

Christo & Jeanne-Claude
Une esthétique dialogique
Christo & Jeanne-Claude
A dialogical Aesthetic

André-Louis Paré and Janet Logan

Number 45, Fall 1998

Duo en art
Duo in Art

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9624ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Paré, A.-L. & Logan, J. (1998). Christo & Jeanne-Claude : une esthétique dialogique / Christo & Jeanne-Claude: *A dialogical Aesthetic*. *Espace Sculpture*, (45), 16–22.

Une esthétique dialogique

A dialogical Aesthetic

Propos recueillis par / An interview by André-L. Paré

Christo Javacheff est né le 13 juin 1935 à Gabrovo en Bulgarie. Le même jour de la même année, Jeanne-Claude de Guillebon voit le jour à Casablanca au Maroc d'une famille française de militaires. Leur rencontre eut lieu vingt-trois ans plus tard à Paris. En 1964, ils quittent l'Europe pour la nouvelle capitale de l'art : New York. Ils s'établissent dans ce quartier de Manhattan que l'on appelle Soho, quartier qu'a commencé à investir dans les années 60 une nouvelle génération d'artistes. Ils y vivent et y travaillent toujours.

Le territoire américain convenait à leur vision esthétique ayant pour leitmotiv la mise en forme de projets d'empaquetage de toutes sortes, lesquels prendront parfois des proportions gigantesques tels, par exemple, celui du Reichstag de Berlin réalisé à la fin de juin 1995. Dans leur processus de création, ces projets nécessitent une éthique de la discussion, où le dialogue, la négociation, sont constamment requis. Or cette éthique commence bien sûr par le duo Christo & Jeanne-Claude. L'entretien qu'ils m'ont accordé ce printemps porte, bien sûr, sur le thème du duo, mais également sur certains projets qu'ils purent concrétiser et ceux encore à venir, notamment *Les Arbres Empaquetés. Projet pour la fondation Beyeler*, qu'ils réaliseront cet automne à Riehen près de Bâle en Suisse.

A.-L. Paré: Vous avez procédé, il y a quelques années, à un changement de signature. De Christo vous êtes passés à Christo & Jeanne-Claude. Quelle signification donnez-vous à ce déplacement ?

Jeanne-Claude: Il y a quatre ans, nous avons voulu dire les choses telles qu'elles sont, ce que nous n'avions pu faire auparavant. Lorsque nous sommes arrivés aux États-Unis en 1964, nous savions très bien que le nom d'un artiste serait difficile à établir. Il y avait déjà beaucoup d'artistes à New York. Par conséquent, nous étions conscients que notre duo pourrait difficilement être accepté. C'est pourquoi, nous avons décidé que nous allions jouer ce que l'on appelle en américain *Good cop, bad cop*. Christo serait l'artiste et moi je me présenterais comme l'administratrice des projets et le marchand des œuvres. Il y a quatre ans, toutefois, nous avons pensé que nous étions

Christo Javacheff was born June 13, 1935, in Gabrovo, Bulgaria. On the same day of the same year, in Casablanca, Morocco, Jeanne-Claude de Guillebon was born to a French military family. They met twenty-three years later in Paris. And in 1964, with their son Cyril, they left Europe for New York, the new capital of art. They settled in the area of Manhattan known as Soho where a new generation of artists had begun to work in the sixties.

They still live and work there today. America suits their aesthetic vision which has as a leitmotif all kinds of wrappings, and projects sometimes taking on gigantic proportions such as the Berlin Reichstag, started in 1971 and realized at the end of June 1995. In their creative process, their projects demand an ethic of discussion where dialogue and negotiation are constantly required. This ethic begins, of course, with the duo Christo & Jeanne-Claude. My interview with them last spring was about the theme of the duo, but was also about certain projects that they have already created as well as those yet to come, most notably the *Wrapped Trees, Project for the Fondation Beyeler and Berower Park*, which they will create this fall in Riehen near Basel, Switzerland.

A.-L. Paré: A few years ago you changed your signature. You became Christo & Jeanne-Claude instead of just Christo. What is the significance of this shift in name?

Jeanne-Claude: Four years ago, we decided to explain how things really were, we were not able to do so before. When we arrived in the United States, in 1964, we knew very well that establishing an artist's name would be difficult. Because there were already many artists in New York, we were aware that our acceptance as a duo would not be easy. That is why we decided we were going to play what is called in America, *Good cop, bad cop*. Christo would be the artist and I would be seen as the administrator for the projects, and the art dealer for the works. Four years ago, however, we felt we were sure enough of ourselves and sufficiently independent to tell everyone that we were completely equal. Then we wanted the truth known. In reality, this did not make any difference for us. All

suffisamment sûrs de nous, suffisamment indépendants, et nous nous sommes dits que maintenant cela nous était tout à fait égal. Donc, nous avons voulu dire la vérité. En réalité, pour nous cela ne faisait aucune différence. Tous les collaborateurs qui ont travaillé avec nous à tous les projets ont toujours dit Christo & Jeanne-Claude. Pour eux, c'était sans cesse Christo & Jeanne-Claude. C'est seulement pour la presse et aux yeux du monde qu'on disait Christo. Bref, pour nous, cela ne changeait absolument rien.

Une signature implique forcément une responsabilité, par exemple celle, en tant qu'auteur de prendre part à l'activité artistique. Comment cette responsabilité est-elle partagée à l'intérieur de votre duo ?

J-C: Il y a trois choses que nous ne faisons pas ensemble. D'abord nous ne prenons jamais le même avion. Où que l'on aille, nous prenons toujours des avions différents. Deuxièmement, je ne fais pas de dessin. Je n'ai pas cette formation. Christo fait ses dessins et collages seul, il n'a jamais eu d'assistant. Par conséquent, il les signe uniquement de son nom. C'est aussi lui qui s'occupe de les encadrer. Enfin, Christo n'a jamais eu le plaisir de rencontrer notre expert comptable.

C: Par ailleurs, lorsqu'il s'agit des projets, nous nous conseillons, nous échangeons nos points de vue sur tous les aspects. Et puisque nous sommes deux, cela ne se fait pas toujours dans l'harmonie. Il y a toujours un côté critique. Si vous avez vu les films sur nos projets, vous constaterez que nous nous disputons très souvent. Il y a toujours des arguments et des contre-arguments. Mais tout ça est aussi très créatif et très stimulant. Jamais, il n'est question dans le genre de travail qu'exige nos projets de l'artiste isolé qui décide tout, tout le temps.

J-C: C'est-à-dire de l'artiste dans sa tour d'ivoire. Et même pour les dessins, Christo met sur papier nos idées, et bien sûr le dessin évo-

our collaborators who have worked with us on all our projects have invariably called us, Christo & Jeanne-Claude. For them it was always Christo & Jeanne-Claude. It was only for the media and in the eyes of the world that the name was Christo. In short, this changes absolutely nothing for us.

A signature strongly implies the responsibility of an author taking part in the artistic activity. How, as a duo, do you share this responsibility?

J-C: There are three things that we don't do together. First, we never take the same airplane. Wherever we go we always take different airplanes. Secondly, I never make drawings. I don't have the training. Christo makes his drawings and collages alone; he has never had an assistant. He signs them with his first name only. He also frames them. Lastly, Christo has never had the pleasure of meeting our expert accountant.

C: In other respects, when it comes to the projects, we advise each other and exchange points of view on all aspects. And because we are two people, there is not always harmony. There is invariably a critical side. If you have seen the films about our projects you will have noticed that we often disagree. There are arguments and counter arguments but it is all very creative and very stimulating. For the kind of work that our projects demand, it is never a question of one lone artist constantly making all the decisions.

J-C: That would be the artist in his ivory tower. And even for the drawings, Christo puts our ideas down on paper and certainly the drawings evolve as the project progresses. The project, in all its details, is by both of us and once it is produced, Christo never makes more drawings. They are always preparatory works. Finally, from a human point of view, all these exchanges are very reassuring. One would go crazy all alone.

Even if the artist has never been entirely alone, don't you think the phenomenon of the duo is quite recent in the history of art? For example, don't you consider yourselves among the first artists to work as a duo?

C & J-C (together): No...

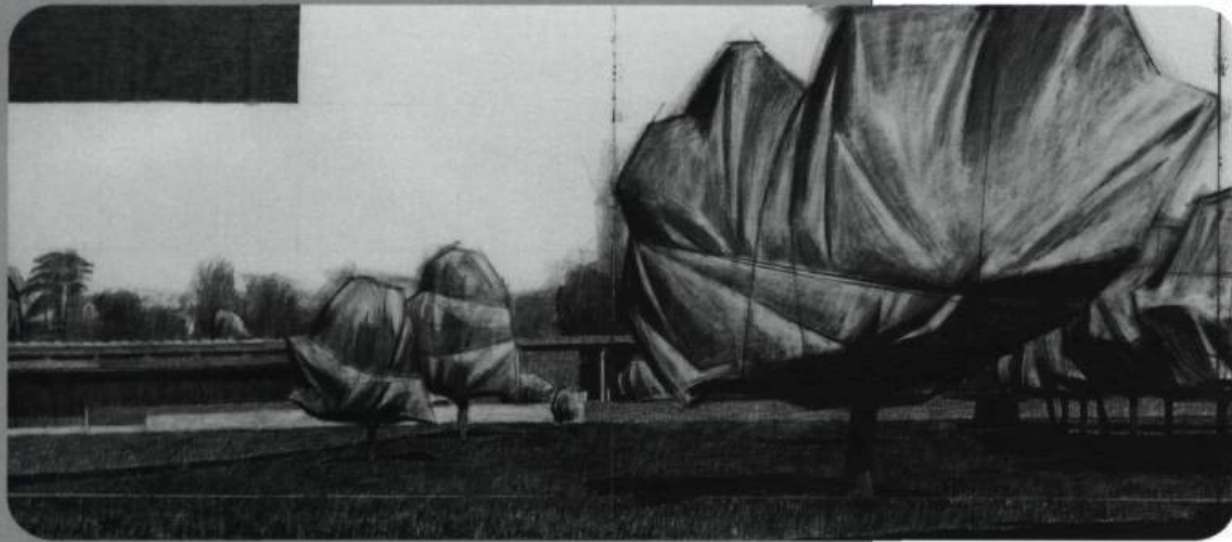
C: ...I think you could say the same thing about Leonardo da Vinci. His work required constant discussion with engineers, there were exchanges even if it is not visible in the end result. As for what we are doing, Jeanne-Claude and I, it is easily understood that the organization our projects is

closer to the work of architects and urban planners. Often in architecture or urban planning, men and women get together to create a project. We are closer to this kind of operation than to painting or sculpture. Our projects have the same problems that they have in architecture and, consequently, when our process of development is closely examined, the resemblance is understood. Our projects require a duo; it is the nature of our projects.

J-C: For example, Central Park was created by two people, Olmstead and Vaux, and the same thing for the Brooklyn Bridge because it was constructed by an engineer and his wife.

But isn't the question of the duo considered differently for artists in the visual arts?

J-C: You know we are neither painters nor sculptors. We are artists. In the past you didn't have painters on one side and sculptors or even architects on the other, you had artists first and foremost. We are also artists in the general, true sense of the term, like the



Christo, *Wrapped Trees*, Project for the Foundation Beyeler, Riehen, Switzerland, 1997. Drawing, 106.6 x 244 cm. Crayon, fusain, pastel, crayon de couleur, échantillon de tissu/Pencil, charcoal, pastel, crayon, fabric sample. Photo: Wolfgang Volz.

lu au fur et à mesure que le projet progresse. Le projet est de nous deux dans tous ses détails, et jamais Christo ne fait de dessin une fois que le projet est réalisé. Ce sont toujours des travaux préparatoires. Finalement, tous ces échanges sont, d'un point de vue humain, très réconfortants. Seul, ce serait à devenir fou.

Même si l'artiste n'a jamais été entièrement seul, ne pensez-vous pas que le phénomène du duo est plutôt récent à l'intérieur de l'histoire de l'art ? Par exemple, ne vous considérez-vous pas parmi les premiers artistes à travailler en duo ?

C & J-C (ensemble): Non...

C: ... je pense que vous pourriez dire la même chose de Léonard de Vinci. Son travail exigeait constamment des discussions avec des ingénieurs, il y avait des échanges même si dans le résultat cela n'est pas visible. Or lorsqu'on porte attention à ce que nous faisons, Jeanne-Claude et moi, on comprend facilement que nos projets se rapprochent, sur le plan de l'organisation, du travail des architectes et des urbanistes. Or, il est fréquent qu'en matière d'architecture

et d'urbanisme, il y ait un regroupement d'hommes et de femmes qui se mettent ensemble pour ébaucher un projet. Nous sommes plus près de ce genre d'opération que de la peinture ou de la sculpture. Nos projets sont reliés aux mêmes problèmes qu'ils rencontrent et, par conséquent, lorsqu'on les regarde de près dans leur processus de développement on comprend qu'ils ont beaucoup de ressemblance avec l'architecture. En ce sens, notre duo est une exigence de nos projets, de la nature même de nos projets.

J-C: Par exemple, le Central Park a été créé par deux personnes, Olmstead et Vaux; la même chose pour le Brooklyn Bridge puisqu'il a été construit par un ingénieur et sa femme.

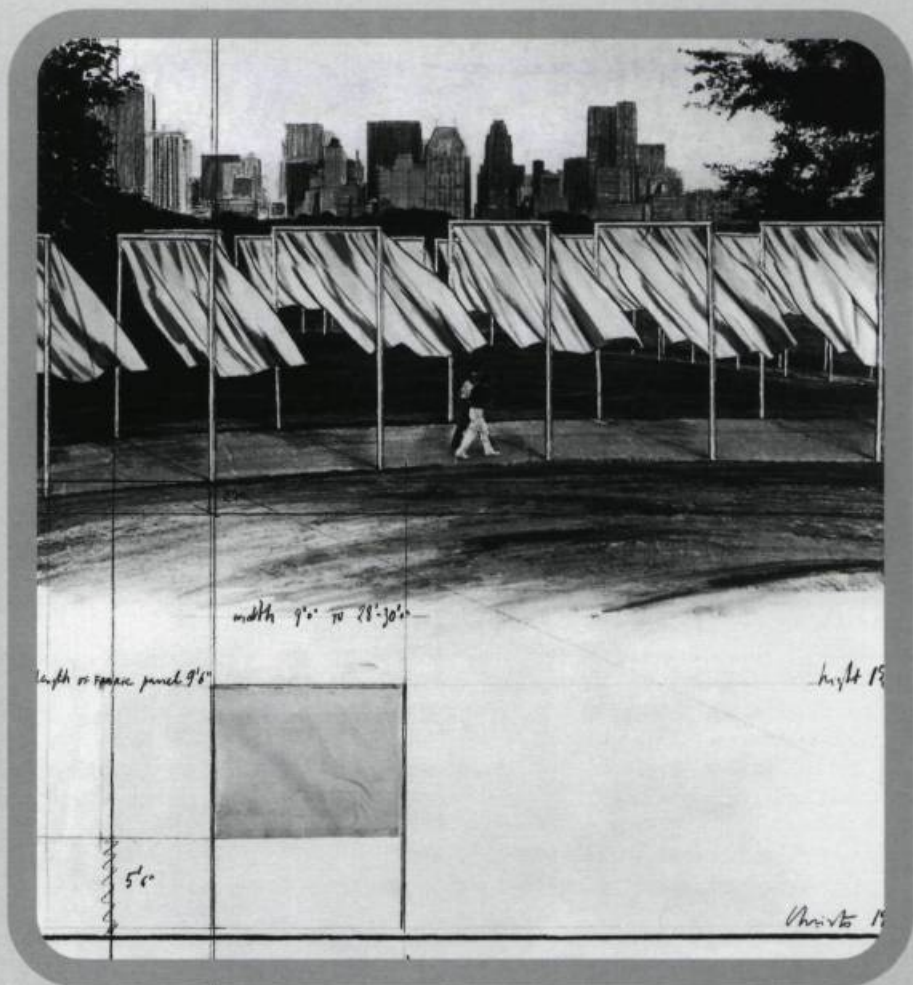
Mais chez les artistes en arts visuels, la question du duo ne se pose-t-elle pas autrement?

J-C: Vous savez nous ne sommes ni peintre, ni sculpteur. Nous sommes d'abord et avant tout des artistes. Autrefois, vous n'aviez pas d'un côté des peintres, de l'autre des sculpteurs, ou encore des architectes, vous aviez d'abord et avant tout des artistes. Nous sommes aussi, tout comme ces artistes de la Renaissance que sont Michel-Ange et Léonard, des artistes dans ce sens général et vrai du terme. Malheureusement, depuis environ deux cents ans il y a eu une fragmentation de l'art, ce qui a donné naissance à des artistes uniquement spécialisés dans un champ précis des beaux-arts.

C: En règle générale, personne ne discute d'un projet d'oeuvre picturale avant qu'un artiste peintre produise cette oeuvre; personne ne discute d'un projet de sculpture avant la mise en oeuvre par le sculpteur de cette sculpture. Par contre, lorsqu'il s'agit de la construction d'un aéroport ou d'un gratte-ciel ou d'un nouveau pont, plusieurs personnes sont impliquées dans ces projets et nécessairement des discussions, des négociations surviennent. C'est la même chose pour nous. Nous devons avoir des pourparlers, parfois des entretiens publics avec les principaux intéressés par exemple, avec les différents propriétaires, les différents gouvernements, etc. Évidemment, on peut dire que le Reichstag Empaqueté était une sculpture, mais c'était aussi comme construire un bâtiment. On peut dire que le Pont Neuf Empaqueté était également un genre de sculpture, mais c'était aussi un pont. Les piétons ont continué de marcher sur le pont, les bateaux pouvaient encore circuler. Certes, ce travail implique dans sa réalisation des collaborateurs. C'est pourquoi, au moment où il s'agit de réaliser un projet, nous devons engager des professionnels.

J-C: Un journal américain a laissé entendre que nous avons réalisé l'empaquetage du Reichstag avec nos assistants. C'est ridicule! On ne dit jamais que tel architecte et ses assistants ont construit par exemple l'Empire State Building. Ce sont des ouvriers qui ont aidé à la réalisation de cet édifice. Les journalistes qui insinuent de telles choses pensent que, comme certains peintres, nous avons des assistants; c'était plutôt des ouvriers de la construction. Et lorsque vous voyez des ouvriers qui montent dans les gratte-ciel, ce sont des métallos, mais pas des assistants.

C: C'est la même chose en ce qui nous concerne. Et ceux qui ont collaboré à la réalisation de *Le Rideau dans la Vallée* en 1972 et de *Les Parasols* en 1991, c'était aussi des professionnels de la construction. Quand nous avons décidé de faire le projet des parasols, nous avons dit que nous allions faire un diptyque. Comme en peinture. Il y aurait des parasols jaunes en Californie, et bleus pour le Japon.



Christo, *The Gates*, Project for Central Park, New York City, 1980. Collage. 71 x 56 cm. Tissu, pastel, photostat à partir d'une photographie de Wolfgang Volz, fusain, crayon/ Fabric, pastel, photostat from a photograph by Wolfgang Volz, charcoal, pencil. Photo: Wolfgang Volz.

Renaissance artists Michelangelo and Leonardo. Unfortunately, for the last two hundred years there has been a fragmentation in art which has given birth to artists specialized in only one precise field of Fine Art.

C: Generally people do not discuss a painting before the painter has painted it; nobody discusses a sculpture before the sculptor has sculpted it. On the other hand, when it is a matter of constructing an airport, a skyscraper or a new bridge, many people are implicated, and discussions and negotiations necessarily take place. It is the same thing for us. We must negotiate and at times have public interviews with the main people involved, for example, the different property owners, levels of government, etc. Of course, the *Wrapped Reichstag* was a sculpture, but it was also like constructing a building. One could say that the *Pont Neuf Wrapped* was equally a kind of sculpture, but it was also a bridge. People walking continued to cross over the bridge and boats still went under it. The production of this work involves collaborators. This is why as soon as a project is to be produced, we must hire professionals.

J-C: An American newspaper said that we had produced the *Wrapped Reichstag* with our assistants. This is ridiculous! It is never stated that an architect and his assistants built the Empire State Building, for example. It is the workers that helped in the construction of the building. The journalists who imply such things think we have assistants like some painters; they are construction workers. And when you see workers on skyscrapers, they are steelworkers, not assistants.

C: Where we are concerned, it's the same thing. Those collaborating in the production of *Valley Curtain* in 1972 and *The Umbrellas* in 1991 were also construction professionals. When we decided to do the umbrellas project, we said we were going to make a diptych. Like in painting. There would be yellow umbrellas in California and

Nous voulions aussi démontrer les similitudes et les différences de chacun de ces deux pays eu égard à l'espace, comment les gens utilisent l'espace. Dans la géographie japonaise, seulement 8% des terres sont occupées par des Japonais, alors que 92% le sont par des montagnes! Or, qu'est-ce que l'humain fait de plus essentiel dans l'espace? Il construit son habitat. Et comment souligner cela?... C'est alors que l'idée des parasols nous est venue. Un parasol, c'est un toit sans mur. On a donc fabriqué des milliers de parasols de six mètres de hauteur qui, une fois installés, suggéraient des petits villages de maisons sans murs comme s'il s'agissait d'une «colonisation poétique» de l'espace.

J-C: Seulement au Japon, ce travail impliquait, outre la collaboration des bureaucrates qui ont par ailleurs très bien compris ce que nous voulions faire, la participation de 459 familles japonaises propriétaires des champs de riz. Le gouvernement avait beau nous donner les autorisations nécessaires et nous permettre d'installer nos parasols, ce n'était pas si simple, il fallait aussi rencontrer tous ces gens, prendre le thé avec eux, afin de leur expliquer le projet.

C: C'est la même chose présentement avec le projet *Par-dessus la Rivière*. Les terres que nous loueront appartiennent au gouvernement fédéral et à celui du Colorado, pourtant nous devons aussi expliquer à la population qui habite cet environnement la portée de notre travail. Et, bien sûr, il y a parfois des résistances. Mais il faut aussi ajouter que ces rencontres avec le public nous procurent beaucoup de joie et de satisfaction. Elles font partie de notre travail. Alors que la sculpture classique s'engage dans un espace de studio, de jardin ou encore de musée, bref, dans un espace organisé et précis du monde de l'art, nous, nous investissons pour un moment l'espace public. Et cet espace est pensé, dessiné par des ingénieurs et des urbanistes, ce qui implique de la part de la société des règlements, des juridictions, etc. Ce que nous tentons de faire avec nos projets, c'est d'occuper pour un certain temps cet espace, de l'emprunter pendant un court moment afin d'y créer un «gentle disturbance».

Une sorte de «violence douce», comme je l'ai lu dans une présentation à votre projet Running Fence?

C & J-C (ensemble): Non, pas violence!

J-C: ... plutôt un dérangement, un gentil dérangement. Et seulement pour quelques jours!

C: Mais cependant aussi très direct. Un bon exemple de cela est *Les Allées Recouvertes* présenté en 1978 au Jacob L. Loose Park de la ville de Kansas, au Missouri. Nous avons alors recouvert quatre kilomètres et demi de chemin d'une toile avec des plis. Or, les piétons qui empruntent régulièrement ces allées devaient, à cause de notre intervention, regarder où ils mettaient leurs pieds! Ils devaient prendre conscience de ce geste tout à fait banal de marcher.

Justement, plusieurs de vos travaux sinon tous, cherchent à révéler ce qui est, à donner à voir le toujours déjà vu. C'est vrai avec le Pont Neuf, le Reichstag, les chemins dont vous venez de parler, mais c'est également vrai pour les arbres du projet pour la Fondation Beyeler à Riehen en Suisse que vous vous apprêtez à emballer.

J-C: Il est vrai que l'on ne sait pas regarder les arbres qui nous entourent. Et on les voit encore moins l'hiver lorsque le feuillage n'est plus là. Mais avec ce projet, en les emballant on leur restitue le volume qu'ils avaient lors de la feuillaison. Et ce qui est très excitant pour nous en tant qu'artistes, c'est que chaque arbre emballé sera comme une sculpture différente. Chaque arbre possède une forme et une dimension différentes.

C: ... offertes par la nature et non inventées par nous.

J-C: Ce fut le cas également avec les *Iles Entourées* de Biscayne Bay à Miami. Pour chacune des onze îles, nous avons suivi leur forme respective, alors que très souvent il s'agit surtout de répéter le même motif. Par exemple, pour *La Barrière en Fuite* présentée en Californie en 1976, c'était une série de panneaux de tissu qui défilait sur une longueur de plus de vingt-quatre miles. Cela sera la même chose avec *Les Portiques*, le projet pour Central Park, si un jour nous obtenons la permission. C'était aussi la même chose avec les parasols qui étaient tous sembla-

bleu en Japon. We also wanted to show the similarities and the differences of the two countries regarding space, how people use space. In the geography of Japan, only 8% of the land is occupied by the Japanese while 92% is mountains! Now, what is the most essential thing human beings do with space? They build their habitat. And how do we emphasize this?... We came up with the idea of umbrellas. An umbrella is like a roof without walls. Thousands of umbrellas, six meters high, were fabricated and, once installed, they suggested little villages of houses without walls as if they were a "poetic colonisation" of the space.

J-C: In Japan alone, other than the collaboration of the bureaucrats who understood very well what we wanted to do, this work involved the participation of 459 Japanese families, owners of the rice fields. Although the government had given us all the necessary authorization and allowed us to install our umbrellas, it was not so simple. We were obliged to meet all these people and to have tea with them to explain our project and rent their land.

C: Now, with the project *Over The River*, it's the same thing. The land that we will use belongs to the federal government and to the state of Colorado, yet we must also explain the significance of our work to the population that lives in that region. And certainly, sometimes there is resistance. But I must add that these meetings with the public give us much pleasure and satisfaction. It is part of our work. While classic sculpture is engaged in the studio space, the garden or even the museum, that is in a precisely organized, art world space, we however, work for a short time in the public space. This space is thought out and drawn up by engineers and urban planners which implies regulations and jurisdictions, etc. on behalf of society. What we try to do with our projects is to occupy this space for a certain time, to borrow it for a short while so as to create a "gentle disturbance".

A kind of "gentle violence" like I read in a presentation of your Running Fence project.

C & J-C (together): No, not violence!

J-C: ...rather a disturbance, a gentle disturbance. And only for a few days!

C: But yet, also very direct. A good example of this was *Wrapped Walk Ways* in 1978, in Jacob L. Loose Park in Kansas City, Missouri. We had covered four and a half kilometres of walk ways with foldsoft extra fabric. The people walking who usually took these paths had to look where they put their feet because of our intervention! They were made aware of the altogether banal gesture of walking.

Precisely, some of your work, if not all, tries to reveal and make visible what is seen everyday. This is true with the Pont-Neuf, the Reichstag, and the streets which you just spoke of, but it is equally true for the trees in the project for the Fondation Beyeler in Riehen, Switzerland that you are now preparing to wrap.

J-C: It's true that we don't look at the trees around us. And we see them even less in winter when they have no leaves. But with this project of wrapping them, we reconstruct the volume that they have when full of leaves. And what is so exciting for us as artists is that each wrapped tree will be like a different sculpture. Each tree has a different shape and size.

C: ...given by nature and not invented by us.

J-C: This was also the case with *Surrounded Islands* in Biscayne Bay, Miami. For each of the eleven islands we followed their respective forms. When often it was a matter of repeating the same motif, for example, *Running Fence*, in California, in 1976, was a series of fabric panels that ran a length of 24 1/2 miles. It will be the same thing with the Gates project for Central Park if one day we receive the permission. It was also the same thing with the umbrellas which were all similar except for the colour, while for the trees there can be no repetition. Each wrapped tree will be distinct.

bles sauf pour la couleur, alors que pour les arbres, il ne pourra y avoir de répétition. Chaque arbre empaqueté sera distinct.

C : En tout, il y aura 174 arbres de différentes espèces qui seront empaquetés vers la mi-novembre, grâce à des grimpeurs professionnels, les mêmes qui ont travaillé avec nous pour le *Reichstag*. Ils vont aussi installer les cordes à chaque fois en harmonie avec le volume de chaque arbre. Et comme le projet de Little Bay en Australie et celui de la Documenta IV à Cassel, ce projet durera environ deux mois et demi, selon ce que nous dictera la nature.

Beaucoup de vos travaux précédents ont pris plusieurs années avant de pouvoir se réaliser. Est-ce que ce projet d'arbres empaquetés a aussi une origine lointaine ?

J-C : Ce projet remonte à un peu plus de trente ans. Il avait pris d'ailleurs différentes propositions. Ce projet a donc toujours fait partie de notre travail. Mais celui que nous réalisons en Suisse, dans le parc situé près du Musée Beyeler, est récent.

Et les projets antérieurs n'ont jamais été possibles ?

C : En 1966, nous avons proposé d'empaqueter les arbres situés dans le parc du Musée d'art de Saint-Louis. Il a été refusé. On a également refusé un projet d'empaqueter des arbres dans le jardin du MOMA, ici même à New York. Enfin, en 1969, nous avons demandé l'autorisation à la Ville de Paris d'empaqueter 330 arbres sur la célèbre avenue des Champs Élysées. Ce projet fut également refusé par nul autre que Maurice Papon que tout le monde connaît maintenant.

J-C : Celui-là même qui avait aussi refusé en 1961 le projet de la rue Visconti et que nous avons réalisé en 1962, malgré l'interdiction.

C : Comme vous voyez, ce projet d'empaqueter les arbres est, tout comme certains autres, lié à des désirs anciens qui remontent à plus de trente ans et pour lesquels nous n'avons jamais cessé d'espérer — comme ce fut le cas pour l'empaquetage du *Reichstag*. En ce qui concerne les arbres, même si nous n'avons pas eu la permission d'en empaqueter un grand nombre à la fois, nous avons toutefois fait des empaquetages d'arbres individuels pour des collections privées ou pour des musées, comme celui de Chicago. Mais ce qui est extraordinaire avec le projet suisse c'est que cela aura lieu dans un espace public, un espace ouvert où chaque arbre se trouve bien distancé par rapport à l'autre. De plus, au même moment, se tiendra à Bâle, à la Galerie Beyeler, une exposition retraçant l'histoire de nos projets concernant les arbres empaquetés, ainsi qu'une exposition qui aura lieu au Musée Beyeler, avec des toiles de Cézanne, Van Gogh, et beaucoup d'autres peintres modernes qui ont choisi l'arbre comme sujet.

J-C : Les arbres ont toujours été un sujet d'importance pour les artistes peintres.

D'ailleurs, n'ai-je pas raison de penser que, tout comme vous l'avez souligné précédemment avec le projet Les Parasols, votre travail entretient un lien avec le monde de l'art; qu'il s'agisse de la toile et de la couleur choisie, ou du choix du sujet à empaqueter. Il y a une sorte de dialogue tacite entre vos empaquetages et l'histoire plus conventionnelle de l'art ?

C & J-C (ensemble) : En effet, toujours !

C : Par exemple, avec le Pont-Neuf, c'est évident. Ce projet a germé quand nous étions à New York et que nous voulions retourner à Paris et monter un projet. Pour nous, Paris est une ville qui représente l'art et la culture, c'est pour ça que nous avons choisi le Pont-Neuf. Il fut construit au XVI^e siècle par deux architectes — les mêmes qui ont fait le Louvre — et par la suite il est devenu le sujet le plus souvent peint de l'histoire de l'art. Aussi, j'ai dit à Jeanne-Claude : « Si le Pont-Neuf pendant quatre cents ans a pu être un sujet pour l'art, il ne reste plus qu'à l'empaqueter afin qu'il devienne un objet d'art ».

J-C : Ce qui est étrange, c'est que le Pont-Neuf peint par Turner a exactement la même couleur que le *Pont Neuf Empaqueté*. Et la toile de Turner nous l'avons vue après ! Lorsqu'on l'a découvert pour la première fois, nous étions stupéfiés. Sans doute l'a-t-il peint au coucher du soleil au moment où la pierre de Paris prend cette teinte.

Et peut-on savoir, pour votre projet des arbres empaquetés, quelle sera la couleur de la toile ?

J-C : C'est une couleur faite de fils noir et blanc mélangés qui donne

C : In all, 174 trees will be wrapped about mid-November after the leaves have fallen, by professional climbers, the same ones who worked with us on the *Reichstag*. They will also install the ropes individually in harmony with the volume of each tree. And like the project in Little Bay, Australia and the one at Documenta IV, at Cassel, this project will last for about two and a half months, depending on the dictates of nature.

Much of your past work has taken several years before being produced. Did this project of wrapping trees originate a long time ago?

J-C : This project goes back almost thirty years. It has, for that matter, been made as different proposals. This project has always been a part of our work. But the one we are creating in Switzerland, in the park of the Beyeler Museum, is recent.

And weren't the earlier projects ever feasible?

C : In 1966, we proposed wrapping the trees in the park of the Saint-Louis Museum of Art. It was refused. Our project to wrap trees in the garden of MOMA here in New York was also refused. Finally in 1969, we asked the City of Paris for the permission to wrap 330 trees on the famous Champs Élysées. This project was refused as well by none other than Maurice Papon whom everyone now knows. J-C : The same one who also refused the rue Visconti project in 1961 and which we produced in 1962 despite its interdiction.

C : As you can see this project to wrap trees, like some of the others, is linked to old desires that go back more than thirty years and for which we have never given up hope — as was the case for wrapping the *Reichstag*. And concerning the trees, even if we have never had the permission to wrap them in large numbers at one time, we have wrapped individual trees for private collections or for museums, like the one in Chicago. What is extraordinary about the project in Switzerland is that it will take place in a public space, an open space where each tree is well distanced one from the other. What is more, the Galerie Beyeler, in Basel, will hold an exhibition at the same time retracing the history of our projects concerning the wrapping of trees and, as well, an exhibition will take place at the Beyeler Museum with paintings by Cézanne, Van Gogh and many other modern painters who have chosen trees as a subject.

J-C : Trees have always been an important subject for painters.

Don't I have reason to think, as you stressed before with The Umbrellas project, that your work maintains a link with the world of art, whether it is a matter of the fabric and colours chosen or the subject to be wrapped? Isn't there a kind of tactical dialogue between your wrappings and the more conventional history of art?

C & J-C (together) : That's right, always.

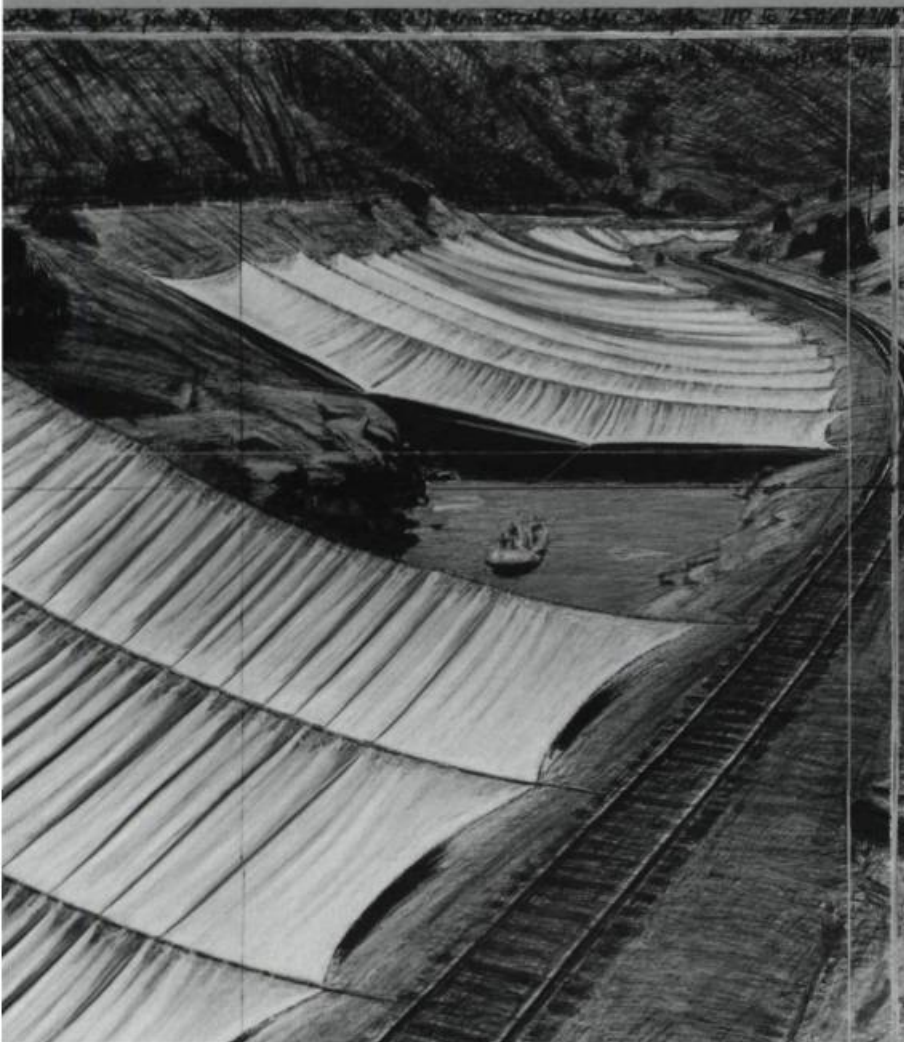
C : It is evident with Pont-Neuf, for example. This project germinated when we were in New York and wanted to return to Paris to create a project. For us, Paris is a city that represents art and culture, and that is why we chose the Pont-Neuf. It was constructed in the sixteenth century by two architects — the same ones that built the Louvre — and has become the subject the most often painted in the history of art. Also, I said to Jeanne-Claude, "If during four hundred years the Pont-Neuf was the subject of art, it remains only to be wrapped to finally become an art object".

J-C : What is strange is that the Pont-Neuf that Turner painted is exactly the same colour as *The Pont Neuf Wrapped*. And we discovered the Turner painting afterwards. When we saw it the first time we were astounded. Without a doubt he painted it at sunset when Paris stones become this colour.

Can you tell us what colour the fabric will be for your project of wrapped trees?

J-C : It is a colour made up of black and white threads that blend to make a kind of shiny gray. It is also a very fine fabric, the same one that the Japanese use every winter to protect their precious trees from the snow which slides off the fabric and falls to the ground.

C : This fabric lets through air and water and the branches can also be seen.



Christo, *Over The River, Project for the Arkansas River, State of Colorado*, 1997. Collage. In two parts: 77,5 x 66,7 cm et 77,5 x 30,5 cm. Crayon, tissu, corde, pastel, fusain, crayon de couleur, carte / Pencil, fabric, twine, pastel, charcoal, crayon, map. Photo : Simon Chaput.

une espèce de gris brillant. C'est aussi une toile très fine, la même que les Japonais utilisent chaque hiver pour protéger leurs arbres de la neige pour qu'elle puisse glisser sur la toile et tomber par terre.

C : Cette toile laisse également passer l'air et l'eau, ce qui permet de voir les branches.

Puisqu'il est question de toile qui sert justement à emballer, pouvez-vous m'expliquer les raisons pour lesquelles vous avez toujours refusé le terme «emballage» ?

C : En français, je ne sais pas ce que serait le mot pour nommer ce que nous faisons, mais en anglais c'est «wrapping».

J-C : Mais, vous savez, même en anglais, quand nous étions plus jeunes nous ne connaissions pas la différence entre «Packed Coast» et «Wrapped Coast». Et presque tous les dessins concernant *La Côte Empaquetée* ont pour titre «Packed Coast».

C : De plus, en anglais le verbe «to wrap» est beaucoup plus dynamique.

J-C : Et en allemand, nous avons choisi pour le projet du Reichstag le mot «verhüllen», qui veut dire envelopper comme lorsqu'on revêt une cape. Ce qui n'a rien à voir avec un emballage.

C : Par ailleurs, il faut préciser que tous nos projets ne sont pas «wrapping», des emballages. Par exemple, avec le projet des portiques pour le Central Park, ou encore avec celui du Colorado, *Par-dessus la Rivière*, il s'agit d'autre chose.

Vous avez déclaré à des journalistes que le Reichstag serait votre dernier monument emballé, cette décision relève-t-elle du sujet même et de ce qu'il représente ?

C : Les journalistes sont même allés plus loin puisqu'ils ont écrit que Christo & Jeanne-Claude cessaient d'emballer ! Or, ce que nous avons déclaré c'est que nous n'allions jamais plus emballer un autre

Because it is precisely a question of fabric that serves to wrap, could you explain the reasons why you always refuse the term "packaging"?

C : In French, I don't know what the word is for what we do, but in English it is "wrapping".

J-C : But you know even in English when we were younger we didn't know the difference between "Packed Coast" and "Wrapped Coast". And nearly all the preparatory drawings for *The Wrapped Coast* are titled "Packed Coast".

C : What's more, in English the verb "to wrap" is much more dynamic.

J-C : And in German, we chose the word "verhüllen" for the Reichstag project meaning to envelop like when a cape is worn. This has nothing to do with a package.

C : Elsewhere, it should be clarified that all our projects are not "wrappings" or packagings. For example, the project for Central Park, *The Gates* or the one in Colorado, *The Valley Curtain*, are something else.

You have said to journalists that the Reichstag would be your last wrapped monument, does this decision come from the subject itself or from what it represents?

C : The journalists went even further because they wrote that Christo & Jeanne-Claude were giving up wrapping! Now, what we said was that we were not going to wrap another building. To this day, we have wrapped two museums, the Kunsthalle in Bern and the Museum of Contemporary Art of Chicago, and the Reichstag, that's enough!

J-C : That is, we don't feel like wrapping any more buildings.

C : On the other hand, it is obvious that the Reichstag is a monument of great importance to us as Europeans.

J-C : This is why we never lost interest in the Reichstag. We did many

Christo. *Wrapped Trees*, Project for the Foundation Beyeler, Riehen, Switzerland, 1997. Collage. 35,5 x 56 cm. Crayon, peinture émail, photographie de Wolfgang Volz, fusain, crayon de couleur, ruban adhésif/Pencil, enamel paint, photograph by Wolfgang Volz, charcoal, crayon, tape. Photo : Wolfgang Volz.



bâtiment. Nous avons à ce jour empaqueté deux musées, le Kunsthalle de Berne et le Museum of Contemporary Art de Chicago, et le Reichstag, ça suffit!

J-C: C'est que nous n'avons plus envie d'empaqueter des édifices.

C: Par contre, il est évident que le Reichstag fut pour nous, comme Européens, un monument d'une grande importance.

J-C: C'est aussi pourquoi nous ne nous sommes jamais désintéressés du Reichstag. Nous avons fait plein d'autres choses en attendant mais jamais nous ne nous sommes lassés de ce projet. Toutefois, lorsque nous avons mis sur pied ce projet en 1971, nous ne savions pas qu'il serait le dernier bâtiment à être empaqueté. Maintenant qu'il a été réalisé, nous n'avons plus envie d'entreprendre de tels projets et dieu sait le nombre de propositions que nous recevons!

Ma dernière question vous a sûrement déjà été posée et je serais curieux de savoir quelle est votre attitude vis-à-vis celle-ci. Accordez-vous une signification quelconque au fait que vous êtes nés le même jour de la même année.

J-C: Vous oubliez aussi à la même heure! Pour être franche, non! Quand nous nous sommes rencontrés, nous avions vingt-trois ans et nous ne pensions vraiment pas à cette chose-là. À ceux qui semblent porter un intérêt pour ce genre d'événement, je réponds à la blague que nous faisons ainsi une économie de gâteaux d'anniversaire. Et puis, ces heureux hasards n'arrivent pas qu'à nous, vous savez.

Oui, mais lorsqu'on s'appelle Christo & Jeanne-Claude cela prend une certaine importance...

C: Oui, sans doute, mais pour les autres!... ■

other things while waiting, but we never grew tired of this project. However, when we started the project in 1971, we didn't know that it would be the last building to be wrapped. Now that it has been done, we are no longer interested in embarking on similar projects, and God knows the number of proposals we have received!

My last question has surely been asked before, but I'm curious to know your view on this. Does it mean anything to you that you were both born on the same day of the same year?

J-C: You are forgetting, the same hour as well! To be frank, no. When we met, we were twenty-three years old and we didn't really think about it. To those who seem interested in this kind of event, I answer with the joke that we economize by having only one Birthday cake. These happy coincidences don't happen only to us you know.

Yes, but when you're called Christo & Jeanne-Claude it takes on a certain importance...

C: Yes, without a doubt, but for others!... ■

Translation: Janet Logan