusionistas e maquetes, o conhecimento preliminar da existência de um projeto não permite ao espectador comum sabê-lo de fato. Por um lado, temos a complicada engenharia de realização e por outro, a rapidez do seu período de instalação no lugar. Esses elementos sofisticam-se ainda mais pelo dado da memória que trazem consigo. Solicitam um tipo de leitura em processo, de uma obra sempre em percurso, que se mantém presente mesmo depois de sua existência concreta como intervenção ter sido

encerrada, quando então é desmontado empacotamento e voltam a valer no imaginário coletivo os registros documentais textuais, as fotos e filmagens do trabalho, bem como o reencontro com o próprio edifício-monumento.

A fase de hardware compreende assim grande dinamismo ao trabalho deste artista. Realizada com alto grau técnico e impactantes resultados estéticos a intervenção projetada na fase anterior, materializa-se no lugar escolhido buscando elaborar um plano de ação que provoque o menor distúrbio nas atividades correntes no local onde o projeto vai ser instalado. A título de exemplo, temos o projeto para o Reichstag que tomou apenas sete dias para ser completado, mantendo seu funcionamento normal para a população.

Este tipo de atenção extrapola um sentido unicamente artístico e dirige-se para uma preocupação bastante típica dos modelos das vertentes da Arte Pública e Urbana em seus distintos graus de interface com a população e o ritmo das cidades. Mas muito longe de estabelecer como seu público os frequentadores dos museus e galerias, a intervenção explorada por Christo e sua equipe almeja a interação e participação do público transeunte urbano daqueles lugares. Essa população, bem como a primeira, especializada, visitante de espaços artístico-culturais, costuma acompanhar o trabalho desde o início da instalação dos materiais sobre o equipamento urbano. O trabalho todo e principalmente o seu processo de realização fazem parte do evento que inaugura um processo de transformação da paisagem. Podemos ter uma idéia mais clara sobre o impacto gerado por esse momento do trabalho tomando como exemplo alguns fatos coletados quando da instalação dos materiais e infraestrutura criada para o empacotamento do prédio do Reichstag: iniciado o trabalho, formou-se uma fila de pessoas que em meia hora conseguiram circundar todo o prédio, assistindo literalmente ao processo de empacotamento. É David Galloway quem descreve essa cena em seu texto *Packing the Past*, publicado pela Revista *Art in América*. Ele destaca o seguinte depoimento: “um cidadão ancião observou que a única vez em que ele tinha experienciado tal espera, havia sido em Berlim, na fila de pão, em 1945” (GALLOWAY, 1995, p.86).

O exemplo demonstra que as etapas que precedem ao empacotamento são também absorvidas pelos espectadores e já causam um olhar de apreciação estética que envolve o entorno do projeto, fundindo assim a situação do empacotamento ao ritmo do lugar onde ele ocorre.

Esta fase de hardware compreende ainda uma complicada estrutura de comunicação entre Christo, os engenheiros e o restante da equipe, para a direção do posicionamento das lonas, a sua descida do alto de tetos, ou para a instalação correta dos cabos e demais materiais envolvidos. Todo o processo assemelha-se ao de um projeto arquitetônico e visa obter a mesma precisão e grau técnico.

As intervenções de Christo, sejam as que ocorrem na cidade ou aquelas elaboradas em outra paisagem, duram quatorze exatos dias. Esse tempo, descrito por ele e por Jeanne-Claude em diversas entrevistas, é entendido como ideal para atrair a atenção do público, permitindo-lhes uma possibilidade de deslocamento até o local da intervenção. Configura-se também como tempo igualmente ideal para despertar na população usuária daquele determinado local, a memória coletiva, geralmente afrouxada pela pressa cotidiana.

Partindo da idéia de transformação da paisagem e renovação no modo de percepção que tem o espectador comum por um lugar conhecido, Christo empreende intervenções voláteis, que querem agir como espécie de entorpecentes para os sentidos e apreensões cristalizadas nas pessoas quanto àquele determinado lugar.

Ao propor um curto espaço de duas semanas para o empacotamento, almeja ampliar em cada transeunte urbano a possibilidade de renovação do olhar e entendimento sobre aquele determinado lugar. Reconfigura, dessa forma, a noção de monumento para cada edifício escolhido em seus projetos.

São vários os artistas contemporâneos que, atentos à vertente da Arte Pública e Urbana, desenvolvida a partir dos anos 1960, interessam-se pela ideia do monumento como estrutura reveladora da condição e valores assumidos no tempo presente.

Dentro da multiplicidade de elementos que compõem o universo do trabalho de Christo, encontramos a noção criada por ele de Monumentos Temporários.

Combinada à hesitação da imagem identificada nesse texto anteriormente, essa monumentalidade efêmera faz aflorar novamente a questão da temporalidade como impulso importante para a obra deste artista de forma que sua produção situa-se num lugar limítrofe entre a possibilidade e a realidade material de suas ideias artísticas.

Os especialistas na obra de Christo concordam em seus textos sobre uma qualidade de ilusão muito grande presente nos trabalhos. Os descrevem a partir de termos tais como

espécies de emboscadas, miragens transitórias, intervenções sobre uma paisagem supostamente conhecida.

A ideia do Monumento Temporário advém do próprio artista e pretende enfatizar o estado efêmero de suas intervenções como condição estruturante para a realização material e local de seus projetos. O Monumento Temporário de Christo explora, portanto, a questão da memória dentro das grandes cidades da atualidade.

Essa nomenclatura foi aplicada pela primeira vez por ele, para os trabalhos de estruturas de barris de petróleo, realizadas na década de 1970, para a exposição individual em Colômbia. Entendendo que a apropriação que ele faz dos elementos das docas próximas à Galeria organiza uma espécie de rearranjo daquela paisagem original, o artista pensa no monumento partindo da evidência da estrutura criada. É a ideia da massa constituída pelos barris que o leva a estruturar essa noção de monumento, ao qual ajusta a eleição do material dos barris e lonas, como expressão dos simbolismos atuantes sobre o lugar. O curto prazo de existência desse rearranjo é desde então entendido pelo artista como estratégia estética condicionante do trabalho, atento às exigências de transformação da paisagem urbana contemporânea.

Os conceitos temporais propostos por Christo para seus monumentos encontram correlações com diferentes autores e artistas interessados do período. É possível estabelecer certa aproximação entre o Monumento Temporário de Christo e o conceito aplicado por Alöis Riegl para o Monumento Histórico.

Riegl analisa a existência de diferentes modelos de monumento e analisa o Monumento Histórico como obra criada pelo homem a partir de suas necessidades práticas e presentes, sem a intenção de servir como testemunho cultural, eleito pelas particularidades subjetivas que ele representa para seus espectadores. Assim, Riegl nos chama a atenção para a aplicação de valor feita sobre o monumento, que é externa à obra e desta forma dada pelo homem atual disposto diante de um objeto eleito (RIEGL, 1984, p.43).

Robert Smithson igualmente está presente na produção de projetos e textos fundamentais para se compreender o encaminhamento da arte para o espaço aberto, longe do confinamento dos museus, desde meados da década de 1960. Em seus estudos, descreve a existência de outro tipo de monumento invocado por sua antítese.

No texto *Entropia e os Novos Monumentos*, Smithson indaga sobre as perspectivas imaginadas pelas pessoas para as

idades do futuro, espaço-tempo para onde ele traça o perfil de um novo monumento ou de monumento do futuro. Smithson assim os apresenta:

Ao invés de nos levar a lembrar do passado, como os monumentos antigos, os novos monumentos vão nos fazer esquecer o futuro. Ao invés de serem feitos de materiais naturais, como o mármore, granito, ou outros tipos de pedra, os novos monumentos são feitos de materiais artificiais, plástico, aço cromado e luz elétrica. Eles não são construídos para as eras, mas sim contra elas. Eles estão mais envolvidos em uma redução sistemática de tempo em frações de segundos, do que com a representação da duração de espaço dos séculos. Ambos, presente e futuro, estão dispostos num único e objetivo presente (SMITHSON, 1979, p.10).

Interessado na condição temporal dos projetos artísticos, Smithson trabalha na direção da verificação de valores que vê crescentes em trechos desindustrializados das grandes cidades, nas suas margens, lugares entrópicos, por excelência. Nesse encontro com o subúrbio e nos indícios de evasão de energias, vislumbrada por ele em trabalhos de outros artistas do período, nos chama a atenção para uma arte pautada pela observação crítica da obsolescência dos objetos cotidianos tanto quanto dos valores socioculturais do tempo presente que nos apresentam seus novos monumentos.

Christo realiza seus monumentos temporários a partir de premissas de valor artístico e cultural, coadunando-se ao conceito geral apresentado por Riegl. Por caracterizarem o presente, seus monumentos temporários permitem-se ainda serem incluídos no conjunto dos monumentos históricos definidos por Riegl, tanto quanto nos lembram da fragilidade da indústria e da memória urbana, discutidas por Smithson.

O processo de escolha dos locais de intervenção leva Christo a apartar-se das camadas históricas precedentes ao tempo presente dos edifícios-monumentos ou demais trechos de paisagem que escolhe para intervir. Considera, tal qual o monumento de Riegl, seus valores de atualidade e inserção no tempo presente, sob as condições sociais que o interpretam porque dele se avizinham espacialmente. Prevê assim, o contorno urbano crítico atual.

Christo considera também que as questões de valor e memória devem ser conferidas no trâmite das relações do homem atual com as coisas do mundo, de forma a circunscreverem-se

no tempo presente. Desse modo, aproxima-se das questões pertinentes aos monumentos do futuro de Smithson. A ideia de transição dada pelo curto prazo de inserção de suas intervenções no espaço nos remetem igualmente ao grau de obsolescência tratado por Smithson. Replicando o modelo descrito por Smithson, estão os materiais utilizados por Christo, correspondentes aos materiais previstos para os monumentos do futuro: materiais industrializados, pertencentes ao espectro do descartável elogiado pelo tempo presente.

A importância conferida aos monumentos nos centros urbanos da atualidade sofre ajustes sucessivos que revisam o sentido e a plástica da paisagem urbana na contemporaneidade.

Os estudos de Camilo Sitte (1992) nos apresentam o contexto no qual a cidade moderna deixa de compreender o monumento como ponto inicial para sua integração tal qual se compreendia esse arranjo de forças e simbologias nas formas urbanas antecedentes. O monumento moderno sobrepõe, a esta visão humanista, outras questões de valor racional dirigidas para o novo traçado urbano, do qual ele se torna consequência.

Pouco mais adiante, a extensão das categorias de monumento pensada pelos Conservacionistas atuantes na década de 1960 prevê como monumento a inclusão de trechos do tecido urbano, construções industriais, dentre outras variáveis imateriais.

A autora Cristina Freire (1997) vê em nossa atualidade uma substituição da função pedagógica do monumento por outras formas da mídia como a fotografia, o cinema e o vídeo, de modo que se firma a perda da compreensão primeira sobre o monumento pelos habitantes modernos, que então passam a pensar novas utilizações para o espaço público a partir da informação dessas outras formas de aprendizagem trazidas pelo incremento tecnológico.

Esta adequação da categoria de monumento ao século XX, na qual a inclusão de valores da história mais recente ocupa lugar importante para a renovação dos monumentos de nossa sociedade, é reconhecida como instrumento preliminar para a aproximação da prática artística que se volta para a estrutura das cidades.

Nesse sentido, o trabalho artístico de Christo Javacheff convive com as revisões atribuídas ao monumento por questionar, por meio de projetos de intervenção artística, usos, funções e a elaboração do imaginário coletivo praticados pelo homem em determinados trechos das cidades.

Por propor mudanças na condição de leitura destes trechos por meio de um mascaramento dado pelo empacotamento, este artista acaba por esbarrar com a discussão crítica entre história e arquitetura, na qual convive também o princípio originário do monumento, entre preservação e destruição e finalmente entre seus usos e simbologias.

Seus empacotamentos em grande escala procuram suscitar elementos da percepção contemporânea sobre a configuração do território como campo mapeado sobre o qual temos trânsito e domínio. Sua interferência efêmera sobre esses sítios provoca a re inserção dos elementos de paisagem que nossa atenção subtraiu, arbitrariamente, ao voltar-se sistematicamente para o cotidiano.

A ambivalência existente no trabalho deste artista reside no grau de veracidade e ilusão presentes em todas as fases de seu processo de criação. A sustentação do processo pelo qual se organiza a obra de Christo submete sua leitura a períodos de hiato da existência física no mundo real, apesar dos registros supostamente admitidos como garantia de realidade.

A relativa dificuldade de reconhecermos prontamente, dentro da extensa produção do artista, quais desses projetos foram realizados ou quando foram efetivados na paisagem coloca sua produção em correspondência com a falta de encadeamento e complexa estruturação conceitual pertinente à produção da arte contemporânea. Sob seu espectro, as manifestações artísticas ligadas ao espaço aberto e urbano atual, combinam essa complexidade às questões estruturais dos grandes centros urbanos, bem como dos aspectos do comportamento do homem que vive neles. Desse modo, tais projetos artísticos empreendem em sua configuração valores da cultura que ajustam a figura do expectador de arte ao transeunte urbano.

Posicionado na interseção de campos da cultura, os projetos são propostos ao mesmo tempo em diferentes lugares do globo e nos conduzem à elaboração da fragilidade de existência física da obra geral de Christo. Se de um lado apresentam-se pela densidade material e espacial que ocupam, por outro indicam em sua temporalidade essa condição frágil, muitas vezes amplificada pela própria estrutura material de que são feitos. Alguns exemplos de projetos são pontuais para essa questão: o balão projetado na Escola de Artes de Minneapolis, 42.390 Cubic Feet Package, manteve-se no ar por apenas alguns minutos, tempo suficiente para ser registrado com fotos, quando depois torna a cair no chão e por fim é desmontado. Outro balão, 5600 Cubic Meter Package, feito para a Bienal de Kassel,

também existiu por limitados dez minutos, quando foi então fotografado, filmado e registrado e depois permaneceu deitado no chão do parque (BAAL-TESHUVA, 1995, p.33 e 34). Nesse mesmo sentido, a exaustiva negociação do projeto para o Reichstag tornou-se um dos exemplos mais inusitados da história da arte e da política, por propor a votação em parlamento de um país europeu, para a liberação de execução de um trabalho de arte que ironicamente ainda não existia (BAAL-TESHUVA, 1995, p.86).

Percebe-se assim, duas circunstâncias que relativizam a noção de realidade no trabalho de Christo: fragilidade e desaparecimento. Esses são dispositivos estruturais do trabalho do artista. O desaparecimento do pacote, supostamente deveria devolver à paisagem o contexto original prévio à intervenção. Porém ao contrário disso, a retirada da lona que mascara determinado trecho da paisagem por algum tempo opera uma transformação de sua visibilidade e compreensão coletiva retirando qualquer entendimento ingênuo dos interlocutores daquele lugar urbano. Apesar do desaparecimento do material que construiu o pacote, constitui-se aqui outra ideia contrária, que é a da aderência dos substratos gerados pela intervenção do lugar. Esta ideia de aderência é sugerida por Albert Elsen no livro de Baal-Teshuva:

Ele [Christo] intervém momentaneamente, criando distúrbios suaves entre a terra e o céu, para nos fazer focar novamente nossas impressões. (...) Christo acredita que a natureza temporária de seus projetos dá a eles mais energia e intensifica nossa resposta. Mas uma vez que ele empacota uma estrutura ou intervém num lugar, ele está para sempre associado a este site. (BAAL-TESHUVA, 1995, p. 47).

O trecho empacotado retorna à paisagem revigorado de importância simbólica para o entorno urbano e usualmente suscita revisões sobre seus usos e simbologia atuais. Na ideia do desaparecimento reside ainda seu complemento imediato: a ideia de invisibilidade.

A interseção possível entre o monumento temporário e a revisão simbólica do lugar pode ser apresentada pela análise de Robert Musil, anunciada por Cristina Freire em seus desdobramentos de estudo para uma espécie de cidade desmoriada. Neste texto da autora, na forma de epígrafe, Musil é anunciado e também anuncia o tom de invisibilidade dos monumentos. Aqui o replicamos:

Não há nada no mundo tão invisível como os monumentos. Eles sem dúvida são erguidos para serem vistos, na verdade para chamarem a atenção, no entanto, estão impregnados de invisibilidade (FREIRE, 1997, p.100).

Emprestando sentidos e terminologias do passado e logo em seguida creditando a essas terminologias nova possibilidade de existência ou adaptação para o cotidiano, temos que a trilogia que melhor sugere sua obra encontra-se na combinação de monumento–cidade–(in)visibilidade.

Assim, o monumento temporário de Christo converge nossa percepção estética e urbana para a revisão dos elementos tornados invisíveis por nossa cultura atual e assim sugere a sua conformação atual em múltiplas camadas que se organizam a partir de fragmentos e de sobreposições dos dados da memória. Os muitos graus da presença amortizados pelo cotidiano com suas sobreposições de informações que podem tornar invisíveis estruturas urbanas inteiras, pontuadas num território conhecido dos homens, apesar de esquecidos por eles, estabelece o interesse de Christo pela intervenção urbana e nos garante um extenso terreno de verificação dos caminhos adotados pela arte para o espaço extramuros dos centros urbanos contemporâneos.

## Referências

- BAAL-TESHUVA, Jacob. *Christo & Jeanne-Claude*. Koln, Alemanha: Benedikt Taschen, 1995.
- \_\_\_\_\_. (ed) *The Reichstag and Urban projects*. Nova York: Prestel, 1993.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas, os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.
- HIMMEL, Eric. *Christo: The Pont Neuf Wrapped, 1975-85*. Nova York: Harry N. Abrams, 1990.
- LACY, Susanne (ed.). *Mapping the Terrain – new genre public art*. Washington: Bay Press, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções em grandes escalas*. In : Kant: crítica e estética na Modernidade, São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 1999. Pags. 239-244.
- PER HOVENAKK (org). *Christo Works – 1959/1989*. Nova York: The Henie Onstad Art Center, 1990.
- RAVEN, Arlene. *Art in the public interest: New Public Art in*

- the 1980's. New York : Da Capo Press, 1993.
- RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- SMITHSON, Robert. Entropy and the new museums. In: HOLT, Nancy (ed). *The Writings of Robert Smithson*. Nova York: The New York University press, 1979.
- SUBIRATS, Eduardo. *Vanguardas, Mídia e Metrôpoles*; trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- JAVACHEFF, Christo. "Wrapping the Reichstag", *Architectural Design*. vol. 65, março/abril de 1995, pags. 18-9.
- BOYER, Guy. *Au jardin de Christo et Jeanne-Claude*. L'Oeil, nº 502, dezembro '98 / janeiro'99, pags. 68-73.
- GALLEMIN, Jean-Louis. *Christo a Berlin*, *Connaissance-des-Arts*, nº520, set/1995, pags. 42-7.
- GALLOWAY, David. *Packing the Past*, *Art-in-América*, nº 11, volume 83, nov/ 1995, pags. 86-9
- JODIDIO, Philip. *L'Ombre du Reichstag*, *Connaissance-des-Arts*, nº 509, set/1994, pags. 118-27.
- PHILLIPS, Patricia. *Christo-independence is most important to me*. *Flash Art*, nº 151, março/abril de 1990, pags. 134-7.
- FARIAS, Agnaldo A. C. *Esculpindo o espaço*. Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1997.
- FUREGATTI, Sylvia. *Arte e meio urbano*. Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007.
- OIL drums: street blockades and "temporary monuments". Disponível em: [www.ioldrums.com/christo/](http://www.ioldrums.com/christo/) Acesso em: 17/10/1999.
- CHRISTO and Jeanne-Claude: wrapped Reichstag, Berlin. Disponível em : <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.Uzmc2qhdUog> Acesso em: 17/03/2014.
- ARTIST'S biography: Christo. Tate Gallery. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/christo-christo-javacheff-905> Acesso em: 24/03/2014.
- CHRISTO and Jeanne Claude: installation and exhibitions at the Gasometer, Oberhausen, Germany. Disponível em: [www.thewall.com/christo/](http://www.thewall.com/christo/) Acesso em: 05/11/1999.
- CHRISTO and Jeanne-Claude: the umbrellas-Japan-USA, Disponível em: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-umbrellas#.UzmdV6hdUog> Acesso em: 24/02/2014.

CHISTO Works. Disponível em: [www.beakman.com/christo/](http://www.beakman.com/christo/)  
Acesso em: 10/01/2000.

BOURDON, David. Revelation through concealment. Disponível em: [www.galeriebeyeler/christokatalog.htm](http://www.galeriebeyeler/christokatalog.htm) Acesso em: 16/10/99.

Recebido em: 31/03/14

Aceito em: 21/07/14

SYLVIA FUREGATTI

*sylviafuregatti@iar.unicamp.br*

Artista Visual. Possui Doutorado e Mestrado em História da Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP; é Especialista em Museus de Arte pelo MAC-USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do depto. de Artes Plásticas IA - Unicamp. Com a profa. dra. Ma. Fatima Morethy Couto organiza o livro: *Espaços da Arte Contemporânea* Casa Alameda Ed., 2013. Dedicar-se à produção e reflexão da Arte Contemporânea em particular às intervenções artísticas no meio urbano.