

CONVERSACIÓN ENTRE GERMANO CELANT Y JAN FABRE
Vis, Croacia, 6, 7, 8, y 9 de agosto de 2013

Del catálogo de la exposición
Jan Fabre. Stigmata - Actions & Performances 1976–2013
Milán, Italia, 2014

I. Vis, Croacia, 6 de agosto de 2013

Germano Celant

– La historia de los empeños artísticos parece estar convirtiéndose, cada vez más, en una historia de aquellos que intentan componer un mosaico de sucesos relacionados con sus propias biografías. Es la identidad hecha pintura o escultura o *performance*, una identidad que el creador tiende a encarnar ante otros. La personificación de un relato que, como estamos intentando hacer ahora con las distintas acciones que has llevado a cabo entre la década de 1970 y el presente, se convierte de manera retrospectiva en un medio útil para entender tu obra pasada y actual, tanto en las artes plásticas como en el teatro. Lo que queda de esos momentos únicos e irrepetibles son las imágenes y los rastros, los objetos y las películas recopilados en esta publicación. A partir de ellos es posible “reconstruir” tu figura como artista. Para comenzar a recrear esta “historia” a partir de fragmentos y documentos, vamos a ver si es posible arrojar algo de luz sobre los motivos y los tiempos.

Me gustaría empezar por el principio, 1976, y pedirte que me cuentes tus recuerdos de aquella época. ¿Cuántos años tenías? ¿Qué tipo de identidad estabas buscando? ¿Cuál era el contexto cultural y social en el que comenzaste a trabajar? ¿Qué conocimientos tenías sobre la historia del arte contemporáneo de alrededor de 1968-1969, cuando una escisión en el lenguaje abrió la puerta a todo tipo de medios, incluido el cuerpo?

Jan Fabre

– Tenía 18 años e iba a dos escuelas de arte, porque mis padres decían que tenía que aprender un oficio. Asistía en secreto a la Royal Academy of Fine Arts, pero también tenía que ir a una escuela de la ciudad a aprender un oficio. Elegí el curso de escaparatismo en el Municipal Institute of Decorative Arts and Crafts, donde me enseñaron algunas nociones básicas de fotografía y aprendí a pintar carteleros para cines, a vestir a los maniqués de los escaparates, diseñar anuncios, crear maquetas a escala, etc. Como era muy rápido aprendiendo y terminando mis tareas, me quedaba suficiente tiempo para ir a la Royal Academy of Fine Arts, donde aprendía dibujo y pintura. Los profesores de las dos escuelas tardaron tres años en descubrir que estudiaba en los dos sitios. (*Risas*).

G.C.

–¿Y eso era legal?

J.F.

–¡No! Era ilegal. No podías matricularte a la vez en dos escuelas diurnas y tenía que ocultárselo a mis padres.

G.C.

– Les preocupaba, como a todos los padres, que la profesión artística no fuera un trabajo de verdad, se consideraba una forma de evitar un compromiso serio con la vida.

J.F.

– Sí, y también tenía un poco que ver con los orígenes de mi padre, que venía de una familia comunista humilde. De joven se había sentido inspirado artísticamente por su hermano mayor, mi tío Jaak, que era actor y después se convirtió en el fundador del Teatro Juvenil Nacional de Flandes. Mi padre empezó a estudiar en la Real Academia de Bellas Artes en Amberes, pero tuvo que dejarlo y ponerse a trabajar para mantener a la familia. Mucho después se convirtió en especialista en botánica.

Siempre sentí que mi padre me tenía cierta envidia porque él no había podido terminar la formación en la Real Academia, y tanto él como mi madre creían que la vida de artista no podía ofrecer ninguna seguridad financiera.

G.C.

– A mí padre le ocurrió lo mismo. Quería ser ingeniero, pero mi abuelo se lo prohibió. Por eso mis primeros estudios se orientaron a la ingeniería, y cursé dos años antes de darme cuenta de que aquello no era para mí. Desde los 18 años me he rodeado siempre de amigos poetas y artistas, así que en cierto momento me cambié a la Facultad de Arte, donde junto con mi profesor Eugenio Battisti creé el primer museo de arte contemporáneo de Génova. A la vez, conseguí sobrevivir y ganarme la vida jugando al billar como profesional, lo que me permitió participar como director en la fundación de una importante revista, *Marcatrè*, además de organizar festivales de cine, primero latinoamericano y posteriormente africano. Es interesante ver cómo el deseo de construir una identidad choca con un momento esquizofrénico, con las exigencias de la familia por una parte y la necesidad de disfrutar de libertad de expresión por otra: un conflicto entre el trabajo y el placer que, si uno logra combinar las dos cosas, da como resultado una persona completa.

Parece claro que para ti el punto de inflexión llegó cuando tenías 18 años, cuando empezaste a “producir” algo que reconociste como personal y autobiográfico, algo que podía representarte. Sin embargo, el mero deseo de ser alguien no nos permite sobrevivir. ¿Cómo lograste mantenerte y salir adelante desde el punto de vista económico sin depender de tu familia?

J.F.

– Tuve que simultanear varias realidades porque en casa no había dinero para costear mis estudios en la Real Academia de Bellas Artes. Crecí en la calle. Para sobrevivir y pagar todos los materiales que necesitaba para la Academia trabajaba en restaurantes los fines de semana y me convertí también en un pequeño delincuente bastante hábil: entraba en chalés y me llevaba todos los objetos de valor que podía cargar.

G.C.

–¿Y los vendías en el mercado negro?

J.F.

– Los vendía en la calle y en bares que estaban abiertos toda la noche.

G.C.

–¿Lo hacías por tu cuenta o formabas parte de una especie de banda?

J.F.

– Algunas cosas las hacía solo. Por ejemplo, descubrí que era muy sencillo romper escaparates pequeños para robar cámaras. Algunas las usaba yo mismo y otras las vendía en los ambientes nocturnos. Ya varios años antes de ir a la Academia, cuando tenía 13 o 14 años, había creado mi propia banda, la Banda de Cartouche, inspirada por una película francesa titulada *Cartouche* (1962) en la que el personaje principal era un salteador de caminos que robaba a los ricos para dárselo a los pobres. Con la banda cometí un montón de robos en los muelles de Amberes, donde nos hacíamos con radios, cigarrillos, cafeteras, etc.

G.C.

– Una historia típica de las zonas portuarias. En Génova, muchos de mis amigos se buscaban también la vida trabajando en el puerto. Allí, las cajas de mercancías se caían a veces durante la descarga y sus artículos eran robados y vendidos en el mercado negro. Se decía que los productos eran de la “marca de la caja” para indicar que su origen no era del todo legal. Amberes y Génova comparten esa vida portuaria y las dos son ciudades con centros históricos dominados por cierto sentido de lo ilícito. Esta situación fue un legado de los años posteriores

al final de la guerra, cuando los únicos medios de subsistencia desde Ámsterdam hasta Nápoles tenían que ver con el contrabando. Todo esto ayuda a entender por qué unas condiciones de vida caracterizadas por el instinto de supervivencia, a menudo estrechamente vinculadas a la violencia, te movieron a la proyección de un universo “purificado” relacionado con el arte y la *performance*. La complejidad de tener que luchar contra una sociedad, desde una perspectiva tanto física como intelectual, te llevó a luchar contigo mismo. Abriste una dimensión que es mental y conductualmente diferente y que el mundo del arte ha bautizado como “*performance*”. Te obligaste a encontrar dentro de ti mismo a un “otro” que no fuera violento ni agresivo. Es una forma de imponerse a un adversario, que es el contexto en el que se ha crecido. Oponerse a eso, como persona y como cuerpo.

J.F.

– Para ser sincero, no sabía entonces nada sobre las *performances*. Fundamentalmente, hay cuatro motivos diferentes por los que empecé a explorar ese medio. El primer motivo fue mi experiencia con la cultura callejera: la poesía y el estilo de las peleas callejeras, la ley de la calle basada en la fuerza física y mental, el código de honor de la calle. Y por supuesto la belleza y el peligro del riesgo de los robos, etc.

G.C.

–¿Te peleabas con otros?

J.F.

– Era bastante bueno en las peleas callejeras. No me había quedado más remedio que serlo, dado el vecindario en el que había nacido. Como era el más pequeño y además era un bocazas, me llevaba muchas palizas. (*Risas*). Pero nunca pasé miedo y en aquellas peleas aprendí a medirme y encontrar mi sitio.

El segundo motivo por el que empecé con las *performances* es que siempre he tenido la sensación de estar viviendo un tiempo prestado. De joven estuve dos veces en coma. Esta fase vital *post mortem* impregna toda mi obra.

El tercer motivo que me llevó a la *performance* tiene relación con los ejercicios del segundo curso del Municipal Institute of Decorative Arts and Crafts: teníamos que salir de la escuela para montar escaparates, por ejemplo en los grandes almacenes Grand Bazar de la Groenplaats, donde está la estatua de Rubens. Ahí encontré la inspiración para sacar los maniqués del escaparate y reemplazarlos por mi propio cuerpo. En una de mis primeras acciones públicas, *Delusion of the Day* (Engaño del día) (1977, n.º 5), me vestí con un disfraz hecho con papeles de periódico: el disfraz como cuerpo que flirtea con la propaganda y el cuerpo como disfraz que asimila la información. En el escaparate llevé a cabo distintos tipos de acciones para criticar y cuestionar el poder de la exhibición y la venta.

El cuarto motivo es que, más o menos en el mismo periodo, visité una exposición de maestros flamencos anónimos en el Groeningemuseum de Brujas, donde descubrí varios cuadros sobre el tema de los estigmas y la flagelación. Eso supuso un auténtico *shock* físico y mental. Vi la *performance* incluso antes de ser capaz de explicar lo que significaba la palabra “*performance*”. Aquellos cuadros me llevaron a comprar cuchillas Gillette y a empezar a hacerme cortes. Creé mis primeros dibujos con sangre en una habitación de hotel de Brujas en la que me corté la frente con una cuchilla de afeitar, casi con la idea de hacer dibujos con las gotas de sangre de mi pensamiento. Esos dibujos se perdieron y no sobrevivieron a mi caos personal.

Se podría decir que aquella acción fue el primer paso para aceptar la naturaleza física de mi propio cuerpo y la penetración de mi propio cuerpo y para intentar, por medio de esa penetración, entender esta extraña carcasa en la que despertamos cada mañana. Creo que esta combinación de cuatro cosas —mi cultura callejera, mis experiencias con el coma, mis escaparates y el descubrimiento del significado del sacrificio de sangre— me empujó en la dirección de la *performance*. Todo ello impulsado, por supuesto, por mi propia energía, mi nerviosismo y mi curiosidad.

G.C.

–¿Buscaste ya entonces a alguien que hiciera las fotos? ¿O te encargabas tú de la cámara?

J.F.

– Los primeros años me hacía las fotos yo mismo con un temporizador y después, por ejemplo en la serie de dibujos de sangre de la *performance My body, my blood, my landscape* (Mi cuerpo, mi sangre, mi paisaje) (1978, n.º 8), las hizo un amigo fotógrafo.

G.C.

– El uso de la fotografía implica una sólida conciencia de uno mismo en lo referente a la exposición y la expresión personal. En aquella época empezaste a entender que la conversión en imágenes, ya fuesen fijas o fugaces, era una forma de narración que se debía compartir con otros. Eras consciente de que había autenticidad en lo que estabas haciendo, en lo que experimentabas tanto personal como públicamente. La fotografía se convertía así en un espacio contextual y relacional compartido para mostrar que eras “otra” persona. Era como dar a luz un espacio imaginario que se podía compartir con un público.

J.F.

– Algunas de las acciones las hice a propósito como *performances* privadas para mi propia cámara. Y a veces, cuando tenía dinero, les pedía a amigos míos que eran fotógrafos que tomaran fotos.

G.C.

–¿Cómo se hicieron las fotos en las que te vemos caracterizado como un príncipe árabe?

J.F.

– Las hice yo con mi primera cámara Zenit y un temporizador. Mi primera novia oficial fue Gerda van Hoof, que estaba estudiando para convertirse en especialista en belleza y maquillaje. Siempre me pedía que le sirviera de modelo para sus ejercicios de maquillaje. Era un negocio redondo para mí (*risas*), porque de esa forma podía conectarlo con mi interés por la idea de la metamorfosis personal. Así que pedía a Gerda que me maquillase como el gánster francés Mesrine, como Julio Verne, Jim Morrison, Juana de Arco, etc. Y por supuesto también como Fred Astaire. (*J.F. enciende un cigarrillo*).

G.C.

–¿Por qué Fred Astaire?

J.F.

– Siempre he sido un gran admirador de Fred Astaire. De niño vi todas las películas en blanco y negro protagonizadas por él en las numerosas tardes de sábado en las que el tiempo típico de Bélgica, la lluvia horizontal, no dejaba otras opciones. Para mí Fred Astaire simboliza y encarna la elegancia y el estilo de la disciplina. Cuando alguien le preguntaba en las entrevistas: “Sr. Astaire, ¿cómo logra que todo parezca tan natural cuando baila?”, él respondía: “Repito cada movimiento diez mil veces al día”. Cuando mi madre y mi padre reunieron algo de dinero, compraron en Lange Beeldekensstraat una casa que había sido antes una tienda y un estudio de fotografía, por eso tenía una gran escalera. De niño, me pasaba la vida imitando a Fred Astaire en aquella escalera. Me hice mi propio traje con una vieja capa de El Zorro, pinté un trozo de un palo de escoba de negro y me fabriqué un sombrero de copa con cartulina.

G.C.

–¡Fantástico!

J.F.

– Por eso hice la *performance* de 1979 *Tonight I want to be Fred Astaire. Tonight I want to be a killer* (Esta noche quiero ser Fred Astaire. Esta noche quiero ser un asesino) (n.º 26). Aquella

performance fue inspirada por el famoso retrato *Dalí Atomicus* de Philippe Halsman (1948). Para mí Fred Astaire era tan suave y tan afilado como las garras de los gatos. Sus movimientos tenían la sensual flexibilidad y la precisión cortante de un asesino nato. Aquella *performance* fue un primer intento de realizar una metamorfosis de animal a humano y de humano a animal. Una especie de celebración del suspense sexual del instinto asesino del hombre y el animal. Eso me trae a la memoria a una bella y sexy rubia llamada Lucienne que era amiga de mi madre y de mi padre. Nunca la olvidaré. Siempre llevaba un elegante vestido negro con la espalda descubierta, medias negras de seda y tacones altos de color negro. Cuando tenía 15 o 16 años, a mis padres nunca les quedaba dinero a fin de mes, y yo tenía que coger la bici y pedalear hasta el centro de Brasschaat (una elegante zona residencial burguesa de Amberes), donde vivía Lucienne, llevando conmigo una pequeña carta en la que mis padres le pedían dinero. Después de ir varias veces, empecé a tener la sensación de que yo le gustaba físicamente. Y poco a poco me introdujo en la sexualidad y me enseñó su poder. Podía hacer de todo con ella y me dejó experimentar “lluvias doradas” varias veces. Ella fue la inspiración privada para mi serie de obras *Fountain of the world* (La fuente del mundo) (1979, n.º 18). Los dibujos de esa serie están basados en acciones que llevé a cabo con muchas de mis novias posteriores. (*Risas*). Por cierto, esas series se hicieron en pequeños álbumes de fotos con papel cristal entre las páginas que encontré cuando mis padres compraron la casa del fotógrafo en Lange Beeldekensstraat.

G.C.

– Ya era una especie de acción de “maquillaje”. Teniendo en cuenta que estamos a finales de la década de 1970 y que la historia del uso físico del propio cuerpo —de Vito Acconci a Joseph Beuys, de Bruce Nauman a Chris Burden— ya ha cruzado el límite brutalista primario de una condición carnal sujeta a tensión, humillación, negación y tortura, como los mordiscos y las crucifixiones, y por otra parte ha llegado también a la exaltación sensual y sexual de Robert Mapplethorpe y Cindy Sherman, tu propia posición parece ir más allá de eso. Tu práctica se acerca más al travestismo ejecutado a través de la máscara, no ya a la exhibición del propio cuerpo, sino a la resurrección del cuerpo con una apariencia diferente, imbuida de una unidad estilística construida también por medio del maquillaje. De hecho, es un intento de alejar la *performance* de sus extremos sacrificiales, del cuerpo cortado y descuartizado, para llevarla a un estado más equilibrado en el que es posible hacer realidad la armonía entre lo interno y lo externo, entre la carne y la mente.

J.F.

– Podría decirse así. De joven, como artista, también tenía influencias de David Bowie y de su idea del personaje “camaleón”. Hacía este tipo de acciones en la ciudad cuando Gerda me maquillaba. Una vez fui a un mercado de frutas y verduras de Amberes que regentaba una familia musulmana vestido como el príncipe árabe de *Las mil y una noches* (1978, n.º 9). Y cambié algunas verduras y frutas por granadas de mano. Empecé a tirar la fruta por todas partes para que se convirtiera en un arma peligrosa y le dije a la familia que podía vender mis granadas de mano. La acción se basaba en los cuentos de *Las mil y una noches*. Aquellos musulmanes educados supieron reírse de todo y ver la ironía. Imagínate si tuviera que hacer la misma acción hoy en día: probablemente alguna organización islámica extremista de Bélgica lanzaría una fetua sobre mí.

G.C.

– El intento de recuperar los extravagantes recuerdos del cuento con sus misterios clásicos se vería por una parte como una blasfemia y por otra como la exaltación de los aspectos oscuros de un mundo diferente.

J.F.

– En aquella época había pequeños brotes de agresividad de bandas de jóvenes marroquíes y turcos, pero muchas más agresiones de los movimientos de extrema derecha. En un par

de ocasiones me dieron una paliza mientras realizaba *performances* y acciones en mi ciudad o al terminarlas. Sucedió, por ejemplo, con la acción *Unmasking Hendrik Conscience* (Desenmascarando a Hendrik Conscience) (1981, n.º 51) que hice en el centro de la ciudad, cerca de la biblioteca pública que está enfrente de la estatua de Hendrik Conscience. Conscience escribió una famosa novela, *De Leeuw van Vlaanderen* (El león de Flandes) (1838), y se dice que enseñaba a los flamencos a leer. Para mí este escritor se convirtió en un símbolo de la parte negativa del movimiento flamenco. En la acción le gritaba y le lanzaba todos los insultos que se me pasaban por la cabeza. De repente, la gente que estaba mirando y escuchando empezó a golpearme y terminé en el hospital. Otro ejemplo tuvo lugar durante la primera *Money Performance* (Performance del dinero) que hice en 1979 (n.º 24). En ella hacía acciones ridículas, divertidas y serias con monedas y billetes, lo que había pagado el público por entrar. Me comía el dinero, me lo ponía en las orejas, en los zapatos, en los calzoncillos; lo rompía y lo cortaba en pedazos, hacía *collages* con él, etc. Al final de la *performance* quemé todo el dinero e hice dibujos con las cenizas. Y entonces el público se lanzó sobre el escenario y empezó a pegarme.

Como resultado de eso, hubo tanta cobertura en la prensa que me pidieron que hiciera una segunda *Money Performance* (Performance del dinero). Todo el mundo pensaba que haría exactamente lo mismo en la *performance* *The Rea(dy)-make of the Money Performance* (El *re(ady)-make* de la *performance* del dinero) (1980, n.º 32). Empecé la *performance* de la misma forma, contando el dinero de las entradas, pero en vez de hacer cosas con él, me lo guardé en el bolsillo. Entonces monté una especie de instalación, una exposición instantánea, con los artefactos de la *Money Performance* (Performance del dinero) anterior. De nuevo, los espectadores se enfadaron y se escandalizaron porque no obtuvieron lo que pensaban que iban a conseguir a cambio de su dinero.

G.C.

– En efecto, transformaste lo que podía haber sido una intervención poética, que era lo que el público esperaba de tu *performance*, en una acción práctica y vulgar, vulgar en el sentido del vocablo latino *vulgus* o “común”. Por medio de ese gesto, se restauró una visión concreta en la acción artística, era una forma de “politizarla” de nuevo, de proyectarla en el contexto de la vida real. Al subvertir la relación entre la expectación imaginaria y la brutalidad de la confiscación monetaria por parte del artista, conectaste la creatividad —considerada tradicionalmente ideal e inmaterial— con la supervivencia material. Disolviste lo imaginario criticando los motivos para crear un “espectáculo”, algo que no puede considerarse “revolucionario” sino simplemente anticipatorio, vinculado a las razones para ser el individuo que lo ejecuta. Es el fin del sueño de la vanguardia, su futilidad transformada en negocio.

J.F.

– Me fascinaba la relación entre el arte y el capitalismo. Por esa razón tuve también problemas con la policía, porque el dinero es por supuesto una propiedad nacional y no está permitido destruirlo. La *performance* tenía además para mí una dimensión política. Por ejemplo, también fabricaba algunos aviones de papel con el dinero y se los lanzaba al público y los quemaba como una especie de respuesta a la política belga de invertir en aviones de combate. Todavía hay algunas películas de 8 mm de aquella *performance*. Usé la cámara de 8 mm de mis padres para grabarla. Solo pudimos grabar algunas partes de la *performance*, porque cada rollo de película duraba tres minutos. Hay que entender que en aquella época solo los artistas ricos podían permitirse usar el vídeo. Pero no me importaba, porque siempre me gustaron la luz y la naturaleza química de la película y disfrutaba mucho empalmando yo mismo los pequeños fragmentos. Seguí haciéndolo en los años posteriores, por eso varias de mis acciones y *performances* se grabaron con película de 8 mm, 16 mm y 35 mm.

G.C.

–¿Por qué te reclusiste en el jardín de tus padres? ¿Fue una cuestión de experimentación o de aislamiento?

J.F.

– Mi motor esencial era, y sigue siéndolo hoy, la curiosidad. Siempre he sentido fascinación por hacer lo que podríamos denominar “experimentos prohibidos”. Cuando era joven, en mis inicios como artista, y sé que es algo políticamente incorrecto ahora, les arrancaba las patas a las arañas que encontraba en la casa. Primero les arrancaba una pata y observaba cómo caminaban, y después les arrancaba la segunda, la tercera... Siempre me ha interesado la mecánica de la vida y del movimiento. Mi primer laboratorio químico estuvo en el sótano de la casa de mis padres, y el segundo, en el que trabajé en 1978 y 1979, en su jardín. Era una tienda de campaña con la forma de dos narices. He llamado a esas *performances* privadas *Project for Nocturnal Territory* (Proyecto para el territorio nocturno) (n.º 15). Los dibujos y las pequeñas *Fantasy-insect-sculptures* (Esculturas de insectos fantásticos) (1976-1979) que creé en aquel “Laboratorio de la nariz” se basaban en la idea del olfato: “El arte de verdad tiene que apestar”. Por ejemplo, escarbaba para encontrar lombrices de tierra y cazaba moscas y mosquitos y les cortaba las alas para insertarlas en el cuerpo de las lombrices. Estaba creando nueva vida; en aquella época me comportaba como un joven Dr. Frankenstein. El placer de la gaya ciencia. Recuerdo que mi tío Jaak, el hermano de mi padre, vino a casa, me vio sentado en mi “Laboratorio de la nariz” y me dijo: “Pero Jan, ¿sabes que un miembro de la familia se dedicaba a estudiar los insectos?”. En su siguiente visita me trajo libros y manuscritos del famoso entomólogo Jean-Henri Fabre. Así fue como descubrí el trabajo de Jean-Henri Fabre, y eso abrió ante mí un nuevo mundo que ha influido muchísimo en mi propio universo artístico.

G.C.

– Y no podemos olvidar la casa: las fotografías del salón, ¿son de la casa de tus padres?

J.F.

– Sí. Pero esas fotografías se hicieron mucho más tarde, en 1999. Hans Ulrich Obrist organizó la exposición *Laboratorium* y me invitó a reinstalar mi “Laboratorio de la nariz” en el jardín de mis padres y a presentar los dibujos que había hecho durante aquel proyecto en el salón. De aquel periodo recuerdo aún los comentarios en la prensa, que decían que yo era tan extremo que incluso había falseado el nombre “Troubleyn” (que en aquella época ya era el nombre de mi compañía teatral, fundada en 1986) que se veía en el timbre.

G.C.

–¡Qué bonito! ¿Así que el nombre de tu compañía teatral, “Troubleyn”, viene del nombre de tu madre?

J.F.

– Mi madre se llamaba Helena Troubleyn. Creo que es un nombre precioso. “*Troubleyn*” es la forma flamenca antigua de “*Trouw blijven*”, que significa “mantenerse fiel”. Como artista siempre he sido y seré fiel a la belleza. Soy un siervo de la belleza.

G.C.

– De modo que en tus *performances* abordabas tanto el entorno público como el privado.

J.F.

– Al pensar ahora en lo que hacía en mis inicios artísticos, siento que estaba tratando de inscribirme en la tradición, que deseaba formar parte de la historia y quizás intentaba hacerme famoso. (*Risas*). Por ejemplo, le cambié el nombre a la calle en la que vivía. “*Lange Beeldekensstraat*” era una antigua palabra flamenca que quería decir “larga calle de imágenes”. Me llevé la señal que indicaba el nombre de la calle y la convertí en Jan Fabrestraat (1977, n.º 4). En otra acción que hice en la misma calle, colgué sobre la placa de la casa de Van Gogh mi propia placa con el texto “Aquí vive y trabaja Jan Fabre”. Van Gogh vivió en Amberes y fue alumno de la Real Academia.

G.C.

– Como investigador y como persona, el objetivo era la adaptación a un territorio de saber y de ver, evocando el recuerdo de tus antecesores. El arte es el resultado de una sedimentación en un lugar y un momento concretos, pero por su propia naturaleza estos poseen un tiempo ya configurado: el pasado. Es natural, por tanto, que un artista joven busque cimentar su propio desarrollo en una base histórica, que también incluye a fantasmas como Van Gogh. Devolverlos a la vida como voces del tiempo te permite prolongar la dinámica del arte en tu presente.

J.F.

– Mis primeras acciones y *performances* en los escaparates tenían más que ver con la emoción y la excitación de exponerme ante un público. (**J.F.** *enciende un cigarrillo*).

No había aún una noción especialmente clara de la historia del arte. Como reacción, la gente empezó a decirme: “Jan, ¿sabes lo que estás haciendo? Estás haciendo *performance*”. Y, curioso como soy, me lancé enseguida a leer libros y artículos sobre la *performance*. Fue entonces cuando descubrí el dadá, a artistas como Tristan Tzara, Hugo Ball y Marcel Duchamp. Quería aprenderlo todo sobre ellos. Porque en las dos escuelas de arte a las que había asistido, la formación sobre historia del arte terminaba con los impresionistas.

G.C.

– El interés por lo físico, estimulado por la energía de un fuego vital que puede ser negativo, como en el caso del dadá, o positivo, como en el surrealismo, revela cierta propensión al narcisismo avivada por una fuerza que viene desde abajo y que es la fuente de toda acción humana. Es también una forma de regenerarse orgánicamente, de sumergirse totalmente en uno mismo. Esta actitud es el robo típico de muchos intérpretes de *performance*, desde Gina Pane a Marina Abramović, que buscan el punto cero de sus límites físicos y psicológicos con el fin de renacer, con el objetivo, de hecho, de “darse a luz a sí mismos”. ¿A qué otros artistas conocías entonces que aspirasen a vivir en una condición “purificadora”, que buscaran una unión con su propio cuerpo? Y si estos no eran todavía famosos, ¿cuáles eran los artistas plásticos a los que conocías y seguías? ¿Con quiénes compartías ideas y complicidad artística? ¿O todo tu conocimiento venía de tus profesores?

J.F.

– En el Municipal Institute of Decorative Arts and Crafts había dos artistas contemporáneos que daban clases y que me influyeron en mis primeros pasos como artista. Uno de ellos fue Hans Persoons, que en aquellos tiempos estuvo representado en el pabellón belga de la Bienal de Venecia junto con los pintores Raoul de Keyser y Roger Raveel. Creaba muchos cuadros y objetos en los que usaba títeres infantiles derretidos y quemados. Otro profesor mío fue Guido Baekelmans, que era uno de los mejores pintores constructivistas de la escena artística belga. Los dos hablaban mucho conmigo y me animaron a desarrollar mis propios proyectos e ideas. En la Real Academia de Bellas Artes los profesores que enseñaban pintura y dibujo eran muy conservadores. Me dieron conocimientos y me contagiaron su pasión por la tradición.

Después de terminar los estudios en las dos escuelas de arte, conocí a las dos personas que más influencia tuvieron en mí: el marchante de arte Jan de Zak y el artista de Amberes Panamarenko. Los conocí a ambos en una pequeña galería de Amberes que se llamaba The Printshop; yo hice allí mis primeros grabados y en ella Jan de Zak producía muchos múltiples de Panamarenko. A través de Jan de Zak conocí también al artista británico Mel Ramsden del grupo Art and Language y a María Gilissen, la viuda de Marcel Broodthaers.

G.C.

–¿De qué hablabais? ¿Ibais juntos a los museos? Y si es así, ¿a cuáles?

J.F.

– Jan de Zak, Panamarenko y yo nos veíamos con frecuencia en un café de Wilrijk (Amberes): nos reíamos, bebíamos y jugábamos mucho. Y recuerdo vivamente nuestras discusiones sobre

los dos brillantes filósofos franceses Michel Foucault y Roland Barthes. Otra cosa que tengo grabada en la memoria es una frase ingeniosa de Jan de Zak: “Solo hay un campo importante para un artista: la especialización de la curiosidad”.

Pero fue en realidad mi padre quien más me influyó como artista. En primer lugar, mi padre era un buen dibujante clásico. De niño me llevaba al zoo y allí me enseñó el trabajo del acuarelista y dibujante Alfred Ost y del pintor de animales y posterior director de la Real Academia de Bellas Artes Karel Verlat. Estos dos artistas me movieron a estudiar la inteligencia cinética de los animales. Siempre he sentido una gran fascinación por los animales. La idea de la metamorfosis de los animales, la velocidad, su inteligencia. Porque para mí los animales siempre han sido los mejores médicos y los mejores filósofos del mundo.

Fue también en el zoo donde mi padre me enseñó a hacer dibujos de animales y personas y a observar las semejanzas entre los animales y los humanos. Mi padre fue quien me dio a conocer los rudimentos de la fisonomía.

G.C.

– ¿La fisonomía?

J.F.

– Sí, las nociones sobre fisonomía de Lavater. Y más tarde me llevó a la Casa de Rubens a explicarme su obra y su genio y me impuso una especie de disciplina de copiar dibujos y cuadros de Rubens para ejercitarme en la técnica y enseñarme las diferencias de la anatomía del cuerpo en diferentes periodos.

Mi padre me transmitió, en esencia, la pasión y el amor por la imagen del cuerpo. Mi padre venía de unos orígenes comunistas pobres. Mi madre, de una rica familia burguesa católica francófona. De noche, durante la cena, ella repetía constantemente sus propias interpretaciones de las historias bíblicas y era muy supersticiosa. Toda su vida puso tijeras debajo del felpudo. Tijeras formando una cruz para alejar a los malos espíritus. Por eso, cosas como las tijeras, la cruz y el árbol de la vida son objetos y símbolos que se repiten en distintas obras mías. A lo largo de toda su vida, cada vez que yo viajaba a algún sitio, encendía una vela. Mi madre era una mujer bella y sexy. A menudo me traducía a poetas franceses como Baudelaire o Rimbaud y a cantautores como Boris Vian, Lucienne Delyle, Georges Brassens y Leo Ferré.

G.C.

– De modo que tenías dos influencias, una literaria y otra visual. Una doble realidad. Parece que te movías principalmente entre el arte y la literatura. Te aproximabas a los límites de las dos disciplinas para encontrar tu propio lenguaje. De hecho, estabas ejercitando tanto el ojo como el oído para encontrar la clave de tu vida comunicativa.

J.F.

– Sí, la literatura y la imagen iban de la mano. Casi podríamos decir que como un típico matrimonio belga. En nuestra cultura pictórica se ve casi siempre una especie de alianza entre el texto y la imagen.

G.C.

–¿Cómo terminaron juntos?

J.F.

– La anarquía del amor los unió. Siempre fueron una pareja muy sexy y anárquica. Los perdí hace unos siete años. Nunca tenían dinero porque vivían con la idea de que el dinero tenía que circular. No estaban acostumbrados a ahorrar dinero, así que nunca había suficiente. Nunca tuvieron coche, mi padre se movía en bicicleta. Pero sin embargo, cuando mi madre salía, siempre iba muy elegante, con tacones altos, un traje de chaqueta, guantes de piel y un precioso bolso. Cuando yo le preguntaba a mi padre por qué no se arreglaba él en vez de ir en vaqueros, me contestaba: “A un hombre se le juzga por la mujer que lleva a su lado”. (*Risas*).

G.C.

– Una metamorfosis importante del arte se dio con la llegada del feminismo. La relación entre lo masculino y lo femenino fue superada por el deseo de hablar de uno mismo, de asumir la responsabilidad por la propia condición íntima y personal como instrumento de cambio político. Sin duda, la aparición del arte corporal tiene relación con la entrada en escena de una persona, la mujer, que suele hablar de su propia vida. Exhibe su cuerpo, su memoria, ante el público.

Este deseo de expresión individual alejará inevitablemente el arte de la objetividad impersonal y no expresada y lo llevará a una especie de autonarración pública. Eso es lo que los intérpretes hacen cuando no actúan, se “muestran a sí mismos”, se muestran como son. Este método también resulta útil para definir la particularidad de la diferencia, para poder autolegitimarse. De hecho, toda tu trayectoria inicial fue una revelación, la práctica de una relación con tu aspecto, tu energía, tu ciudad. Esos nacimientos siempre tienen una premisa familiar.

J.F.

– Fui educado por una pareja que estaba extremadamente emancipada sin ni siquiera hablar de emancipación. Mi madre me dejó muy claro que no hay en el mundo guerrero más hermoso que una mujer y una madre. Esta idea y esta imagen aparecen a lo largo de toda mi obra.

G.C.

–¿Cuántos hermanos erais? ¿Tú eras el más pequeño?

J.F.

– Éramos cinco y yo estaba en medio. Tengo una hermana, Jeannine, cinco años mayor, que es trabajadora social, y tuve un hermano mayor, Emile, que murió muy joven. Emile se convirtió en mi segundo nombre y le rendí homenaje con las acciones (1997- 2000, n.º 77) y la escultura de bronce *The Man Measuring the Clouds* (El hombre que mide las nubes) (1998). El rostro de la escultura es su rostro, pero envejecido. Las *performances* y la escultura se basaban también en la famosa frase del ornitólogo Robert Stroud. Cuando cerraron Alcatraz y lo dejaron en libertad, un periodista le preguntó: “Señor Stroud, ¿qué va a hacer con el resto de su vida?”. Él miró al cielo y dijo: “Voy a medir las nubes”. Tengo también dos hermanas más jóvenes. Vivianne es ama de casa y Annick es secretaria. En casa se repetía la misma historia todos los meses. Cuando llegaba el cheque de las ayudas familiares, a uno de nosotros le compraban pantalones o ropa interior y después teníamos que esperar varios meses hasta la siguiente compra. Pero en la mayoría de los sentidos, mis padres eran una pareja increíble, enormemente imaginativa. Recuerdo que, de pequeño, escuchaba con la boca abierta las conversaciones que mantenían durante la cena. Una noche mi padre salvaba a mi madre de los indios; la siguiente, él era Marco Antonio y ella Cleopatra. (*Risas*). De niño me creía todas sus historias. Al echar la vista atrás, me doy cuenta de que tal vez esas historias fueron también las raíces de mi atracción por la *performance* y el teatro.

G.C.

– Las historias de la familia dejan en el niño la intuición de un mundo ideal posible. Poco a poco eso se convierte en algo viable, y sin duda el motor es un deseo de contarse a uno mismo para que los otros puedan conocer su historia. Tu horizonte particular queda abierto a un movimiento performativo que combina elementos visuales y literarios. Tu singularidad te hace inclinarte hacia lo físico, presentado por medio de un texto o de un pensamiento. Todas tus *performances* reflejan tus notas poéticas, reunidas en tus diarios. Son, por tanto, textuales antes que materiales. En esta interconexión entre imagen y palabra, el componente escrito o dibujado está en la base de tu obra. La historia se narra primero en tus anotaciones insomnes y después se desarrolla y se presenta en público. El territorio familiar proporciona seguridad y sueños, pero es también el lugar en el que se forma el núcleo de la identidad.

J.F.

– Lo que puedo decir sin duda es que aprendí de mis padres a celebrar la vida. A no dar las cosas por sentadas. Recuerdo que, cuando tenía 20 años y me marché a Nueva York por primera vez,

mi madre me dijo: “Nunca olvides de dónde vienes, nunca olvides eso y sé siempre elegante”. Recuerdo que en casa, cuando de niño hacía algo mal, mis padres nunca podían castigarme de verdad. Si me mandaban al sótano, a los cinco minutos ya estaba ocupado con algo, había encontrado algún material, madera, martillos, puntillas... y estaba haciendo pequeñas esculturas o, la mayor parte del tiempo, construyendo fortalezas y castillos. Y recuerdo que cuando tenía 12 años me hicieron un regalo. Puede que recuerdes esto de tu infancia. Había una caja de juegos químicos llamada “número 1” con un microscopio y algunos tubos de ensayo. Y así tuve mi primer laboratorio en el sótano, porque me fascinaban las reacciones químicas.

Aún hoy la idea de la alquimia sigue siendo importante en mi obra. En aquellos experimentos de laboratorio, los tubos de ensayo explotaron un par de veces y durante varios meses fui por ahí con magulladuras o cardenales en la cara.

G.C.

– Esos experimentos dicen algo sobre un fuerte deseo de saber y dejar huella.

J.F.

– Me recuerda a mi primera *performance* de 1976 durante la inauguración de una exposición colectiva en la que participaba con algunos de mis cuadros y objetos. En la inauguración llevé a cabo algunas acciones con periódicos y puse uno de mis cuadros académicos bocabajo y pinté con varios colores el texto: “Hay que tomárselo todo en serio, pero no trágicamente” (n.º 1).

G.C.

– Estabas destruyendo, no destruyendo sino interactuando. En cierto modo esa acción estaba relacionada con tu experiencia como estudiante, con la historia del arte y con la necesidad de oponerte. Dedicarse a la construcción de algo conlleva derribar lo ya existente para que no haya más puntos de partida definidos. Tras la experiencia en el campo de la ingeniería, yo tomé conciencia del riesgo de confiar en doctrinas teóricas e impersonales. En lugar de eso, necesitaba el soporte emocional y apasionado de una actividad que estuviera basada en la experiencia. Rechacé el conocimiento garantizado y tradicional para abrazar a cambio un poder emotivo y situacional que deseaba encontrar en el camino o en mis estudios de la creatividad de otros. El espíritu era definitivamente “anárquico”, intentaba rechazar la dimensión metafísica de mis estudios para adentrarme en el corazón de un asunto o un hecho. Por esta razón, pasé inicialmente de unos campos a otros, del cine al arte, de los billares al diseño, de la arquitectura al teatro. En la Facultad de Arte de la universidad, me alejé de la acción violenta que caracterizaba a los movimientos de los luditas y la Lotta continua del mundo académico genovés. Recurrí a la fuerza de la creatividad artística, que consideraba igual de disruptiva y libertaria. Tu trayectoria, en cambio, se caracterizó desde el principio por una cancelación crítica y una disolución de la representación tradicional.

J.F.

– Sí, se podría decir que darles la vuelta a las imágenes tradicionales, escribir textos en ellas, era una especie de acción terrorista poética contra el rígido sistema clásico de la Real Academia de Bellas Artes. Durante mi época de estudiante lo odiaba, pero después, cuando empecé a aprender por mi cuenta, descubrí que tenía una base y una técnica muy buenas en dibujo clásico y pintura clásica.

G.C.

–¿Puedes contarme algo de la *performance* con la cuerda roja?

J.F.

– La *Red Lines Performance* (*Performance* de las líneas rojas) (1976, n.º 2). La creé con un amigo, el poeta holandés Albert Hagens. Sigue siendo un gran poeta. Fuimos a la ciudad con la cuerda roja y trazamos una línea entre distintos lugares que eran importantes para mí como artista en aquella época. Mientras lo hacíamos, medimos la distancia entre aquellos lugares,

como el zoo, la Casa de Van Gogh, el cementerio de Schoonselhof, la Casa de Rubens. Después, la longitud de aquella cuerda roja se enrollaba alrededor de mi cuerpo.

G.C.

– La ciudad se convirtió en tu escenario.

J.F.

– La ciudad siempre estaba de mi parte, era mi patio de recreo, mi primer escenario. La calle era mi lienzo, mi primera amante. De joven conocía cada rincón de Amberes. Gracias a que conocía tan bien la ciudad y todo lo que me rodeaba pude sobrevivir. Así me enteré enseguida de la muerte de un hombre del vecindario que era un especialista en crear y copiar modelos académicos de yeso. Cuando vaciaron su casa y tiraron todas sus esculturas de yeso en unos contenedores situados ante su puerta, fui rápidamente a coger todo lo que pude para vendérselo a mis compañeros de estudios y sacar algo de dinero para comprar materiales artísticos. Otro ejemplo: conocía muy bien el barrio judío y sus zapateros tradicionales. Allí podía comprar unos preciosos zapatos de piel en punta hechos a mano por solo 100 francos belgas. Los mismos zapatos se vendían en las boutiques elegantes por 2000 francos belgas. Así que vendía los zapatos a otros estudiantes y a amigos por 500 francos. Como siempre, hacía negocios con la vida.

G.C.

– Comprar y vender.

J.F.

–¿Te refieres a mi acción *The Sandwich Man* (El hombre anuncio) (n.º 22) de 1979? Durante la inauguración de una exposición individual en la que se mostraban mis dibujos, estuve dando vueltas por la sala toda la noche con una bolsa de plástico en la cabeza en la que se podía leer “*Koop bij Jan Fabre*” (Cómprelo en la tienda de Jan Fabre). (*Jan Fabre enciende un cigarrillo*).

G.C.

–¿Había hábito de prostitución en Amberes?

J.F.

– Por supuesto. Amberes es un puerto repleto de prostitutas y artistas. (*Risas*).

G.C.

– De niño, en Génova, iba a menudo a los muelles a visitar los cabarés locales. Mi padre tenía su oficina en aquella zona, así que los bajos fondos criminales no me impresionaban gran cosa y me sentía atraído por el mundo oscuro y prohibido de la prostitución.

J.F.

– Yo también conocía en mi ciudad a esas bellas y generosas mujeres.

G.C.

–¡No por el sexo! De hecho, era todavía demasiado inmaduro para entender la idea del mercado del sexo. Me interesaba más el mundo de la picaresca, del timo y los robos a los turistas que se dejaban engañar. Aquella zona era también el mercado de artículos americanos de segunda mano, donde podía acceder a un mundo distante de pantalones vaqueros y marineros borrachos que disfrutaban de su permiso en tierra.

J.F.

– Durante años pasé por su lado en el camino que llevaba de mi casa a las escuelas de arte. Me fascinaba el barrio rojo, su aspecto teatral y de farsa, esa especie de zona oscura y obscena. Ese territorio de chulos, travestis y delincuentes. Bellos personajes sexuales y eróticos que sin duda influyeron en mis *performances*.

G.C.

– El puerto es un universo que nos une. Se abre al mar y a una extensión de agua que por la noche se convierte en un mundo oscuro y misterioso. Ese material informe que es la aventura hacia lo desconocido. Desde mi casa se veían los barcos que llegaban y partían, de modo que yo le daba vueltas activamente a la idea del viaje, que se convertiría después en mi forma de vida, con viajes frecuentes entre Europa y América. El poder de los elementos del mar, del trabajo relacionado con los barcos, los puertos y los estibadores, siempre ha representado una utopía que se renueva continuamente. Es un privilegio positivo y activo que me ha dado el poder de “emigrar” y de examinar a fondo esta pasión por el viaje, tanto mental como físico.

J.F.

– Yo conocía muy bien el puerto de mi ciudad. Porque el Instituto Municipal de Artesanía y Artes Decorativas estaba en el puerto, cerca de “la choza”. El instituto tenía varias aulas en unos enormes hangares. Los usaban para construir escaparates con el fin de que los alumnos aprendieran a montarlos. La choza era el lugar al que los estibadores iban todas las mañanas para conseguir un número, un trabajo. Cuando estudiaba, también trabajé algún verano en el puerto, en los barcos bananeros.

G.C.

– No me sorprende. ¿En aquella época todavía trabajaban con el garfio?

J.F.

– Yo también trabajé con el garfio en aquellos tiempos. Los estibadores eran unos tíos duros de verdad. Yo acababa muerto después de trabajar en los barcos bananeros tres o cuatro días. ¡Uf! Pero conocía a aquellos tipos del vecindario. Y por supuesto ellos sabían que yo iba a las escuelas de arte. Así que me llamaban “Rubens” para meterse conmigo y gritaban: “¡Rubens se ha muerto otra vez!”. (*Risas*).

G.C.

–¿Cuál era el ambiente del puerto? ¿Había muchos barcos?

J.F.

– Desde los muelles de Amberes se podía oler el mar del Norte. Ese hermoso receptáculo de las lágrimas de Dios siempre me ha fascinado. Hice una de mis primeras *performances* de 1976 en el mar. Estuve en un velero con un amigo y su padre durante 46 horas sin dormir en homenaje al artista holandés Bas Jan Ader. Probablemente sabes que Bas Jan Ader desapareció cuando intentaba atravesar el Gran Charco.

G.C.

– En 1975 coincidí con él en Los Ángeles y me dijo: “Voy a hacer una travesía en un barquito y nos veremos en Génova”, porque Génova tiene un puerto y él estaba planeando una exposición en la galería Saman, dirigida por Ida Gianelli. En cualquier caso, ¿cómo decidiste convertirte en un artista, al igual que yo decidí ser historiador del arte?

J.F.

– Puede que suene muy extraño, pero yo supe desde muy pequeño que iba a ser artista. Sentía una especie de increíble necesidad, una pulsión por ser artista.

G.C.

–¿Sabías lo que significaba ser artista? ¿Cómo lo decidiste? ¿Qué fue lo que te atrajo?

J.F.

– Hubo dos cosas importantes para mí. En primer lugar, mi madrina y mi padrino tenían una taberna con un ambiente realmente duro a la que iban los estibadores del puerto. Su hijo era

cartero y solía venir por el vecindario. Llamaba a la puerta y entregaba los cheques, y en todas partes le invitaban a tomar algo y le daban un poco de dinero. Yo, que entonces era un chaval, lo veía y pensaba: “Vaya, es libre, eso es lo que yo quiero”.

G.C.

– La libertad era importante para ti.

J.F.

– La segunda cosa importante para mí fue la idea del experimento químico. Como ya te he contado, tenía un pequeño laboratorio en el sótano de la casa de mis padres. A aquella edad, mi idea era convertirme en un cartero o en una especie de científico e investigador. Incluso hoy en día en mi trabajo me inclino sistemáticamente por el experimento y quiero llevar mis mensajes a todo el mundo. Así que la combinación del cartero y la gaya ciencia me llevó a convertirme en artista.

Recuerdo que, siendo joven, quería parecer un artista, quería ser especial. Ya en aquella época iba por la calle que llevaba a la escuela con un bombín y unos zapatos de punta. Por supuesto el bombín era una referencia a René Magritte. Quería que la gente notase que era un artista. Es algo que se puede ver en las fotografías de algunas acciones de finales de los 70. Tenía relación con la idea de presentarse a los demás como artista. Por medio de mi propia presencia, llevando disfraces hechos por mí y a través de la ejecución de mis acciones. Por supuesto, eso cambió cuando me hice mayor. Ahora ya no quiero parecer un artista.

El bombín y los zapatos de punta también se pueden ver en el disfraz de tachuelas doradas que llevaba en la *performance* y la escultura *Me, Dreaming* (Yo, soñando) (1978, n.º 11). El disfraz como nueva piel siempre ha sido importante para mí. Es una *performance* en la que se me ve trabajar con un microscopio en homenaje a Jean-Henri Fabre. Sus escritos y sus dibujos fueron una gran inspiración en mi etapa de entomólogo *amateur*. En aquella *performance* usaba papel de lija para eliminar el revestimiento de las patas de la mesa y para arrancar piel de mis propias piernas. Mi cuerpo se convertía en un objeto y el objeto, la mesa, se convertía en el cuerpo.

A finales de la década de 1970 solo había una calle de tiendas en Amberes, Offerandestraat (la calle de las ofertas), y en medio de la calle había unos escaparates pequeños en los que hice algunas acciones. Por ejemplo, en uno de ellos presenté la acción con el bombín y los zapatos de punta en la que me manchaba con mi propia mierda y embadurnaba con ella la bandera belga.

G.C.

– En 1977 creaste una obra llamada *Window Performance* (*Performance* del escaparate) (n.º 6), que duraba siete horas y se desarrollaba en un escaparate. ¿Qué acciones llevaste a cabo en aquel espacio tan reducido?

J.F.

– Me limitaba a quedarme tumbado mientras los caracoles se arrastraban por mi cuerpo. Y los caracoles tenían los colores de la bandera belga con coronas doradas encima. En aquellos años sentía que vivía en un país lento en el que no pasaba casi nada y el tiempo avanzaba tan despacio como un caracol. Y por supuesto la *performance* tenía también que ver con las diferentes percepciones y experiencias del tiempo. Las siete horas representaban el ciclo de la repetición y, a través de la repetición, de la purificación.

G.C.

–¿Conocías a Marcel Broodthaers?

J.F.

– En aquel momento no lo conocía aún. Más adelante, a principios de la década de 1980, conocí a su viuda, Maria Gilissen, a través de Jan de Zak y Panamarenko. Fue entonces cuando comencé a descubrir realmente la obra de Marcel Broodthaers.

G.C.

–¿Por qué aquella fijación con la bandera, especialmente en Bélgica? En Italia el uso de la bandera se consideraría extremadamente nacionalista. Así que su presencia en la obra de Broodthaers o en la tuya debe de tener otras connotaciones diferentes. ¿Cuáles son?

J.F.

– Es una situación diferente. No olvides que ya en mis primeras *performances* en solitario y exposiciones individuales en mi vecindario tuve problemas con las organizaciones de extrema derecha de Amberes, entre ellas la Orden Militante Flamenca (VMO), una predecesora de Vlaams Blok, que se convertiría después en un importante partido político en la parte flamenca de Bélgica en los 90. Yo nací en aquella zona y vivía en ella. Y por supuesto aquellos partidos ganaron popularidad porque muchos marroquíes y turcos se instalaron en nuestro vecindario. (J.F. *enciende un cigarrillo*).

Recuerdo que la Orden Militante Flamenca tenía un bar frente a una pequeña galería en la que hice una exposición, *The curiosity house*, en la calle Diepestraat. Entré en aquel bar después de las 11 de la noche. La gente llevaba abrigos de cuero grises con esvásticas, cantaban canciones alemanas y tenían una revista llamada *Alarm*. En ella intentaban demostrar que todos los genocidios de judíos eran falsos. Y aquello ocurría en mi puto vecindario. Por supuesto no tardaron mucho en destrozar el escaparate de la galería y destruir varias de mis obras.

G.C.

–¿La razón por la que usabas banderas belgas era entonces radical desde el punto de vista político?

J.F.

– Usar la bandera belga tenía algo de ambiguo. Por una parte era una forma de protesta contra los nacionalistas flamencos que querían crear una nación flamenca independiente y, por otra, vivía una especie de relación de amor/odio con mi país, porque en mi opinión Bélgica estaba sumida en una profunda hibernación cultural. Después de pasar un año en Nueva York a principios de la década de 1980, desarrollé un hondo respeto por mi país, y la estancia en Estados Unidos hizo que me diera cuenta de que el arte belga y flamenco tenía históricamente una altísima calidad. La estancia en Norteamérica me hizo entender mucho mejor mis propias raíces culturales. Soy un enano nacido en un país de gigantes, como El Bosco, Van Eyck, Van Dyck, Rubens, Bruegel, etc. Son maestros excepcionales. Todavía hoy robo muchas cosas de estos gigantes. Por ejemplo, cuando preparo una nueva *performance* en solitario, siempre hojeo los libros con reproducciones de estos maestros para inspirarme. Siempre que veo *La nave de los locos* (c. 1510-1515) de El Bosco, me abruma su capacidad de subversión y su imaginación. Algunos de esos cuadros son mucho más vanguardistas que buena parte del arte contemporáneo que veo hoy en día.

¿Sabes que somos el único país del mundo que friega el suelo con un trapo que tiene los colores de la bandera belga? O sea, que fregamos el suelo con nuestra propia bandera. En 1979 hice una acción, *Cleaning the Museum* (Limpiando el museo) (n.º 23), en la Casa de Jacob Jordaens. Usé uno de esos trapos con la bandera belga con el texto “solo actos de terrorismo poético” escrito con bolígrafo para limpiar el suelo mientras preparaba la exposición.

G.C.

–¿Conocías a Joseph Beuys en aquella época?

J.F.

– Sí. Es una historia muy bonita. Fue a través de un profesor del Instituto Municipal de Artesanía y Artes Decorativas, el Sr. Scheiltjes. A él le interesaban las acciones físicas que yo estaba haciendo en los escaparates y un día vino a verme y me dijo: “Jan, aquí tienes un billete de tren y algo de dinero. Este fin de semana irás al Van Abbemuseum de Eindhoven a ver la exposición de Joseph Beuys”. Para mí fue algo alucinante, un mundo nuevo se abrió ante mí. Si te soy sincero,

no entendí la mayor parte de lo que vi, pero me fascinó, y me intrigó especialmente su silla de interrogatorio americana.

Siempre vi a Beuys como una especie de chamán. Con él descubrí inmediatamente cierto gusto por el material, que me recordaba a lo que mi padre me enseñó cuando yo era pequeño: “Jan, cuando saborees algo, hazlo lentamente”. Mi padre me enseñó a saborear los materiales que usaba para crear algo. Joseph Beuys tenía un increíble instinto para la naturaleza alquímica de los materiales. Volví un par de veces más a ver la exposición gracias al patrocinio de mi profesor, el Sr. Scheiltjes.

G.C.

–¿Qué significa la palabra “*gevonden*”?

J.F.

– “*Gevonden*” significa “encontrado”. El cartel se basaba en los viejos carteles *Wanted* norteamericanos que mostraban a los forajidos o a los delincuentes que estaban en busca y captura. La mayoría de los carteles y tarjetas de invitación que usaba en los 70 para anunciar mis exposiciones y *performances* los hacía a mano con unas tijeras, pegamento y una fotocopidora. Normalmente, los acababa a mano con un texto escrito con laca de uñas roja. En este póster, *Gevonden*, estoy vestido como un gánster con diferentes accesorios para disfrazarme de pirata, payaso, dictador, etc. Ya en aquellos días me inspiraba en el delincuente francés Mesrine. Hice este cartel para una exposición en la que monté cuatro mesas de vidrio —la base de nuestra exposición en el museo MAXXI de Roma— sobre las que coloqué todos los objetos que había usado para colarme en las casas y los chalés, y también los objetos que había utilizado en las acciones y las peleas callejeras.

A aquella exposición asistió Wies Smals del Stichting De Appel de Ámsterdam, en aquella época el mejor centro de *performance* de Europa, y ella fue la primera persona que me invitó oficialmente a hacer una *performance*. Aquello me llenó de orgullo porque me ofreció 200 florines (*risas*) y una habitación de hotel y me sentí muy serio y profesional. (*Risas*).

Y allí presenté la *performance Ilad of the Bic Art* (Ilad del arte Bic) (1980, n.º 38).

II. Vis, Croacia, 7 de agosto de 2013

Germano Celant

– A finales de la década de 1970 hubo una reacción evidente contra el conceptualismo en el arte, casi un regreso al orden de la pintura tradicional, tanto en Europa como en Estados Unidos, de Schnabel a Baselitz y de Clemente a Salle. El propósito era recuperar el territorio de la creatividad desde una perspectiva conservadora de la creación artística, abandonar las conjeturas mentales y filosóficas y volver al arte clásico de la pintura y la escultura. En este contexto de recuperación del pasado y de la temática de la individualidad, contrapuesto a los argumentos políticos y teóricos de los grupos precedentes, se reafirma la autoexaltación personal y mítica del artista. También en tu propio desarrollo la autonarración corporal, por medio de tus atributos eróticos, se convierte en el tema de una *performance*, *Ilad of the Bic Art* (Ilad del arte Bic). En ella, el uso de tu cuerpo se combina con el dibujo cromático de signos y líneas realizado con un bolígrafo Bic; una nueva interconexión, en tiempo real, con el espíritu de la época.

Jan Fabre

– La *performance* que hice en Stichting De Appel se titulaba *Ilad of the Bic Art* (Ilad del arte Bic) (1980, n.º 38). Para varias *performances* en las que usé el bolígrafo Bic, creé el personaje llamado “Ilad”. Es una inversión de “Dalí”. Y “arte Bic” era también un nombre ficticio para un nuevo movimiento artístico utópico. Muchas de mis *performances* son casi una especie de acción para crear una exposición instantánea o una instalación instantánea. En esta *performance* estaba desnudo y mi pene se convertía en el bolígrafo Bic, mientras que el bolígrafo Bic se convertía en mi pene. Cortaba páginas de distintos libros con reproducciones de mis cuadros favoritos y de cuadros históricos, y durante la *performance* creaba una serie de dibujos titulada *Historical Wounds* (Heridas históricas).

G.C.

–¿Cómo llegaste al Bic?

J.F.

– Simplemente porque era barato y práctico y podía hacerme con él y robarlo en todas partes. Recuerdo que en la escuela nos obligaban a usar tinta, tinta de un bote. Y el siguiente paso era la pluma estilográfica. Creo que mi generación fue la primera que pudo usar un bolígrafo en el colegio y, a finales de los 70 y principios de los 80, no conocía a ningún otro artista que usara este material. Ante todo me gustaba el color, el azul es un color espiritual, el color intenso e hipnótico de los ojos azules, el color del cielo sin nubes, el color del manto de María, etc. En segundo lugar, me gustaba también la naturaleza química de la tinta azul del bolígrafo Bic. Esto es algo que se ve y se experimenta en mi serie de dibujos *The Hour Blue* (La hora azul), dibujos hechos con Bic azul con toques de verde, azul, violeta, rojo y plateado. La composición de la sustancia de esta tinta contiene una especie de gelatina de plata, como ocurre en la fotografía. Ese es el motivo por el que muchos de estos dibujos no son fijos, sino fluidos. Siempre están cambiando, son casi como campos de energía magnética.

G.C.

– Parece que tu interés por Dalí tiene relación con los distintos potenciales de la vida de un artista. Él se regeneraba continuamente, casi como si el arte fuera un abismo al que tenía que lanzarse para encontrar una nueva vida, representada por todos los tipos de medios, desde la pintura a la fotografía y desde la *performance* al cine. Tu manera de realizarte, de existir, es

similar. Te sumerges en ti mismo una y otra vez para encontrar una nueva identidad. Eliges el flujo vital que crea situaciones nuevas todo el tiempo. Puede que esa sea la razón por la que alternas entre el dibujo, la *performance*, el teatro, la fotografía, un cambio constante de lenguajes, una actitud que recuerda al surrealismo.

J.F.

– Me fascinaban la obra y la vida de Salvador Dalí, y Luis Buñuel también fue muy importante para mí. Buñuel, ese tozudo movimiento integrado por un solo hombre cuya influencia resulta evidente en mis películas de 8 mm, como *The Bag* (La bolsa) (1980, n.º 29), *Suicide?* (¿Suicidio?) (1980, n.º 31), *Hyperventilation* (Hiperventilación) (1982, n.º 55), etc. Dalí es sexy y Duchamp transformó el erotismo en un juego intelectual en su obra. Recuerdo que en aquel periodo era natural sentir interés por la obra de Marcel Duchamp, que por supuesto también influyó en mí, pero no lo era tanto sentirlo por Dalí, porque no se le consideraba un artista serio, sino un artista comercial.

G.C.

– Sus detractores lo llamaban *Avida Dollars* y admiraba a Franco. También en este caso vemos el ascenso y el descenso, del arte más elevado al comercio y la política más bajos.

J.F.

– La ambigüedad de su posición y de su personalidad formaba parte del concepto de *Ilad of the Bic Art* (Ilad del arte Bic). Me gustaba cómo conectaba Dalí el arte más elevado y el más bajo. No olvides que estudié escapatismo y al mismo tiempo pintura y dibujo clásicos. Salvador Dalí era un gran artesano de la pintura y fue uno de los primeros artistas que vendieron su cuerpo y su nombre para obtener publicidad, trabajó en Hollywood con Alfred Hitchcock... hibridó muchas disciplinas.

G.C.

– Si situamos a Dalí en el contexto de aquellos años de rebelión generacional, en torno a 1968, su figura resulta extremadamente negativa. Lo que más interesaba en aquella época era la radicalidad de Marcel Duchamp, que tuvo un efecto terapéutico en el espíritu mercantil y sentimental del arte hasta la década de 1970. Solo en los últimos tiempos se ha reevaluado la capacidad de Dalí para usar diversos lenguajes entre las nuevas generaciones, que han eliminado todo compromiso social y político. Es un intento de “revirginizarlo” subrayando el lado anárquico de su obra. Al diseccionar su trayectoria entendemos las esquizofrenias lingüísticas que lo marcaron. Las mismas fuerzas permiten a los artistas actuales no ser solo pintores o escultores, sino actuar en diferentes medios: fotografía, cine, teatro, *performance*... En ese sentido Dalí es un precursor de la idea de encontrar poder en el *continuum* de la identidad, no en la repetición de un único modo de expresión.

J.F.

– Eso tiene sentido. A finales de la década de 1970, yo estaba ocupado en lo que llamé *Bic Art Propaganda* (Propaganda de arte Bic) (1979, n.º 19). Era un proyecto de arte postal en el que mandaba postales hechas a mano por todo el mundo para hacer propaganda de mi movimiento Arte Bic e incluía mis creaciones artísticas en mis propias tarjetas de visita para publicitarme. (*Risas*).

G.C.

– Algo así como obras de arte portátiles.

J.F.

– Me divertía mucho ver de vuelta los sobres con el sello *Ik stempel (H)Art*, una combinación de dos idiomas con varios significados. *Ik stempel* significa “Yo sello”, (*H)Art* habla de una gran intensidad y de crear arte desde el corazón. Pero también era un juego de palabras sobre mi

propia situación como joven artista: estuve en paro varios años y cada día tenía que ir a sellar mi ficha a la oficina de desempleo para demostrar que no estaba trabajando en el mercado negro. Pero por supuesto se equivocaban, porque yo fui el inventor de los fines de semana largos, de siete días y siete noches. Todavía sigo trabajando en el mercado negro, porque el mercado negro es algo romántico. Vivir en ese romanticismo es la verdadera vanguardia.

G.C.

– Tu tendencia a “erosionar” las nociones fijas sobre la creación artística, la *performance* o el teatro, resulta evidente. Procede de un esfuerzo continuo por disociarte de lo que está consolidado, lo permanente. Todas tus producciones tienen como fin la erosión de cualquier tipo de modelo. También tu interés por todo tipo de materiales o de medios es coherente con esta negación de lo permanente y lo fijo. Tu impulso hacia la movilidad se impone sobre todos los elementos restantes, de modo que no se pueden condensar en una única expresión o un método (ya sea la fotografía, el dibujo, la escultura, el cine, etc.).

J.F.

– Desde el principio usé diferentes medios, nunca me sentí obligado a seguir las reglas del mundo del arte. Siempre he sido una especie de escapista y siempre he elegido el mejor medio para la idea con la que quería experimentar. En aquel periodo, por ejemplo, estaba intentando encontrar una posición intermedia entre las artes plásticas y la música. Esa fue la razón por la que cree las *Bic Art Music Performances* (*Performances* de música de arte Bic) (1979, n.º 20). Cuando se escucha esa música, se puede oír y sentir la naturaleza física de distintos tipos de dibujos. El dibujo como partitura musical. Mientras hacía los dibujos, me adherí a la mano un pequeño micrófono, con la grabadora colocada en el suelo, y grababa el sonido que se producía al dibujar.

G.C.

–¿Conocías en aquella época a Bruce Nauman?

J.F.

– No, en aquel momento no conocía su obra.

G.C.

–¿Cuál era el tipo de información artística que te llegaba? Los 60 y los 70 estuvieron dominados por un “renacimiento” que era material, enérgico, filosófico y conductual, y en el que las fuentes estéticas estaban totalmente abiertas a la inclusión expresiva. ¿Conociste la regeneración del lenguaje que se produjo con el arte conceptual y el *Land art*?

J.F.

– Recuerdo que en mis primeros años como artista había un enorme poder del intelecto. (*J.F. enciende un cigarrillo*). Había que ser un artista conceptual, un antropólogo. Si no eras conceptual no te tomaban en serio. Y yo estaba intentando encontrar una conexión entre el cerebro, el corazón y los huevos. Mis acciones, *performances*, dibujos y esculturas se basaban en la energía y en vivirlo todo a través de la experiencia personal. Aquellas obras de las décadas de 1970 y 1980 eran una prolongación de mis dudas, mis búsquedas, mi nerviosismo extremo, mi violencia y mi vitalidad.

G.C.

– Formar parte de ello...

J.F.

– Eso era importante para mí: hacerlo de verdad. Esa fue una de las razones por las que hice *Ilad of the Bic Art* (Ilad del arte Bic) y *The Bic Art Room* (La sala del arte Bic) (1981, n.º 47) en la galería Salon Odessa de Leiden. Era una galería de arte que estaba especializada en *performance*

e instalaciones en vivo. A través de Stichting De Appel y de Wies Smals había conocido al videoartista Michel Cardena —y por supuesto había tenido que actuar desnudo dos veces en sus vídeos—, que me presentó y movió los hilos para que yo pudiera hacer aquella *performance*. Diseñé una habitación en la que todo era blanco, incluso la comida, y permanecí en ella durante tres días y tres noches. Me impuse la misión de convertirme en una máquina de dibujar en aquella prisión blanca. Me filmaban dos cámaras ocultas, este proyecto era una especie de *Gran hermano* adelantado a su época.

G.C.

—¿Por qué tiene tanta importancia para ti el tiempo? ¿Por qué tenía que ser tan larga esta *performance*?

J.F.

— El tiempo siempre ha sido un factor esencial en mi obra. El tiempo como pilar arquitectónico. El tiempo como entramado de repetición y, por medio de la repetición, de cambio de contenido. Sin duda, en *The Bic Art Room* (La sala de arte Bic) el tiempo cambiaba de lo profano a lo sagrado. Y el tiempo como laberinto de soledad.

G.C.

—¿Qué me dices de Yves Klein? ¿Conocías su obra? ¿La habías visto?

J.F.

— Sí, por supuesto. Descubrí a Yves Klein muy pronto porque en Amberes tenemos el Hessenhuis, donde un grupo de artistas reunidos en torno al artista Jef Verheyen, del movimiento belga Zero, fundó el grupo artístico G58. Con Uecker, Yves Klein vino varias veces a Amberes a exponer su trabajo. Y, por supuesto, en la acción *Bic Art Prints* (Grabados de arte Bic) (1980, n.º 37) de la galería De Stempelplaats de Ámsterdam se nota su influencia. Usé diversas partes de mi cuerpo para crear grabados de arte Bic. En el grupo artístico G58 había otro artista belga, Cel Overberghe, a quien conocía bastante bien por mi colaboración con la galería Workshop 77 de Ommeganckstraat. Era uno de los fundadores de la galería y también solía presentar sus cuadros allí. En aquella galería llevé a cabo distintas acciones y *performances*. Por ejemplo, *Fear and Happiness* (Miedo y felicidad) (1981, n.º 52), en la que, en pleno rapto de intensidad y energía, saltaba de un lado a otro y gritaba lo que me hacía feliz y cuáles eran mis miedos. Era evidente que mi propio miedo era mi principal motor creativo. Un proyecto importante para mí que hice en esa galería fue *Mouth-Eye-Ear Doctor* (Médico de la boca, los ojos y los oídos) (1980, n.º 36). En flamenco, el título *Mond-Oog-Oor-Arts* tiene un doble sentido: la palabra flamenca para “médico” es *arts* (de modo que un oculista o “médico de ojos” es un *oog arts*), y el proyecto trata sobre arte, *art* en inglés. En todos los dibujos, que eran autorretratos, yo parecía un mono. Porque todo el proyecto se basaba en la idea de los tres monos sabios —“no ver, no oír, no decir”—, que yo cambié por “oír, ver y decir”.

G.C.

—¿Cuál era el tema de la *performance*?

J.F.

— Durante la inauguración me vestí como un médico y me comporté como tal. Examinaba los cuerpos de los visitantes, les llevaba de un lado a otro en sillas de ruedas, escribía recetas en las que detallaba las medicinas que tenían que tomar para abrirse más al arte. Unas semanas más tarde, al final de la exposición, hice un discurso a medianoche desde el balcón: *Art will keep you awake* (El arte te mantendrá despierto). Durante el discurso, lanzaba bocas, ojos y orejas de mentira a los espectadores que estaban abajo.

Un año antes, en 1979, había realizado la exposición *Wetskamer* en Workshop 77. Era una instalación en la que se veía una sala blanca con muebles blancos que contenía un par de centenares de *wetspotten* que había llenado de pequeños objetos como bolígrafos Bic y

materiales orgánicos como moscas, escarabajos, cebollas, etc. Durante la inauguración, caminaba por la habitación con los *wetspotten* para recoger todo tipo de pequeños objetos privados de los espectadores y después enterraba los tarros frente a la puerta de la galería, como una especie de cápsula del tiempo para el futuro. El ritual de la *performance Buried (Homage to Pieter Engels)* (Enterrado [homenaje a Pieter Engels]) (1979, n.º 25) consistía en cavar un agujero, colocar dentro todos los tarros, taparlo de nuevo con piedras de la calle y usar una piedra como recuerdo. Era un homenaje a Pieter Engels, un artista holandés que me gustaba mucho en aquella época y que creó varios monumentos funerarios como cápsulas del tiempo que debían abrirse en el futuro.

G.C.

—¿Wetspot?

J.F.

— Es una palabra del dialecto de Amberes que equivale a *weckpot*, un tarro de conservas. *Wetspot* se puede leer también como “el tarro de la ley”. ¿Será que ya entonces estaba algo influenciado por Marcel Broodthaers? Encontré todo aquel material en el sótano de la casa de mis padres. Recuerdo imágenes de mi madre conservando frutas y verduras en aquellos tarros de cristal. Creo que en el año 1977 dejé de hacerlo porque, por primera vez, tuvimos un congelador en casa. Otra acción fue *The Wets World project* (El proyecto mundial de los Wets) (1979-1981, n.º 28): iba a diferentes museos y colocaba un *wetspot* en una obra de arte famosa. Como joven partisano del arte, llevaba a cabo algo parecido a “acciones de terrorismo poético” para infiltrarme en el museo, para infiltrarme en el campamento del enemigo. Pretendía cuestionar y criticar la forma en la que los museos conservaban sus colecciones. Por ejemplo, el que coloqué en *El Beanery*, una importante obra de Edward Kienholz conservada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, pasó desapercibido durante varios años. Era casi como si estuviera contaminando el mundo del arte con mis propios rastros.

G.C.

— Esa especie de inclusión “forzada” me recuerda al artista André Cadere, que “participaba” a pesar de no haber sido invitado a ninguno de los museos o de las exposiciones colectivas importantes. Aparecía con un palo compuesto por fragmentos de madera de distintos tamaños y colores, lo ordenaba y organizaba según su propio código interno y lo “exponía” allí donde fuera. Iba con él a todas las exposiciones y después afirmaba que había participado. Era una imposición creativa, que en muchos casos hizo que lo echaran de los museos. Un rechazo, de hecho, a la “selección” del comisario y al poder afirmativo y autoritario ejercido por la institución. La intrusión le permitía sortear todas las barreras y sumarse a artistas a los que admiraba aunque no hubiera sido oficialmente invitado a exponer su obra: una actitud antiautoritaria. Junto a artistas como él, cabe mencionar al grupo Fluxus, que por aquella época inició su reinención del museo, con muestras en varios museos alemanes. ¿Habías oído hablar de estos gestos antiacadémicos radicales? Intento contextualizar porque, como sabes, eso es importante, no estás en un vacío. Hubo muchas exposiciones organizadas por Harald Szeemann sobre los *happenings* y Fluxus en Alemania. ¿Te llegaba esa información entonces?

J.F.

— No, no había oído hablar de ellos entonces. Porque estaba más orientado a Bélgica y los Países Bajos. No tenía dinero para viajar y mi dominio del francés y del alemán era, y sigue siendo hoy, desastroso. Así que a finales de los 70 y principios de los 80 descubrí muchas cosas a través del Centro Cultural Internacional que Flor Bex creó en Amberes. Ahora que lo pienso, con él como comisario el ICC tuvo una programación fantástica y fascinante. Iba allí con frecuencia para ver exposiciones y *performances*. En aquella época incluso escribí cartas a Flor Bex pidiéndole una oportunidad para presentar mi obra. No contestó, pero siempre siguió mi trabajo y después, cuando se convirtió en director del M HKA, el Museo de Arte Contemporáneo de Amberes, compró muchos de mis dibujos e instalaciones. En 1997 comisarió mi exposición

Passage. Recuerdo haber visto en el ICC una bella e intensa *performance* musical de Laurie Anderson en la que estaba sola en el escenario con su violín y dos grandes altavoces. También vi algunas *performances* de James Lee Byars. Fue antes de la etapa en la que siempre vestía de dorado. Lo que vi fue una acción con un enorme disfraz, una especie de peluche de color rojo en el que se podían meter varias personas.

Otro sitio de Bélgica que fue importante para mí en aquellos años fue un espacio de arte alternativo de Lieja llamado Cirque Divers. Tenían relación con la RTBF (la televisión pública francófona de Bélgica) y produjo, por ejemplo, la famosa cinta para televisión de Marina y Ulay en la que cada uno gritaba en la boca del otro. Y Michel Antaki, que dirigía Cirque Divers, me invitó en 1983 a presentar mi obra teatral de ocho horas de duración. Por supuesto, más adelante descubrí las importantes exposiciones de Harald Szeemann. La primera vez que lo conocí fue a principios del año 2000, cuando me invitó a participar en una de sus muestras. Mi colaboración más importante con él fue su última exposición, justo antes de su muerte, *Visionary Belgium* (2005).

G.C.

–¿Chris Dercon andaba ya por allí?

J.F.

– Le conocí en la inauguración de *The Bic Art Room* (La habitación de arte Bic) en Leiden. Estudiaba en la Universidad de Leiden y estaba organizando su primer festival de cintas de *performances*. Me invitó a presentar una película en el festival. En aquella época él era todavía un artista plástico y de *performances*. Me pidió que le enseñara a hacer *performances*. Y no me gustó la idea porque no me parecía un buen artista. También preparó una *performance* individual sobre mí. Su título era *Del Fabre* (1981). Era una especie de homenaje crítico a mi egocéntrico y esquizofrénico estado como artista. Durante mi residencia en Nueva York, Chris se quedó conmigo tres semanas en Mott Street para trabajar en su denominado “videoarte”. Estuvo entrevistando a los galeristas Mary Boone y Leo Castelli. Para mí aquello no era arte, él se dedicaba más a las relaciones públicas y la creación de contactos. Era normal, porque Chris siempre ha sido muy ambicioso.

G.C.

– Conocí a Chris como director de televisión en Gante cuando Jan Hoet hizo *Chambres d’amis* y emitió un programa de televisión en directo de 24 horas de duración en el que yo participé.

J.F.

– Recuerdo haberlo visto en televisión. Me negué a ir a la inauguración porque estaba enfadado. Yo fui uno de los primeros artistas a los que invitaron a participar en la exposición *Chambres d’amis* (1986), pero a causa de una gran pelea entre Jan Hoet y yo relacionada con otro proyecto, Jan Hoet me excluyó de la muestra. No nos hablamos durante casi dos años, hasta que Jan vino a visitarme con un gran ramo de flores y me invitó a participar en la exposición de dibujos *Signaturen* (1988) celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Gante. Con Jan pasaba a menudo que, si los artistas no estaban de acuerdo con él, la cosa terminaba en una terrible bronca física y mental. A lo largo de 30 años Jan Hoet se convirtió en un amigo al que respeto y en el que confío profundamente.

La primera vez que Jan Hoet vio una de mis *performances* fue en 1980, cuando hice la *performance Money (Art) in Culture* (Dinero (arte) en la cultura) (n.º 35) en su famosa exposición *Art after ’68*. No me invitó él, sino unos filósofos norteamericanos especializados en Estética que celebraban un congreso internacional en la Universidad de Gante. Invité a todos los filósofos a la *performance Money (Art) in Culture* (Dinero (arte) en la cultura) para que me ayudaran a hacer un gran *collage* con dinero. En un cubo quemé dinero y los catálogos y carteles de la exposición *Art after ’68*. Con las cenizas escribí la palabra “cultura” en el *collage* del dinero. Al final de la *performance* vendí la obra al máximo pujador en una especie de subasta. El filósofo norteamericano Curtis L. Carter compró la obra y fue él quien me llevó a Estados Unidos por primera vez.

G.C.

–¿Invitado como artista visitante?

J.F.

– Sí. Hice mi primera *performance* en solitario en Estados Unidos en la Universidad Marquette de Milwaukee, donde Curtis L. Carter era catedrático del Departamento de Bellas Artes. Me invitó a hacer tres *performances* en distintos lugares en el marco de unas conferencias sobre filosofía que organizaba la universidad. Tras mis dos primeras *performances* en Milwaukee regresé a Nueva York, donde me sumergí en la excitante vida nocturna de la Gran Manzana y conseguí una pistola para hacer mi acción *Killing of J.F.K.* (El asesinato de J. F. K.) (1980, n.º 41). La primera *performance* de Milwaukee fue *Sea-Salt of the Fields* (Sal marina de los campos) (1980, n.º 39), un homenaje al vendedor de sal francés, Marcel Duchamp. En esencia, la *performance* era un ritual que cuestionaba la dualidad entre la representación de la sal como símbolo materialista y la representación de la sal como símbolo espiritual. La segunda *performance* que hice fue *After Art* (Después del arte) (1980, n.º 40). El título jugaba con la palabra “*aftershave*”. La *performance* trataba sobre lo que supone ser un joven artista en la escena pública y sobre cómo purificarse de eso. Hacía varias acciones con espuma de afeitar para transformarme en diferentes identidades artísticas. Me afeitaba tanto en aquella *performance* que terminaba sangrando. Y en un momento posterior de la *performance*, me cortaba con los fragmentos del frasco de vidrio de *aftershave* varias veces en las puntas de los dedos y obligaba al público, a los filósofos, a beber sangre fresca de artista. La tercera *performance* que hice —ya de vuelta en Milwaukee tras el viaje a Nueva York— fue *The Creative Hitler Act* (El acto del Hitler creativo) (1980, n.º 42), que era mi respuesta a *El acto creativo* de Marcel Duchamp. Tenía que ver con mi idea de que, en la sociedad occidental, el último dictador es el artista, porque no hace concesiones, hace elecciones. El tema de la *performance* era el poder del lenguaje y la imagen, la farsa del lenguaje y la imagen y el abuso del lenguaje y la imagen. Durante la *performance* usaba pintura de pizarra verde para cortar y pegar dibujos de páginas sacadas de libros de cuentos. En la *performance* creé una exposición instantánea con aquella serie de dibujos.

G.C.

– La referencia a una condición dictatorial tiene el propósito de subvertir su significado, el de declarar la autonomía personal con respecto a cualquier sistema de control. ¿Qué hiciste después de Milwaukee?
(*J.F. enciende un cigarrillo*).

J.F.

– Regresé de Estados Unidos y sentí la necesidad de convertir mis experiencias americanas en una exposición y una *performance*. La víctima que encontré fue un joven galerista que dirigía la Galerie Blanco de Amberes, así que fue allí donde hice la *performance American Works and Window* (Obras y escaparate americanos) (1980, n.º 43). Durante la inauguración de la exposición ofrecía sopa Campbell caliente en lugar de vino.

G.C.

–¿Warhol?

J.F.

– Me había traído un montón de latas de sopa Campbell de Estados Unidos en la maleta. Delante de la galería reproduje algo del ambiente del famoso Studio 54. Coloqué cuerdas en la entrada y puse allí cuatro gorilas, amigos de la vida nocturna, cada uno con un bate de béisbol. En los cuatro bates había grabado la frase “*In God we Trust*” y aquellos tíos seleccionaban la gente que podía entrar a ver la exposición. Cuando te seleccionaban, recibías un caramelo, mi “bola mágica” con un gusano dentro. Así que el ambiente de la inauguración era bastante alucinógeno. (*Risas*). Mientras, me sentaba en el escaparate y me atiborraba de cacahuetes, comportándome como un mono en referencia al presidente norteamericano Jimmy Carter. Y me comportaba también

como una prostituta y escribía frases obscenas en el escaparate con una barra de labios, cosas como “*Energetic Mimbos*” (tías buenas en argot neoyorquino) y frases poéticas como “La nación más grande es la imaginación”. A lo largo de la velada hice cientos de dibujos con lápiz de labios sobre papel. Aquella *performance* era una respuesta a la superficial mentalidad norteamericana; en Estados Unidos todo es superficial.

G.C.

– La falta de “profundidad” es típica de la cultura norteamericana. Para nosotros los europeos, un muro puede haberse mantenido en pie durante miles de años. No es de yeso, no es falso. Volvamos a tu búsqueda de las raíces de tu identidad.

J.F.

– Preciosa metáfora. Sí, en Estados Unidos descubrí lo que significaba ser un artista belga. Al día siguiente, hice en la galería mi *performance Filet Americain – D’Anvers* (1980, n.º 44). El *Filet Americain* es un tipo de ternera picada muy popular entre los flamencos. Con esa carne creé pequeños templos de distintas religiones en páginas de *The Wall Street Journal*. Era un mensaje ambiguo sobre el hecho de que los templos espirituales del arte y la religión tienen sus raíces en el capitalismo extremo o quizás flotando sobre el capitalismo extremo. Debo decir que la actitud de Andy Warhol fue una inspiración capital para mí. Una vez me invitaron a su Factory y fue muy emocionante conocerlo. Cuando regresé a Amberes, un par de semanas más tarde, fundé mi propio estudio artístico en la ciudad. En aquella época eso no se hacía en Bélgica. Siendo artista, se suponía que tenías que vivir en un desván y ser pobre. Estaba muy orgulloso de haber conocido a Andy Warhol y me jactaba de ello. Mi padre me dijo: “Voy a enseñarte algo sobre Andy Warhol”. Me llevó de nuevo a la Rubenshuis: “Este es el verdadero Andy Warhol: ¡Rubens! Pero 350 años antes”. Me volvió a explicar que Rubens ya había tenido un estudio con un montón de ayudantes. Mi padre me enseñó qué ayudante pintaba los pájaros, cuál pintaba algunos paisajes, cuál se encargaba de las joyas, etc. Y entonces me llevó a sus archivos y me mostró bocetos de todos los carros que había diseñado para diferentes procesiones. Con sus ayudantes, pintaba aquellos carros de una forma casi goyesca. Mi padre me obligó a leer las cartas y los escritos de Rubens. Y después me preguntó varias veces: “¿Qué? ¿Ves ahora quién es el verdadero Andy Warhol?”. (*Risas*).

G.C.

–¿Drogas? ¿Hiciste más experimentos con drogas?

J.F.

– Sí, hubo un periodo en mi obra en el que probé drogas químicas y naturales para experimentar sus efectos en mi estado físico y mental. Por ejemplo, la serie de fotografías *Tea-hangover* (Resaca del té) (1980, n.º 45) lo atestigua. Incluso la instalación que creé en el sótano para una exposición en la pequeña localidad flamenca de Watou: cuando observabas la instalación y te quedabas un rato, te colocabas. En todas aquellas bolsitas de té estaba mi autorretrato, como si fuesen mis extractos los que colocaban al público. La acción *30xLust for Life* (1981, n.º 49) que hice con Gerda van Hoof era una batalla entre las drogas y la concentración. Mientras la canción de Iggy Pop sonaba treinta veces, desde un volumen muy bajo a uno extremadamente alto, nos obligábamos a quedarnos quietos. Si te soy sincero, no lo recuerdo con exactitud. Puede que la posición física pareciera inspirada por Marina y Ulay.

G.C.

–¿También tuviste varios grupos de pop?

J.F.

– Es cierto. A finales de la década de 1970, Amberes y Londres estaban muy conectadas a través de las drogas y la escena punk, y en aquel periodo tuve mi primer grupo. Después de un par de meses, disolví mi grupo punk. Tenía muchos amigos en aquel mundo, pero al mismo

tiempo era un *outsider*. Me encantaba el ambiente punk, me gustaban sus elecciones radicales. Me influyó mucho. Me encantaba ir a sus clubes, pero no me gustaba nada su forma de vestir. A mí aquellas indumentarias me resultaban feas y nada *sexys*. No me gustaban los cortes de pelo a lo mohicano, las chaquetas de cuero con *pins* o los tatuajes *No future* en la frente. Me gustaba ir a aquellos clubes muy elegante, con traje, corbata negra y zapatos de punta, como una especie de acto de resistencia. Porque yo creía en el futuro, creía en la vulnerabilidad de la belleza, creía en el arte, porque mi obra habla de la esperanza. Mi obra siempre rechaza el cinismo.

G.C.

– Aunque recurre al antagonismo, tu método siempre va dirigido a la búsqueda de la belleza. El punk, la crueldad, la violencia y la oscuridad terminan llevando a una dimensión luminosa: el lugar en el que existe la creación. En aquella época también probaste fortuna en el mundo de la música.

J.F.

– Compré uno de los primeros sintetizadores baratos y escribí algunas letras. Formé un nuevo grupo llamado M.Bryo que no estaba interesado en el *new wave*. Mi grupo era muy vanguardista, tenía el sonido frío de los sintetizadores que posteriormente caracterizó al movimiento musical *coldwave*.

G.C.

–¿Tocabais en público?

J.F.

– Sí, toqué con el grupo en muchas de las inauguraciones de mis exposiciones. Muchas de las letras que escribía hacían referencia al arte y al mundo artístico.

G.C.

–¿Componías tú la música o el sonido?

J.F.

– Creaba una especie de concepto de *performance* musical. Por supuesto estaba influenciado por el artista camaleón, David Bowie, pero aún más por el álbum *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de los Beatles (1967). Todavía sigo teniendo todos los viejos LP de los “Fab Four”. Creo que el mejor concepto —y concierto— que creé fue *Homo Fabere: This ain’t work this is evolution* (Homo Fabere: esto no es trabajo, es evolución) en 1981 (n.º 53).

G.C.

– En el mismo año, 1981, estuviste otra vez en Nueva York dando clases en la School of Visual Arts. Ibas y venías de Europa, ¿no?

J.F.

– El filósofo Timothy Binkley —un especialista en Wittgenstein que había visto mis *performances* en Milwaukee— me invitó a trabajar en la School of Visual Arts de Nueva York. Un par de horas a la semana impartía un curso sobre la relación entre la *performance* y las artes plásticas. Lo más extraño era que mis alumnos eran mucho mayores que yo. Pero compartí con ellos un montón de imaginación europea. La primera *performance* que hice allí fue *Art as a Gamble, Gamble as an Art* (El arte como juego, el juego como arte) (1981, n.º 48). La idea básica era encontrar consiliencias entre las reglas del arte y las reglas de los juegos de azar. Para aquella *performance* invité a críticos de arte que tenían que escribir un pequeño ensayo sobre mi obra. Estaba intentando reemplazar la idea de que son los artistas los que tienen que seguir a los críticos por la de que son los críticos los que tienen que seguir a los artistas. Jugaba con cada crítico a un juego de azar: el cuchillo que da vueltas, la ruleta rusa, dados de póquer, etc. Cada

vez que un crítico perdía conmigo, tenía que seguir mis instrucciones. Y durante la *performance* intentaba enseñarles a leer su texto, pero no escuchaban. (*Risas*). Pero eso estaba bien, porque se trataba de mostrar la tensión de perder y fracasar y de flirtear con la fortuna.

G.C.

– En esa *performance*, *Art as a Gamble, Gamble as an Art* (El arte como juego, el juego como arte), vuelves a usar mesas. Y también tenemos mesas en el museo MAXXI. De hecho, toda la exposición *Stigmata* gira en torno a este elemento, que crea en el espacio de Zaha Hadid un lago plano y transparente en el que los materiales flotan como fragmentos redescubiertos de tus *performances*, de los disfraces a las grabaciones, de las fotografías a los dibujos. ¿Qué representa la mesa para ti? ¿Es una herramienta o material simbólico?

J.F.

– Para mí la mesa es una especie de escenario, un territorio, una frontera. Y, en el caso de la *performance Art as a Gamble, Gamble as an Art* (El arte como juego, el juego como arte), la mesa se convertía casi en un lugar espiritual en el que los críticos tenían que “poner las cartas sobre la mesa”. Tenían que revelar sus propósitos y sus posibilidades. No bromeo: todavía trabajo en mi casa en la mesa que fabriqué con una hoja de vidrio y dos caballetes de madera cuando tenía 18 años.

G.C.

–¿De la era Ikea?

J.F.

– No, Ikea no existía en Bélgica en aquella época. Diseñé aquella mesa por muy poco dinero por razones prácticas. Porque se podía limpiar fácilmente, no se hacían cortes en la superficie y podía colocar una lámpara debajo para copiar fotografías o dibujos. Para mí esa mesa es un instrumento de trabajo importante, algo que se ve en los dibujos más grandes de la serie *The Hour Blue* (La hora azul), que tienen el tamaño de la mesa.

G.C.

– Así que es una especie de elemento modular.

J.F.

– La usaba a menudo como cama. Porque ya desde joven tenía problemas nerviosos y neurológicos, mi cuerpo se sobrecalentaba y me resultaba agradable dormir sobre un vidrio frío. De modo que la mesa de trabajo se convertía en una especie de lecho de purificación. Ahora explico todo esto usando palabras bonitas, pero en esencia todo nació de un instinto de supervivencia. Las cuatro mesas con láminas de vidrio y dos caballetes de madera de la *performance* de 1978 *Burglaries & Street Fights* (Robos y peleas callejeras) (n.º 7) se convirtieron en el elemento modular de nuestra exposición en el museo MAXXI.

G.C.

–¿Hiciste tú mismo los dibujos de las cartas durante la *performance Art as a Gamble, Gamble as an Art* (El arte como juego, el juego como arte)? Son fantásticos.

J.F.

– Empecé a dibujar en las cartas durante la *performance*, pero terminé los dibujos más tarde. Cada tres días enviaba una de las cartas a Gerda, la maquilladora, que entonces era aún mi novia. Siempre las conservó, por eso las tenemos todavía.

G.C.

–¿Tenías un estudio en Nueva York o te proporcionó algo la School of Visual Arts?

J.F.

– A veces hace falta un poco de suerte en la vida. Creo que la suerte es la única justicia. Me hice muy amigo de Patrick T. Sellitto, que se ganaba la vida como fotógrafo de arte en la School of Visual Arts. Fotografió mi *performance Art as a Gamble, Gamble as an Art* (El arte como juego, el juego como arte). Decidí quedarme una temporada más larga en Nueva York y Pat y yo acordamos compartir un apartamento en el 250 de Mott Street, en Little Italy. Alquilamos un apartamento de tres habitaciones por 200 dólares, que era muy poco incluso entonces. Nos hicimos dos camas una encima de la otra y allí vivimos juntos durante más de un año. Para ganar algo de dinero extra fui también ayudante de camarero en el Tenth Avenue Bar & Restaurant.

G.C.

–¿Patrick T. Sellitto es el artista con el que hiciste el proyecto *Bill us later* (Cóbrenos más tarde) (1981-1982, n.º 54)?

J.F.

– Sí. Ese proyecto nació como una broma, nos divertimos muchísimo con él. Queríamos comprar o pedir revistas de arte, pero no teníamos dinero. Nos dimos cuenta de que en aquella época los formularios de solicitud tenían una casilla “Cóbreme” que se podía marcar. Por supuesto fuimos a muchas librerías y quioscos de prensa y arrancamos aquellos formularios de todas las revistas de arte y cultura y pedimos a nuestros amigos y a otros artistas jóvenes del barrio que hicieran lo mismo. Lo hicimos durante dos años y recibimos cientos de revistas. Teníamos la idea utópica de que esas revistas se declararían en bancarrota. (*Risas*). Delante de la puerta de nuestro apartamento del 250 de Mott Street colocamos también una enorme “escultura fálica” con aquella pila de revistas, y los paseantes podían llevarse las revistas gratis.

Otro amigo que teníamos Patrick y yo era el artista Anson Seeno. Juntos inventamos diferentes acciones y proyectos para sobrevivir. Otra acción divertida, *We went uptown and let us tell you, it was fantastic* (Fuimos al distrito residencial de la ciudad y debo decir que fue fantástico) (n.º 56), la creé con Anson Seeno y la repetimos durante varias semanas en 1982. Nos instalábamos fuera de un banco de Park Avenue, poníamos un paño de cocina delante de nosotros y colocábamos en él billetes de un dólar con pequeños dibujos. Intentábamos vender los billetes de un dólar con dibujos como obras de arte a los ricos por cien dólares. “La belleza es efímera, el dinero es lo que cuenta”. A veces celebrábamos grandes fiestas después. (**J.F. enciende un cigarrillo**).

Aquel fue un periodo muy importante en mi vida, porque venía de un país de caracoles en el que no pasaba gran cosa. De repente, estaba en Nueva York en la School of Visual Arts y conocía a artistas como Jonathan Borofsky, David Salle y Joseph Kosuth, que también daban clases allí. Aquellos artistas mayores que yo me tutelaron en cierto modo. Por ejemplo, de noche me llevaban al Café University, cerca de Washington Square Park. En aquella época era el punto de encuentro de poetas, artistas y músicos. Debo decir que para mí era increíble que aquellos artistas famosos me llevaran con ellos y me presentaran a todo el mundo. En Bélgica pasaba lo contrario, los artistas de más edad nunca te presentaban a otros artistas importantes o a galeristas, tenías que buscarte la vida tú solo. Me encantaba la mentalidad abierta y la generosidad de mis colegas norteamericanos. Así que fui muy afortunado. Martha Wilson, de Franklin Furnace, un espacio de arte alternativo, vino a ver mi *performance Art as a Gamble, Gamble as an Art* (El arte como juego, el juego como arte) y me invitó a hacer una *performance* en su sala.

G.C.

– Conozco muy bien a Martha. Es fantástica y fue esencial para la historia de los espacios alternativos y por su apoyo a los “libros de artista”. ¿Qué hiciste en Franklin Furnace?

J.F.

– Mi propuesta para Martha Wilson fue la *performance It is Kill or Cure* (O te cura o te mata) (1982, n.º 57). Quería invitar a 12 críticos de arte y darles un revólver con un cargador de seis balas y una bala de verdad dentro. Los críticos de arte tenían que hacer girar la recámara y dispararme. Si tenían suerte, podían matarme. Pero Martha no lo permitió. Así que creé una *performance*

sobre el rechazo. Pero colé un revólver con un cargador de seis balas y una bala de verdad y le asigné a Patrick T. Sellitto la misión de apuntarme de vez en cuando con el revólver durante la *performance* y apretar el gatillo. Cuando Martha descubrió que había dentro una bala de verdad, se puso furiosa.

G.C.

– Te arrestaron también por una *performance* en Saint-Louis, ¿no?

J.F.

– Me arrestaron al final de la *performance T. Art* (El arte de la tortura) (1981, n.º 50) en la Universidad Washington de Saint-Louis. Había sido invitado por el filósofo danés Lars Aagaard Mogensen, que era profesor allí y a quien yo había conocido en Gante después de mi *performance Money (Art) in Culture* (Dinero (arte) en la cultura). La idea básica de la *performance* era escenificar un ataque físico al pensamiento reaccionario de los filósofos sobre el arte. Tomé como rehén a Lars Aagaard y le torturé suavemente con diversos materiales artísticos.

G.C.

–¿Quién llamó a la policía?

J.F.

– Se ve que fui un poco más agresivo de la cuenta con el filósofo y por eso hubo una reacción de cierto pánico entre el público. Creo que uno de los asistentes llamó a la policía. Pero debo decir que el agente de policía negro y enorme que me arrestó fue fantástico, entendió de qué iba aquello y me paseó en su coche de policía durante varias horas para enseñarme los sitios bonitos de la ciudad. (*Risas*).

G.C.

–¿Quién era Luc Vermeulen? ¿Era un artista?

J.F.

– Era un artista de mi generación. Fue compañero mío en el Instituto Municipal. Le he perdido la pista, creo que lo dejó. Hicimos juntos la acción *The Essential Multiple* (El múltiple esencial) (1978, n.º 17). Básicamente, la gente tenía que pagar dinero por entrar en la exposición y creábamos una obra múltiple sobre la marcha. Grapábamos su entrada a un trozo de papel, lo firmábamos, lo colocábamos en un paspartú negro y lo plastificábamos. Cuando la gente entraba en la exposición no había nada que ver. (*Risas*). Se llevaban una obra de arte nuestra.

G.C.

–¿A cambio de dinero?

J.F.

– Sí, en eso consistía la acción.

G.C.

–¿Cuál es tu relación con el demonio? ¿Por qué pones dos cuernos en tus retratos? ¿El artista como demonio, como ángel caído? Hay una fotografía de Robert Mapplethorpe como ángel caído.

J.F.

– De joven, esos cuernos representaban una parte de mi carácter personal y de mi comportamiento subversivo natural. Sí, es una fotografía fantástica, una obra preciosa de Robert.

G.C.

–¿Cuándo conociste a Robert?

J.F.

– Fue en Ámsterdam en 1982, él y su galerista holandés, Rob Jurka, vinieron a ver mi obra teatral de ocho horas de duración *This is theatre like it was to be expected and foreseen* (Esto es el teatro como era de esperar y de prever) en el teatro Micky de Ritsaert ten Cate. A Robert le gustó tanto la *performance* que cuando terminó quiso conocerme. Hubo una gran conexión desde el primer momento y más tarde se ofreció a ir a Amberes para fotografiar mi nueva obra teatral, *The Power of Theatrical Madness* (El poder de la locura teatral) (1984). Como sin duda recordarás, creamos un libro sobre ella y tú escribiste la introducción. Robert era fantástico y muy generoso. Después me regaló 43 copias originales para ayudarme. Todavía las conservo en mi colección privada.

G.C.

–¿Por qué te afeitaste la cabeza en la *performance I never betray beauty* (Nunca traiciono a la belleza) (1984, n.º 62)? Para mí, esa imagen está asociada al traidor “político”. Normalmente, en Italia se afeitaba sobre todo a las mujeres si habían tenido una relación con un soldado nazi.

J.F.

– En Bélgica también se hacía: se afeitaba a las mujeres que se habían acostado con el enemigo, pero también a los hombres que habían colaborado con él. Hice aquella *performance* en una vieja jaula para buitres del zoo de Amberes.

El motivo por el que la hice en el zoo fue que después de la guerra encerraban allí a los colaboracionistas. Para mí tenía una relación muy estrecha con los antecedentes políticos de mi familia. Mi padre venía de unos orígenes comunistas de luchadores de la resistencia y mi madre de una familia burguesa, católica y francófona muy distinguida. Recuerdo las discusiones constantes sobre política e historia de mi juventud. Había una actitud claramente antifascista hacia los nacionalistas flamencos y alemanes. Para mí era casi como si mis padres fueran los íntegros, los buenos. Estaban en el lado correcto. Odiaban todo lo que venía de Alemania. Recuerdo que mi padre hacía chistes como “el único alemán bueno es el que está a diez metros bajo tierra” o “un alemán es bienvenido, pero tiene que llegar solo, no con 20.000 alemanes”.

G.C.

– Es terrible.

J.F.

– Recuerdo que se consideraba de buen tono en mis dos escuelas de arte ser antifascista y procomunista. Muchos de mis amigos, artistas jóvenes, iban por ahí con un carné del Partido Comunista Belga.

Si eras miembro del Partido Comunista, eras un artista interesante. Por supuesto, yo nunca acepté esa idea. En aquella época yo era ya un movimiento unipersonal. Por eso hice la *performance I never betray beauty* (Nunca traiciono a la belleza). (*J.F. enciende un cigarrillo*).

G.C.

–¿Para darle la vuelta a la idea?

J.F.

– Para decir: “Si eres incapaz de concebirte a ti mismo como un fascista, eres un fascista”. Siempre he detestado a las personas que creen ser las justas y que sienten que pueden juzgar a otros.

G.C.

– En 1966 hubo además un momento histórico, cuando por primera vez un historiador marxista escribió sobre Mussolini contextualizando su figura y dándole una perspectiva diferente. Hasta entonces eso había sido impensable: nadie habría dicho que podía suceder. El futurismo también

se reevaluó, y la gente dijo: “Un momento: entre 1909 y 1918 fue un grupo experimental”. Con cierta distancia, se empieza a reinterpretar la historia.

J.F.

– Nunca formé parte de ninguna organización política. Creo que como artista uno tiene que ser siempre soberano. Interiormente, yo decidí muy pronto ser un artista-dictador. Así que me dije: “Muy bien, si puedo admitir que hay un gramo de fascismo en mi cerebro, puedo admitir también que a veces puedo traicionar a la belleza, porque soy humano”. En mi juventud iba a menudo al museo de Utrecht a ver un fantástico retrato del pintor holandés Pyke Koch en el que aparece con una cinta negra en la cabeza. En aquella época era el único cuadro de este gran artista que se podía ver. Porque los holandeses son tan políticamente correctos que ocultaron todos sus cuadros en el sótano del museo.

G.C.

– En aquellos años fue cuando empezaste también a codearte con artistas belgas, ¿no?

J.F.

– A finales de la década de 1970, compartí un pequeño apartamento con un gran amigo mío, el artista Tjen Meylemans. En 1984 hice para la televisión belga una *performance* bastante irónica a la que invité a los artistas belgas más famosos de la época. Tenían que leerme el cuento *El traje nuevo del emperador* (n.º 63). Yo empezaba la *performance* diciendo “Érase una vez” y entonces Guillaume Bijl, Leo Copers y los demás tomaban el relevo y terminaban la historia. Resultaba un poco cómico porque intentaban ser actores. (*Risas*).

Con Guillaume Bijl tenía una relación muy buena, hicimos muchas locuras juntos cuando yo vivía en Nueva York. Y a Luc Tuymans ya lo conocía en aquella época de los ambientes nocturnos. Era portero en clubes nocturnos y, cuando cerraban, terminábamos muy a menudo los dos en bares de mala muerte del distrito rojo. Y a Ronny van de Velde, que entonces era aún artista, también lo veía a veces. Él también estudiaba en el Instituto Municipal de Artesanía y Artes Decorativas y se convirtió posteriormente en un fantástico marchante de arte y galerista. Todavía trabajo con él.

G.C.

–¿Cuándo se produjo tu primera colaboración con la galería de Ronny van de Velde?

J.F.

– En 1988 hice una instalación con siete bañeras llenas de tinta azul de Bic y siete búhos de vidrio azul llamada *Hey, what a pleasant madness!* (¡Ey, qué locura tan agradable!), y Ronny también produjo la película *The Scheldt (Hey, what a pleasant madness!)* (El río Escalada [¡Ey, qué locura tan agradable!]) (n.º 67).

G.C.

–¿Qué significado tiene para ti el búho?

J.F.

– Mira, esta cadena de oro con el pequeño búho dorado que llevo puesta es un regalo que me hizo mi madre cuando cumplí 18 años. Mi madre era muy católica, pero nunca podíamos ir a la iglesia por mi padre, y por eso no me regaló una cruz de oro, sino un búho de oro. Lo llevo colgado desde entonces. En este caso el búho es un recordatorio de que no hay que sobrevalorarse. El búho, este animal nocturno, este mensajero de la muerte, aparece a menudo en mi obra como autorretrato. Porque la mayor parte del tiempo trabajo y vivo en la obscenidad y la oscuridad de la noche.

La película es un homenaje al río Escalada, la “bañera” de mi ciudad. En un acto ritual, de pie en una pequeña barca de remos, entrego a mi poderoso río dos bellos regalos que flotan hacia el mar abierto. Le doy un consejo, un texto escrito en un tubo de cristal de color azul de Bic que explica que todo y todos necesitamos una especie de locura agradable, y un búho de Bic azul.

G.C.

– Hiciste muchas obras de este tipo.

J.F.

– La bañera es también una cama y una mesa de trabajo para mí. Baño, cama y mesa, todos ellos lugares para la purificación y la contemplación. Yo paso mucho tiempo en la bañera en mi vida. Cuando no puedo dormir, me convierto en un maníaco insomne que necesita su bañera. Por mi problema neurológico, sufro con frecuencia calambres musculares, y pasar tiempo en agua caliente me ayuda a relajarme. Esa es una de las razones por las que siempre pido que haya una buena bañera en las habitaciones de hotel cuando viajo.

G.C.

– También en 1988 hiciste la *performance Ich bin ein Skelettmann* (Soy un hombre esqueleto) (n.º 68).

J.F.

– Durante la inauguración de la exposición *Die Leere mit Bedacht Gefüllt* en Bremen me paseé con un disfraz que había fabricado con carne de animal como medio para protegerme. Gritaba todo el tiempo „*Ich bin nicht bang, Ich bin ein Skelettmann*“. Era una especie de ritual chamánico para celebrar mi propio lado animal. También se basaba en mi apodo en primaria. Mis profesores me llamaban “Jan, el hombre esqueleto”, por la leyenda de Amberes “*Jan zonder vrees, Jan zonder vlees*”, que significa “Juan sin miedo, Juan sin carne”. (*Risas*).

III. Vis, Croacia, 8 de agosto de 2013

G. Celant

– A finales de los 80, la idea de la coherencia artística ya no viene dictada por un único lenguaje, como la pintura, la escultura, el cine, el dibujo, la *performance* o lo que fuese, sino por una definición del arte como “proceso”. Las divisiones tradicionales desaparecen y la investigación empieza a pasar de un campo a otro. Ahora lo que cuenta es la posibilidad de expresión personal, no las nociones de coherencia y continuidad.

La investigación puede darse en cualquier medio, siempre que la percepción y el análisis se centren en el presente.

¿Te resultó cómodo pasar de la *performance* individual a escribir y dirigir teatro con la misma libertad que tuviste cuando cambiaste del dibujo a la escultura con los bolígrafos Bic de tinta química y los brillantes colores naturales de los escarabajos gema?

J. Fabre

– Me tomé la libertad de saltar de un medio a otro. Siempre elijo el medio más adecuado para lo que tengo en mente. Nunca sigo las reglas o la dictadura de los comisarios de arte y los productores teatrales. Siempre he sido un buen escapista. Siempre he respetado mi propio conjunto de reglas y soy una especie de “movimiento unipersonal” que nunca se adapta al poder de un protocolo.

Recuerdo que, a finales de los 80 y en los 90, cuando hacía mis *performances* y mis exposiciones, el mundo del teatro no me aceptaba porque yo era un artista plástico que se acercaba a la práctica teatral y a la danza, a la historia del teatro y de la danza, de una forma diferente. No me adaptaba a la dramaturgia tradicional del teatro. Alteré y cambié las reglas de la dramaturgia. Fui uno de los primeros en introducir la idea del tiempo real y la acción real en el código teatral. El establishment del teatro no aceptaba eso en aquella época. Decían a voz en grito: “que este artista plástico no ose poner las manos sobre los actores y los bailarines”.

Y después, cuando tuve, si se puede llamar así, un poco de éxito con mi trabajo teatral, el establishment de las artes plásticas reaccionó diciendo: “¡Ajá!, es un artista teatral, no un artista plástico”.

O me llegaban comentarios estúpidos de algunos críticos y comisarios de arte, como “sus obras plásticas son demasiado teatrales” o “sus obras plásticas son tan teatrales...”. Siempre me han disgustado las afirmaciones superficiales, porque la palabra “teatral” alude al punto o al ángulo desde el que se observa algo, y por supuesto mis exposiciones y mis *performances* en solitario siempre han estado influenciadas por mis conocimientos de dramaturgia.

G.C.

– Durante un tiempo dejaste de hacer *performances*. ¿Cómo te sentiste al dejar el escenario? ¿Consideraste que eso formaba parte de tu desarrollo?

J.F.

– Hubo algunos periodos en los que rechacé las invitaciones a festivales de arte de *performances* porque eran, en su mayoría, festivales que no me gustaban y la *performance* se convirtió en algo que estaba demasiado de moda. Muchas de las *performances* que veía en festivales de ese tipo me daban la impresión de ser obra de artistas plásticos muy malos o de actores teatrales que usaban la *performance* como una especie de cubo de la basura para ocultar su propia falta de talento. Nunca me gustaron esas *performances* multimedia híbridas que no podía interpretar con claridad. Por ese motivo hice muchas acciones improvisadas y, en aquellos periodos, volví a las *performances* para el cine, para alejarme del sistema de los festivales.

En aquella etapa hice muchas acciones no anunciadas en mi propia ciudad, casi como una especie de protesta contra la mala planificación urbana de Amberes.

Por ejemplo, en aquellos años me plantaba cada cierto tiempo en mitad de la calle principal del centro de Amberes de noche y gritaba a los políticos locales hasta que la policía me detenía. También hice algunas acciones delirantes de noche como protestas privadas por el loco romance que tenía entonces con la brillante actriz Els Deceukelier.

A veces me quedaba de pie en medio de la calle principal hasta que me golpeaba un coche.

G.C.

– Se diría que una generación de rechazo se reafirmó de la década de 1970 en adelante.

Muchos de esos artistas no venían de familias de clase media, sino de la clase obrera, del proletariado. Todas esas divisiones tienen que ver con una rabia que viene de abajo, no del placer de la disrupción y la provocación, que era lo habitual hasta 1950. Si analizamos las trayectorias de las principales figuras de la vanguardia histórica hasta la llegada del informalismo y de la pintura de acción, vemos que esos artistas vienen de unos entornos de clase media que los mantienen o cuentan con el apoyo de mecenas ricos.

Solo después de la guerra los artistas consiguen ganarse la vida y el arte se convierte en un trabajo, a menudo secundario si se compara con el de un albañil, un transportista, un profesor, etc. Crear arte se transforma en una protesta pública para reivindicar la propia diversidad. El abanico va desde Damien Hirst, que representa a la generación de los jóvenes airados y el punk inglés, a los grafiteros estadounidenses de los guetos afroamericanos. Es un momento de radicalización de los estratos sociales más bajos, que ofrecen sus ruinas, sus excrementos, su “mugre” como mensaje extremo. Lo mismo sucede en la moda y la fotografía, desde Alexander McQueen a Robert Mapplethorpe, y en todas las demás áreas creativas.

Tú pusiste sobre papel tu propia sangre, tu esperma, tu orina... Creo que ese fue un cambio importante en la historia del arte. Siempre se da esa conexión entre los dibujos y la *performance*. Representan rastros, escupitajos, cosas expulsadas del cuerpo. Sabes que es totalmente diferente, no es algo que se va a hacer realidad en el futuro, sino algo que surge en el escenario.

J.F.

– Expulsar cosas del cuerpo. Me gusta esa metáfora. Incluso hoy en día sigo pensando que el arte no se crea: casi diría que el arte sale por los poros de mi piel.

G.C.

– Cosas fluidas.

J.F.

– En flamenco tenemos una palabra preciosa, “*afscheiden*”, que significa “secretar”. No es algo que se hace, es algo que sale de uno. Muchas de mis *performances* en solitario fluían esencialmente de mi cuerpo como un arroyo. A lo largo de los años, desarrollé diferentes proyectos de dibujo-*performance* que ejecutaba sobre la marcha con mis propios fluidos corporales. Mis fluidos corporales como fuente de creación.

Todos los años desde la década de 1970 he creado un par de dibujos con mi propia sangre. Me gusta la idea de que esos dibujos sufran unos procesos naturales de decoloración, coagulación, salinización y calcificación. Es una parte esencial del origen y del envejecimiento de estos dibujos de sangre.

La posibilidad de la transfusión va del dibujo de sangre al texto escrito con mi propia sangre. Por ejemplo, el concepto “Nunca te acostumbrarás al arte” que escribí durante la *performance Sanguis/Mantis* (2001, n.º 80) hace referencia a la presencia de lo eterno en lo efímero.

Desde los 80, he creado también todos los años algunos dibujos de esperma. Una especie de testimonio de mis noches solitarias en habitaciones de hotel durante mis numerosos viajes. Para mí, estos dibujos expresan de algún modo la franqueza de la vitalidad y de lo físico. Son además una representación de la competición biológica. Irradian un poder masculino, del que también se puede hacer un uso indebido y abusivo. El esperma como arma saludable y peligrosa y como

motivo decorativo. También en estos dibujos me gusta la decoloración, el color del esperma, que se vuelve más amarillo e intenso con los años.

Empecé a hacer dibujos con orina en la década de 1990. No olvides que vengo de un país en el que el “*Manneken Pis*” (el hombrecito que orina) es el símbolo nacional. Un símbolo de resistencia y subversión. Nuestro cuerpo se compone de agua en un 65 %. A lo largo de los años he investigado el significado filosófico, social y político del agua que hay en nuestro cuerpo. También he investigado las lágrimas del cuerpo. Las diferentes cantidades de sudor y los diferentes olores del sudor al practicar el sexo, hacer deporte, estar enfermo, etc. La culminación de esta investigación fue mi texto *The history of tears* (La historia de las lágrimas) (2005). Muchos de los dibujos de orina tienen relación con leyendas y mitos locales flamencos. Por ejemplo, los “*Maanblussers van Mechelen*”, unos jóvenes que orinaron sobre la iglesia de Mechelen para combatir un incendio, porque por una ilusión óptica relacionada con el resplandor de la luna parecía que la iglesia estaba en llamas.

Desde el año 2000, también uso mis propias lágrimas para hacer dibujos. He desarrollado una tipología de dibujos de lágrimas: las primeras son las lágrimas de irritación, por ejemplo las que aparecen al pelar cebollas; las segundas son las lágrimas emocionales, por ejemplo las debidas al dolor físico o mental; y a las terceras las llamo lágrimas espirituales, lágrimas que afloran cuando escucho una música hermosa o contemplo un cuadro de gran belleza. Descubrí que las lágrimas espirituales son las que tienen mayor contenido en sal. Todos estos dibujos-*performances* son un intento de ofrecer mi cuerpo al mundo exterior, la *performance* como noble sacrificio.

G.C.

– Al situarte en el centro de unas vibraciones físicas ejecutadas a la máxima intensidad, logras tomar el control de tu cuerpo y ofrecerlo como sacrificio hasta el límite. (*J.F. enciende un cigarrillo*).

Es un proceso de ofrenda y de purificación. Casi como morir para liberarse y nacer de nuevo.

J.F.

– Crear a la vez tu propia cárcel y, precisamente porque estás en ella, crear tu propia libertad.

G.C.

– Al someterte a la escena, te conviertes en un narrador que se cuenta a sí mismo, no con palabras, sino con sangre, excrementos, orina... Es un relato paroxístico en el que la poesía nace de la materialidad humana, no de su expresión por medio de palabras o signos abstractos. Comparada con eso, la voz es un fantasma, mientras que la carne es una energía concentrada, un manojo de nervios que irradian rastros concretos y materiales. Aquí se pone de manifiesto una vez más la relación entre el teatro y la vida, en el sentido que le daba Artaud. Teniendo en cuenta que en aquel momento quienes dominaban las artes gravitaban hacia el vacío y lo impersonal, lo inmaterial y lo conceptual, tu contribución avanza prácticamente hacia lo “neosurrealista”, la naturaleza ciega e inconsciente de la acción y el gesto ejecutados con la máxima repetición, algo completamente “materialista”.

J.F.

– La repetición de la obsesión es importante. La obsesión es la luz en mi oscuro, nublado y lluvioso paisaje belga.

G.C.

–¿No hiciste también una *performance* sobre el kendo para la televisión?

J.F.

– Practico el kendo desde finales de los 80. Empecé a seguir esta disciplina zen para controlar mi energía y mi agresividad. Fue muy positivo para mí aprender a ser humilde y a escuchar a un maestro. El kendo consiste en dividir el espacio de una forma exacta y veloz. Es un ejercicio que ayuda a agudizar los reflejos, la concentración y la resistencia y enseña a estimar las distancias

entre los cuerpos. Hice una breve acción para televisión titulada *The Way to Art and the Way to Beauty* (El camino hacia el arte y el camino hacia la belleza) (1997, n.º 75). Fue una especie de publicidad para la emisora de radio cultural belga.

Tengo un grado de kendo y, en el proceso de trabajo de cada nueva creación teatral, enseño también kendo dos veces por semana a mis “guerreros de la belleza”, mis actores y bailarines, junto con un artista amigo mío, Eric van de Mert, que tiene un grado superior al mío.

G.C.

– La idea del disfraz es muy importante en tus *performances*. Si el cuerpo del actor es la máquina que irradia una fuerza incontrolable, ¿qué representa el disfraz, la apariencia o la máscara de qué?

J.F.

– Depende, por supuesto, de la *performance* para la que se haya hecho el disfraz. En algunos casos, es un receptor de energía. En el periodo inicial, a finales de la década de 1970, la base eran siempre unos vaqueros y una cazadora vaquera, zapatos de punta y un bombín. Casi como un “uniforme de artista”. Más tarde el disfraz se convirtió en un elemento de transformación.

Por ejemplo, el disfraz de Fred Astaire (*Tonight I want to be Fred Astaire. Tonight I want to be a killer* (Esta noche quiero ser Fred Astaire. Esta noche quiero ser un asesino), 1979, n.º 26) o los disfraces de Jacques Mesrine (*Art kept me out of jail* (El arte me mantuvo alejado de la cárcel), 2008, n.º 87). En ocasiones, se convertía en una nueva piel para defenderme, como el exoesqueleto del escarabajo o la armadura de un caballero. O la piel como antena, como la de un animal. A veces, el disfraz es un símbolo de poder o un blasón de disciplina, el disfraz como cuerpo erótico.

Por supuesto, el disfraz siempre hacía que afloraran los extremos de mi vitalidad y de mi naturaleza física. Los disfraces eran siempre portadores de nudos de nervio y de energía. Por ese motivo, muchos de mis disfraces para *performances* contienen la idea del juego entre poder y resistencia. A veces le doy la vuelta tanto al disfraz como a mi cuerpo para ver lo que contiene, cómo reacciona. Para poner orden en mis reflexiones. Cuando era joven, decía a menudo: “Soy un Dr. Mengele en mi propio campo de concentración artístico”.

G.C.

– Ir a límites extremos. ¿Es una guerra contra ti mismo o contra el mundo exterior?

J.F.

– Creo que al principio era mucho más una guerra con el mundo exterior y con la edad se transformó en una guerra interior. Vivimos en un mundo en el que se nos enseña que hay que resolver los problemas. Creo que buena parte de mis *performances* en solitario —y de mi carácter personal— se basa en la idea griega de asumir el conflicto interior y celebrar el conflicto de cara al mundo exterior.

G.C.

– ¿Qué sucedió con la *performance A gambling battle between a curator and an artist* (Una batalla de juego entre un comisario y un artista) (1991, n.º 71)?

J.F.

– Como sabes, siempre me ha gustado flirtear con la diosa fortuna. Enseñé a Jan Hoet a jugar en casinos oficiales. Jan Hoet no podía jugar oficialmente en Bélgica porque era un empleado del Estado.

La primera vez que le enseñé a jugar al *blackjack* fue alrededor de 1995 en el casino de Salzburgo a costa de Gerard Mortier, que en aquel momento era el director del Salzburg Festspiele. (*Risas*). Gerard Mortier nos invitó a Jan Hoet y a mí a ver varias producciones operísticas y a crear una exposición de mi obra. Pero nos aburríamos tanto con aquellas producciones de ópera que siempre nos escapábamos durante el interludio para ir a jugar. Y, como es típico del carácter de

Jan Hoet, la segunda vez que jugamos ya estaba dirigiendo a todos los jugadores sentados en la mesa de *blackjack*.

G.C.

(*Risas*).

J.F.

– Pero Jan Hoet y yo ya habíamos hecho otras acciones de juego anteriores en Tokio. La sesión más intensa y larga tuvo lugar durante *Irony by Vision* (1991), una exposición que Jan comisarió sobre mi obra y la de Magritte, Broodthaers y Panamarenko en la galería Watari-um. Durante tres horas jugamos a un juego de azar japonés llamado pachinko. Repetimos aquella acción también en 1995 durante la exposición *Ripple across the water*. Y, como es típico en nosotros, no podíamos parar de jugar. Después de varias horas, los dos nos sentíamos colocados, era casi como si nuestros órganos estuvieran dando botes como las bolas de hierro del pachinko.

A menudo me llevaba a algunos de mis colegas —Rob Scholte, Marina Abramović, Thierry de Cordier, etc.— a los casinos para enseñarles a jugar. Siempre me parecía muy irónico que aquellos artistas a los que les encantaba correr riesgos tuvieran tanto miedo de perder en el casino.

G.C.

– ¿Puedes hablarme de la *performance* en la que te vestías como un apicultor?

J.F.

– Siempre me ha interesado el trabajo del maestro flamenco Bruegel el Viejo. Hay un pequeño dibujo suyo en el que aparecen tres monjes que son apicultores. Esa obra fue una gran inspiración para mis esculturas. Para mí esa imagen del monje-apicultor es como un cuerpo espiritual. Una especie de astronauta-viajero.

Mi *performance The Beekeeper* (El apicultor) (1991, n.º 70), que se hizo detrás del Museo Real de Bellas Artes de Amberes, fue un homenaje a ese cuerpo espiritual y también un homenaje a Bruegel. Llevaba un traje blanco de apicultor y hacía dibujos de campos de batalla con miel. En la jalea dorada predecía las guerras flamencas futuras como referencia a los apicultores visionarios de la Edad Media, que hacían predicciones e indicaban a los reyes cómo debían prepararse para la batalla. Esta *performance* era también una metáfora sobre el artista como guardián de la preciosa y vulnerable sociedad. Me sentía como si yo mismo me hubiera convertido en una colmena.

G.C.

– Háblame de aquella acción con los ojos vendados que hiciste en el Brezal.

J.F.

– A veces se me ocurría una idea por la mañana y el mismo día hacía la acción. Cada cierto tiempo realizaba lo que podríamos describir como acciones terroristas poéticas. Sin duda aquella *performance* fue una protesta instintiva, porque los políticos querían dividir el Brezal en parcelas y vendérselas a los agentes inmobiliarios. Y además ese parque había sido, desde mi juventud, uno de mis lugares favoritos para salir con mis novias. De modo que quería proteger una especie de territorio de mi juventud. Al echar la vista atrás, me doy cuenta de que mis *performances* siempre han fluctuado entre la intensidad y el peligro de la calle y la anarquía y el misterio de la naturaleza.

Desde finales de los 70, he usado la idea del olor con mucha frecuencia en mis dibujos, esculturas y *performances*. Mi nariz como instrumento artístico. Me vendaba los ojos e imaginaba que estaba intentando encontrar la piedra filosofal por medio del olfato. Aún recuerdo el sonido de la risa de mi novia Gerda. Se divertía tanto porque me desorientaba totalmente y, después de dos horas, cuando detenía la acción, parecía un pigmeo flamenco. (*Risas*). Durante la *performance* repetía constantemente una canción folclórica flamenca llamada *Op de purperen hei* (En el brezal morado).

Cantaba: “*Dezomerse hei. Dat is hier op aarde de hemel voor mij. Hoe schoon nog de wereld. De zomerse hei. Dat is hier op aarde de hemel voor mij*”. (El brezal del verano. Aquí en la Tierra es para mí el Cielo. Qué hermoso puede ser el mundo. El brezal del verano. Aquí en la Tierra es para mí el Cielo).

G.C.

– Teniendo en cuenta que eres un insomne clásico, ¿también hiciste muchas acciones con pastillas para dormir?

J.F.

– Al estar despierto durante varios días con sus noches, contraje, sin saberlo, una forma latente de hiperventilación. Por ese motivo tenía a menudo falsas crisis cardíacas. Así que, como viajaba mucho por mi trabajo, visitaba muchos hospitales. En aquella época, para controlar los ataques de pánico, empecé a tomar somníferos. Y me vi envuelto en situaciones cómicas y peligrosas. Después empecé a tomar las pastillas a propósito, para experimentar de un modo muy consciente lo que hacían con mi estado físico y mental. (*J.F. enciende un cigarrillo*).

Con los somníferos hice diferentes acciones a lo largo de varios años. A veces me ponía agresivo y empezaba peleas, otras veces tenía un comportamiento raro y otras me quedaba dormido en los restaurantes mientras comía. En algunas ocasiones me sentía como una criatura divina, una especie de Hipnos, que anhelaba el estado de Morfeo. En algunas acciones, caminaba bajo los efectos de los somníferos con uno de mis búhos, Ilad o Dalí. El búho como recordatorio de que no debía sobrevalorarme y como una especie de protector de la noche, y para guiarme hacia ese hermano pequeño de la muerte que es el sueño. Por suerte, la mayor parte del tiempo me acompañaba un amigo o una novia que me llevaba sano y salvo a mi apartamento o a mi hotel.

G.C.

– En 1996 hiciste un par de acciones relacionadas con el tabaco, ¿verdad?

J.F.

– Sí, porque surgió aquella oleada de dictadura de la salud.

G.C.

– Y ya no se podía fumar...

J.F.

– Una de mis primeras acciones sobre el acto de fumar fue la que hice con el pintor japonés Masato Kobayashi en el restaurante favorito del galerista Shugo Satani en Tokio, tras la inauguración de mi exposición individual *Skeleton + Skin* (1996). Repetí aquellas acciones sobre el tabaco en varias ocasiones y a lo largo de varios años. En esencia, se basaban en un texto que había escrito en 1988, *I am a mistake* (Soy un error), dedicado a Luis Buñuel, otro adicto al placer de fumar.

Aquellas acciones sobre el tabaco eran una especie de protesta contra la prohibición de fumar. Y también una celebración del cigarrillo, mi amigo en los buenos tiempos y en los malos. Kobayashi y yo hablábamos sobre el placer poético de fumar. En aquellas acciones usaba frases de mi texto *I am a mistake* (Soy un error). Me encanta valorar el cigarrillo que tengo entre los dedos. Sentir el filtro en los labios. Notar el sabor del tabaco en la lengua. Experimentar la nicotina en los pulmones. Seguir los movimientos de la espiral de humo. La verdadera metáfora de estas acciones sobre el tabaco era ser fiel al placer que está intentando matarme.

En 2007, tomando como base el texto *I am a mistake* (Soy un error) y mi experiencia en las distintas acciones sobre el tabaco, la artista belga Chantal Akerman y yo creamos una película. Con su estilo típico, Chantal Akerman filmó el esplendor de fumar.

G.C.

–¿Cómo te planteas la colaboración?

J.F.

– Para mí es algo que ocurre de un modo orgánico. Por ejemplo, ya conocía a Chantal Akerman desde diez años antes de nuestra colaboración, nos veíamos con regularidad en nuestras galerías de Madrid. Es siempre una cuestión de encontrar el momento, el lugar, el tema y la situación adecuados para trabajar juntos. Las acciones y *performances* de los 70 y los 80 las hacía a menudo con artistas que eran amigos íntimos míos. Por ejemplo, con el artista ruso Ilya Kabakov fue muy cómico. Nos pasamos años encontrándonos en el aeropuerto de Fráncfort.

G.C.

– El mundo es muy pequeño.

J.F.

– El aeropuerto de Fráncfort es como un plato giratorio de Europa. Durante tres o cuatro años, nos estuvimos cruzando periódicamente en los pasillos del aeropuerto, en las puertas de embarque, en los cafés. Al principio nos saludábamos desde lejos porque nos reconocíamos, y con los años las conversaciones se fueron alargando. Recuerdo que me dijo que uno de mis catálogos de artes plásticas había sido copiado y circulaba por la escena artística *underground* de Moscú.

La primera exposición de Ilya que vi tuvo lugar a principios de la década de 1990 en el Kunstverein de Hanóver, comisariada por Eckhard Schneider. Desde el principio, me gustaron mucho sus dibujos e instalaciones poéticos y subversivos. En uno de aquellos encuentros en el aeropuerto me contó que iba a ir a Bélgica a montar una exposición en la galería Deweer. Poco a poco nos hicimos amigos y vino a visitarme a Amberes, y entonces hicimos nuestra primera *performance* juntos: *A masterpiece on vertical piano (Homage to Walter Marchetti)* (Una obra maestra en piano vertical [Homenaje a Walter Marchetti]) (1996, n.º 74).

G.C.

–¿Cómo ideasteis la *performance*? ¿Improvisasteis o escribisteis un pequeño guion juntos?

J.F.

– Las dos cosas. Yo tenía algunas frases musicales del artista italiano del grupo Fluxus Walter Marchetti y el resto de la composición para piano se improvisaba.

G.C.

–¿Conociste personalmente a Walter Marchetti?

J.F.

– Conocí a Walter Marchetti en Milán en 1985, porque Mino Bertoldi, de la agrupación artística Out X off, organizó un concierto de piano de Walter Marchetti como obsequio para mí tras la presentación de *The Power of Theatrical Madness* (El poder de la locura teatral) en el Teatro Nazionale de Milán. Mi *performance* con Ilya Kabakov *A masterpiece on vertical piano* (Una obra maestra en piano vertical) era una especie de regalo para Walter Marchetti y para Mino Bertoldi, que siempre apoyó y defendió mi obra en Italia.

G.C.

– Un año después hiciste la *performance* para cine *A Meeting/Vstrecha* (Un encuentro/Vstrecha) (1997, n.º 76) con Ilya, ¿no?

J.F.

– Ilya y yo decidimos enseguida que rodaríamos la película en Nueva York, en su bloque de apartamentos. Previamente, hice un montón de dibujos, una especie de maquetas de estudio de su sótano y del tejado de su edificio. Además, en mi estudio de Amberes creé dos “disfraces escultura”, uno de escarabajo para mí y otro de mosca para Ilya. Los materiales que usé para fabricar los disfraces eran materiales orgánicos procedentes de humanos y animales; por ejemplo, huesos humanos, la vejiga de un cerdo, etc.

G.C.

– Me recuerda a tu escultura del ángel de *The Wall of Ascending Angels* (El muro de los ángeles que ascienden) (1993), hecha con escarabajos gema de color verde, que presenté en la exposición *Looking at Fashion*, comisariada por Ingrid Sischy y por mí en Florencia en 1996. ¿Te fabricaste alguna vez un disfraz que estuviera elaborado solo con escarabajos?

J.F.

– Una vez, en 1994, hice un “disfraz-escultura” con escarabajos carnívoros marrones para una acción. En aquella *performance* llevaba ese disfraz y salía de él reptando para dejar atrás un caparazón vacío: un cuerpo espiritual. No hemos conseguido encontrar ninguna fotografía de esa *performance*. He perdido muchas cosas en mi caos personal. Esa es una de las razones por las que tenía muchas ganas de organizar esta exposición sobre mis acciones y *performances* contigo antes de que se perdieran más cosas. Gracias a la profesionalización de mi estudio en los últimos años, mis asistentes Katrien Bruyneel, Joke de Vos y Nino Goyvaerts han logrado encontrar en este tiempo muchos dibujos y fotografías antiguos relacionados con mis acciones y *performances*.

G.C.

–¿Cómo preparaste *A Meeting/Vstrecha* (Un encuentro/Vstrecha) con Ilya Kabakov?

J.F.

– Tardé un año en preparar el guion de la *performance*. Escribimos juntos algunos diálogos, porque decidimos que él hablaría en ruso y yo hablaría en flamenco durante la *performance*. En la película no se ve que estemos fingiendo entender lo que dice el otro. Por supuesto, Ilya no habla flamenco y yo no hablo ruso.

El siguiente paso fue también fantástico y cómico. Como la película se produjo con dinero japonés, tuvimos que celebrar el estreno mundial en el Teatro Nacional de la Ópera de Tokio.

Después de la proyección tuvimos una charla ante un público japonés: también allí hicimos nuestro diálogo en ruso y en flamenco con un traductor simultáneo japonés. Como puedes imaginar, se convirtió en una absurda celebración de la confusión babilónica de las lenguas. (*Risas*).

G.C.

– Fue una acumulación y estratificación de idiomas...

J.F.

– Exacto. Fue una acumulación de idiomas y de símbolos. Para la película *performance* creamos distintos grupos de acciones y de conversaciones. Una de las acciones y conversaciones trataba sobre el problema del mundo exterior, la sociedad global de la información y las comunicaciones de alta velocidad, el control pleno sobre todas las cosas, las influencias de unas civilizaciones sobre otras.

Otro grupo de acciones y conversaciones giraba en torno a la organización del mundo del arte. Otro grupo abordaba la relación entre la política y el arte, la economía y el arte. Por supuesto, todo desde el punto de vista de la mosca y el escarabajo. Además hubo grupos de acciones y conversaciones relacionados con problemas individuales subjetivos. En otro grupo se analizaba por qué los artistas conectan unos con otros e incluso llegan a identificarse con un insecto.

G.C.

– El escarabajo y la mosca, ¿se comunican de formas distintas?

J.F.

– Tienen sistemas de comunicación totalmente diferentes. La mosca siempre está a cierta altura sobre el suelo y el escarabajo está debajo de él y en la superficie. Ilya usa a menudo

las moscas como representación de una poderosa civilización utópica. Para mí el escarabajo es esencialmente uno de los ordenadores más antiguos del mundo. Los escarabajos guardan la memoria de nuestra civilización, son casi como los radares de la humanidad. Son insectos con un esqueleto externo. Ese es el motivo por el que han sobrevivido millones de años y no han cambiado. ¿Sabías que los escarabajos son los primeros guerreros químicos del mundo? En muchos de mis dibujos, instalaciones y esculturas son el símbolo, como en los cuadros de *vanitas* clásicos, del puente entre la vida y la muerte. Pero de la muerte como campo de energía positivo, no negativo. La muerte nos mantiene despiertos.

Por otra parte, Ilya conocía mis obras de finales de la década de 1970, mis instalaciones y *performances* con moscas. Por ejemplo, en 1979 hice una instalación en una pequeña galería de Amberes. Llené por completo el espacio con atrapamoscas marrones grasientos y pegajosos, había moscas volando por allí y el público tenía que entrar en el espacio para ver al fondo un autorretrato mío con un atrapamoscas pegado a la cara. Por supuesto, al moverse por el espacio, también los visitantes se quedaban pegados en los atrapamoscas. En esencia, ¿no es toda *performance* individual un autorretrato? Te exhibes a ti mismo, te expones. Destruyes tu propia personalidad y creas una nueva. Es posible que mis *performances* tengan una naturalidad artificial, son una búsqueda para revelar la parte más profunda de mi propio yo esquizofrénico. (*J.F. enciende un cigarrillo*).

La colaboración con Ilya Kabakov fue fascinante y para mí, a nivel personal, fue una revelación. Antes que nada creo que es un gran artista. Es un hombre muy amable y generoso. Admiro su profesionalidad. Hicimos dos exposiciones juntos, una de ellas en la galería belga Deweer. Para mí fue fantástico descubrir que este gran artista con un estatus tan alto lo seguía haciendo todo él mismo. Se sentaba en una mesa de la galería y hacía pequeños dibujos, recortaba cosas, pegaba maquetas de papel y colgaba las obras que acababa de crear en la pared disfrutando y totalmente concentrado. Tan humilde ante la belleza, tan exento de pretensión. Conozco a artistas de su calibre que llegan a una galería o a un museo y ya no tocan nada, porque tienen 20 ayudantes que se lo hacen todo.

G.C.

– Es un ejemplo más del ascenso de una generación que venía de la pobreza y la estrechez, como la Rusia de la década de 1970. Ahora está sucediendo lo mismo con la globalización.

Desde alrededor del año 2000, tras la caída del Muro de Berlín, el consumo global de arte ha dado lugar a la aparición de otros estratos culturales, los de las regiones marcadas por la miseria y el hambre. Son ejemplos de esto el triunfo de un bihari como Subodh Gupta en la India o de Weiwei y Cai Guo-Qiang en China. Algo ha cambiado en el sistema social del arte. Esta victoria de la sensibilidad femenina y de los “más pobres” se corresponde con el uso de materiales sensuales y sencillos que se encuentran en la vida cotidiana. Ya no es arte palaciego, sino arte que nace de la vida.

J.F.

– En aquel momento de mi vida, Ilya Kabakov se convirtió en un ejemplo para mí. Pensé: “yo quiero envejecer así como artista”. Seguir disfrutando de hacer las cosas yo mismo, no actuar como una estrella ni ser cínico.

G.C.

– Trabajé con Ilya para la Bienal de Venecia de 1997. La misma Bienal en la que presenté tu obra.

J.F.

– Por diversas razones personales, no pude aceptar la invitación de Catherine David para participar en Documenta X con mi obra *Globe* (Globo terráqueo) (1997), hecha de escarabajos, y con *Self-portrait as joker in the Ommeganckstraat* (Autorretrato como *joker* en Ommeganckstraat) (1997), así que recuerdo que te llamé y tú aceptaste presentar aquellas dos obras en la Bienal de Venecia.

G.C.

–¿Los dibujos están relacionados con la *performance*? ¿Los creaste antes o después?

J.F.

– Depende. Algunos los hice antes, otros durante la *performance* y el resto después. En cualquier caso, para mí los dibujos y los textos son siempre el punto de partida. Son una especie de diario: a veces los uso tal y como se crearon originalmente, pero en muchos casos los desarrollo y los termino después del proyecto. Disfruto enriqueciendo el dibujo y el texto con la experiencia de la *performance*.

G.C.

–¿Cuánto tardas más o menos en hacer un dibujo? ¿Es rápido o te lleva varias horas?

J.F.

– En el caso de este tipo de dibujos más elaborados, calculo que unos dos o tres por noche.

G.C.

–¿Los haces durante la noche?

J.F.

– Para mí la noche es mi zona privada libre de tabúes. Estar solo es como ser un músico de *jazz* que toca su instrumento sin compañía. Cuando estoy solo de noche, necesito escribir y hacer dibujos. Es como respirar, es mi oxígeno. En este pequeño trozo de papel puedo crear un universo. En un segundo puedo hacer una alfombra voladora con un cuadrado. Incluso hoy en día sigo haciéndolo todo a mano, no uso un ordenador. Para mí, escribir es también dibujar, porque cuando tacho texto —tacho y reescribo mucho—, las tachaduras se convierten a menudo en dibujos.

Y todo sucede con las tres “íes”: instinto, intuición e inteligencia. Por ejemplo, cuando escribí el guion de la película *performance* que hice con Ilya, escribí de oído. Hice muchas entrevistas con Ilya y conocía el sonido de su voz, su manera de construir las oraciones, incluso su respiración entre las palabras y las frases.

G.C.

–¿Dibujaste también bocetos mientras hacías las entrevistas con Ilya?

J.F.

– Sí. Tomaba apuntes de sus movimientos y sus gestos personales. El dibujo y el texto siempre están avanzando y desarrollándose.

G.C.

– La activación de tus procesos es constante, vibra en tus dibujos y esculturas, en las *performances* en solitario y en las piezas teatrales. Nunca parece decaer, es casi un delirio que dispersa todas tus energías en distintos campos. Un horno en llamas que lanza astillas incandescentes de un modo impulsivo y racional: un flujo de vida que se convierte en una corriente expresiva y artística.

IV. Vis, Croacia, 9 de agosto de 2013

Germano Celant

–¿Qué significa para ti la idea de la consiliencia?

Jan Fabre

– La definición de consiliencia más hermosa la encontré en la publicación *La unidad del conocimiento* (1998), escrita por Edward O. Wilson. Es un “saltar juntos” del conocimiento mediante la conexión de sucesos y de teorías basadas en hechos de varias disciplinas para crear un terreno común de explicación”.

G.C.

– Durante dos años fuiste artista residente en el Museo de Historia Natural de Londres, donde creaste la película *performance A Consilience* (Una consiliencia) (2000, n.º 78), ¿no es cierto?

J.F.

–Tuve mucha suerte. Como sabes, la suerte es la única justicia. Hay algunos científicos de alto nivel vinculados al museo, como Dick Vane-Wright, el mayor especialista en mariposas del mundo, y Barry Bolton, que junto con Edward O. Wilson escribió todas las obras canónicas sobre el comportamiento y el lenguaje de las hormigas, o Martin Brendell, que descubrió numerosas especies de escarabajo pelotero y dio nombre a varias de ellas: este grupo de increíbles entomólogos me seleccionó para que fuera el primer artista en residencia del Museo de Historia Natural. La mayoría de estos científicos ya eran prácticamente héroes para mí, porque sus investigaciones y sus textos habían sido una gran inspiración y habían tenido una gran influencia en mi obra. Fue un periodo artístico asombroso para mí. Me dieron una identificación y un pase que me autorizaban a moverme libremente por todo el museo. Por ejemplo, pasé un montón de tiempo en el sótano viendo los cuadernos y los dibujos originales de Darwin.

G.C.

– Por tanto entrabas y salías del Instituto, pero también de Bélgica...

J.F.

– Volaba de Amberes a Londres todas las semanas. En el Museo de Historia Natural tenía una pequeña habitación que me servía de oficina y de estudio. Allí hice los dibujos y escribí el guion que utilicé como preparación para *A Consilience* (Una consiliencia). En partes del museo inaccesibles para el público descubrí unas esculturas increíbles que eran errores históricos de taxidermistas. Resulta que, hace más de 100 años, los animales llegaban al museo con la piel cuarteada. Los científicos pensaban que su piel se volvía elástica y flácida a causa del largo viaje, así que la estiraban y embalsamaban los animales de un modo incorrecto. Ese tipo de bellos errores me sirvió de inspiración.

G.C.

–¿Diseñaste los disfraces-esculturas para los científicos y para ti mismo?

J.F.

– Hice una especie de “disfraz-escultura” de insecto para cada entomólogo.

G.C.

–¿El disfraz guardaba relación con su investigación y sus estudios?

J.F.

– Pasé varias semanas con cada científico, hablando y caminando por el museo, intercambiando ideas y energía y encontrando diversas consiliencias entre el arte y la ciencia. Por ejemplo, durante meses Dick Vane-Wright y yo hicimos una extensa investigación sobre el mimetismo de las alas de las mariposas.

G.C.

– De modo que te convertiste en un científico en su disciplina...

J.F.

– Ellos me influyeron de un modo científico y yo les ayudé a ver y pensar desde una perspectiva artística, lo que influyó en su planteamiento científico. Dick Vane-Wright y yo investigamos también los sonidos que emiten las bocas de las mariposas. (**J.F. enciende un cigarrillo**).

La boca de una mariposa tiene un aspecto parecido a una trompeta. Cuando descubrí que Dick Vane-Wright es un gran aficionado al jazz y toca la trompeta, por supuesto se convirtió en una imagen poética de la consiliencia que usé en mi *performance* con él. A lo largo de dos años hice distintas *performances* y acciones con cada uno de los científicos. Y al final lo reuní todo en una película. Fue fascinante, porque cada científico me enseñaba distintos desvanes y sótanos, inaccesibles para el público, y por primera vez el Museo de Historia Natural dio permiso para filmar aquellos espacios. Aquellos lugares fueron una gran inspiración e influyeron en todas las *performances* de *A Consilience* (Una consiliencia).

G.C.

– En cada fragmento de *performance* de la película se ve la idea de la metamorfosis...

J.F.

– Ese era uno de los temas básicos del film. En él usé a menudo imágenes que muestran la idea de crear una pupa como forma de protección, como nueva piel. También creé imágenes en las que se ve la idea de romper la pupa para que pueda comenzar la celebración de la metamorfosis. El material que usé es lo que en flamenco denominamos “cabello de ángel”, un tipo de decoración anticuado para el árbol de navidad. A mí ese cabello de ángel me recuerda mucho a la cápsula blanca de la pupa.

Pero hay otros temas esenciales de mi obra que recorren también las distintas *performances* con los científicos, como la cruz, el árbol de la vida, el Salvator Mundi, el esqueleto interno y externo, el excremento del escarabajo, etc.

G.C.

–¿El filósofo alemán Dietmar Kamper y Peter Sloterdijk representan al escarabajo pelotero formando la bola de excremento ante ellos?

J.F.

– La película *performance* se titula *The Problem (Homage to Dietmar Kamper)* (El problema [Homenaje a Dietmar Kamper]) (2001, n.º 79) y hace referencia al excremento del escarabajo pelotero, pero también a la palabra de origen griego “problema”, cuya raíz significa además “bola”. Un problema es algo a lo que uno le da vueltas ante sus ojos y no puede parar de darle vueltas. El excremento, la bola, irradia como la luna y es también una metáfora de la mente. Por eso en la película se ve a tres escarabajos vestidos de esmoquin empujando el excremento, la bola, el problema que tienen delante, que crece y crece y se convierte en un globo terráqueo repleto de rastros, comida y conocimiento. Decidí filmar la película cerca del lugar donde vivía Dietmar Kamper. Era en Oetzberg, en un paisaje propio de Caspar David Friedrich. La principal razón por la que hice la película fue que me lo pidió el propio Dietmar Kamper. Se estaba muriendo de cáncer y me pidió que creáramos algo juntos. El film es básicamente un homenaje a un amigo. Conocía a Dietmar Kamper desde hacía más de diez años y él había escrito varios ensayos sobre mi obra. Era un pensador realmente brillante, podemos considerarle el padrino

espiritual de Peter Sloterdijk. Dietmar fue también el que dio a conocer mi obra a Sloterdijk y le invitó a participar en la película.

G.C.

–¿Tú escribiste el guion?

J.F.

– Escribí un texto basado en las obras de Jean-Henri Fabre, *I'm walking for seven days and seven nights* (Camino durante siete días y siete noches) (2000), que se convirtió en el hilo conductor de la conversación. Los dos brillantes filósofos reaccionaban e improvisaban su texto en respuesta al mío. Las conversaciones y acciones de la película se refieren de manera natural a la idea del artista y del filósofo como una especie de figura de Sísifo y Atlas. Y por eso tienen que llevar siempre auestas el globo terráqueo, su propio mundo, que con los años se enriquece y acumula más cosas, hasta que otro escarabajo (artista o filósofo) lo roba y entonces tienen que empezar otra vez a crear un nuevo globo, o bola, de excremento.

G.C.

–¿Falleció Kamper cuando terminasteis la película?

J.F.

– Tras el rodaje entró en el hospital y ya no volvió a salir. A petición de su viuda, el estreno mundial del film tuvo lugar en su funeral.

G.C.

–¿Puedes hablarme de la *performance Sanguis/Mantis*?

J.F.

– El motivo por el que hice la *performance Sanguis/Mantis* (2001, n.º 80) en el festival de *performances* de Lyon fue que en 1982 recibí una llamada de una señora conocida como Orlan. Yo no sabía quién era en 1982, pero pronto descubrí que se trataba de una importante artista de *performances* francesa. Eso fue mucho antes de todas sus “cirugías artísticas”, todavía era una belleza natural. Junto con Hubert Besacier había fundado uno de los festivales de *performances* más antiguos de Europa. Me invitó a participar en su festival en 1982 y 20 años después, en 2001, recibí otra invitación para hacer una *performance* como celebración del vigésimo aniversario del festival. La acepté por amistad con Orlan y por respeto a ella. Y otra de las razones por las que hice esa *performance* fue que me oía a mí mismo hablando constantemente en pasado a los artistas, actores y bailarines jóvenes sobre mis experiencias en el campo de la *performance*. Sentí que era de nuevo el momento de pasar físicamente por el proceso de realizar una *performance* en directo ante un público.

G.C.

–¿Diseñaste tú mismo la armadura?

J.F.

– Por supuesto. Basé la forma de las piezas para las piernas, los brazos y el pecho de la armadura en el cuerpo de la mantis religiosa. El casco con las dos antenas estaba inspirado en la cabeza de la mantis, que, como sabes, prevé cosas mientras succiona la sangre.

G.C.

–¿La estructura básica de esta *performance* venía de las 13 estaciones de la cruz, una tradición católica?

J.F.

–¡Exacto! Hice 13 acciones diferentes en 12 mesas. El tipo de mesa que usaba en la *performance Sanguis/Mantis* se verá también en la exposición del MAXXI, es lo que tú has llamado “mesa

como elemento modular”. Otro elemento estructural importante fueron las hachas y los martillos que seleccioné en varios cuadros flamencos relacionados con las estaciones de la cruz. Durante la *performance* lanzaba las hachas y los martillos y entonces hacía una acción en la mesa más cercana al punto en el que habían caído.

G.C.

–¿Durante esa *performance* escribiste un manifiesto con tu propia sangre?

J.F.

– La *performance* comenzaba con una enfermera que me sacaba sangre y con esa sangre hacía una serie de dibujos y escribía el manifiesto “No es posible acostumbrarse al arte. El mundo está desesperado ante el hecho de que no podemos cambiar el mundo. En un mundo en el que todo se decide por azar, el artista es el que más oportunidades tiene de hacerse con la victoria sobre el mero azar. Cada artista / animal, solo consigo mismo, como un marinero de un naufragio”.

G.C.

–¿Usaste una regla? ¿Lo escribiste muy despacio con tu propia sangre?

J.F.

–¡Sí! Tal vez por eso la *performance* duró más de cinco horas. (*Risas*). En esa *performance* escribir era para mí casi como dibujar. Hacía aquellos dibujos con la paciencia de un monje. La tipología que usaba en ellos se basaba en el tipo de texto que se puede encontrar en los cuadros de los primitivos flamencos.

Tuve suerte: cuando los tubos de sangre casi se habían acabado, terminó la *performance*. Terminó esencialmente porque me desmayé.

G.C.

–¿Porque te habían sacado demasiada sangre?

J.F.

– No, lo que sucedió, y fue un poco estúpido por mi parte no haberlo previsto, fue que al respirar dentro del casco durante horas el metal se oxidaba y al inhalar el óxido me estaba envenenando y me desmayé.

G.C.

– En la película *performance Lancelot* (2004, n.º 84) vuelves a ponerte una armadura y luchas con una espada... ¿Intentabas mover tu cuerpo y contrarrestarlo o llevarlo al extremo? ¿Fue doloroso?

J.F.

– El punto de partida de esa *performance* fue mi texto *I am blood (A medieval fairy tale)* (Soy sangre [un cuento medieval]) (2001). Recitaré el principio del texto de memoria: “Es el año 2001 después de Cristo y seguimos viviendo en la Edad Media. Y seguimos viviendo con el mismo cuerpo que es húmedo por dentro y seco por fuera. Y seguimos viviendo con un cuerpo que tiene muchos más colores por dentro que por fuera. Y seguimos viviendo con el cuento de hadas del amor y sin un solo día libre de sangre. Y seguimos viviendo con un hambre insaciable de más. No es suficiente. No basta. Y seguimos viviendo llenos de una vergüenza que solo se muestra cuando nos sonrojamos y cuando la sangre resplandece a través de nuestra piel”. La película *performance Lancelot* se convirtió en una declaración personal sobre mi llamada artística. Combina varias metáforas que han demostrado ser importantes en mi universo. Se trata de un caballero con una misión ineludible. Lucho contra los enemigos externos, contra la mediocridad y contra la idea de que todo arte es un vano empeño. Tal vez luche también contra mis propios demonios, contra mi propia muerte. A la que nunca derrotaré, puesto que ya he estado muerto antes.

G.C.

–¿Cómo ves la diferencia en tu indumentaria? Porque en los años 70 te vestías como un “tío normal” con vaqueros y cazadora vaquera; después empezaste a hacer disfraces-escultura y desde el año 2000 has usado con frecuencia la armadura. ¿De dónde viene esta idea?

J.F.

– Creo que viene de mi infancia. Mi madre y mi padre no tenían dinero. Mi padre iba de un lado a otro en bicicleta. Recuerdo que todos los niños de mi generación jugaban en el colegio con unos coches en miniatura que se coleccionaban, las miniaturas Matchbox. Nosotros no teníamos coche en casa. De niño no me interesaban demasiado los coches porque no podíamos permitirnoslos. Mi padre era un hombre fantástico con una gran imaginación y pasaba mucho tiempo conmigo creando paisajes, campos de batalla con yeso y castillos de láminas de madera Triplex. Yo estaba siempre jugando con caballeros y diseñando castillos medievales utópicos. Más tarde, a los 10 o 12 años, mi padre fabricó espadas y escudos de madera de Triplex para mí. Recuerdo que yo hacía dibujos en los escudos y los decoraba con los restos de las barras de labios de mi madre. ¿Ves? He querido ser un caballero desde niño. (*Risas*). Luchar por una buena causa. Desde finales de la década de 1990 he contado con el presupuesto necesario para diseñar armaduras que algunas empresas especializadas fabrican para mí. Por supuesto, en mi obra posterior se ven los nexos entre el escarabajo pelotero, el exoesqueleto, el caparazón que se convirtió en mi caparazón de metal, mi piel de metal, mi armadura. También me refiero a mis distintas series de dibujos, fotografías y películas de castillos, y al castillo de Mechelen, que cubrí íntegramente con un bolígrafo Bic (Tivoli, 1990). Con los años me transformé en un caballero de la desesperación que defiende la vulnerabilidad de la belleza y la humanidad.

G.C.

– De niño, yo solía jugar a ser Pecos Bill, con pistolas y un sombrero y un caballo de juguete. ¿Tú no jugabas a los vaqueros, sino a los caballeros? O sea, que al final has hecho realidad tus sueños...

J.F.

– Un poco, porque lo mejor de mi producción está aún por llegar y mis mejores obras son mis proyectos utópicos, que no podré llevar nunca a cabo. (**J.F. enciende un cigarrillo**).

Como dije antes, desde más o menos el principio del nuevo milenio, los productores y los museos me han proporcionado el presupuesto necesario para hacer realidad proyectos que antes solo existían en papel o en “maquetas de estudio”. La armadura de *Lancelot* pesaba 15 kilos y el peso de la espada era de unos tres kilogramos. Hice la *performance* en invierno en un espacio negro y frío en cuyo interior llovía y hacía seis grados bajo cero, como se puede ver en la película si uno se fija en mi aliento. La *performance* duró cinco horas en las que no paraba de luchar e hice un guion para los cámaras. Está rodado con dos cámaras en grúas y dos *steadycams*. Por supuesto, una de las ideas básicas de la película era una especie de escarabajo/caballero que acomete una tarea digna de Sísifo, la importancia de la repetición y el agotamiento hasta que el contenido cambia y vuelve a tener sentido. Después edité el material hasta convertirlo en una película de 9 minutos.

G.C.

– La oscuridad de *Lancelot* tiene un resplandor azul, ¿no es cierto? Es interesante ver cómo funciona el ciclo de la vida.

J.F.

– Sí. Tienes buen ojo. En el ambiente y la luz del film también quería crear la idea de *The Hour Blue* (La hora azul). El brillo que aparece cuando el día se abre camino en medio de la noche. Es un sentimiento y una sensación que también percibía en mi cuerpo durante la *performance*.

G.C.

–¿Puedes contarme algo sobre tu diálogo y tu colaboración con Marina Abramović?

J.F.

– La historia de mi relación con Marina es muy bonita. Siento mucho respeto por ella. Es una mujer generosa y una artista generosa. La primera vez que la conocí fue en 1983, durante un debate en Ámsterdam. En aquella época yo vivía en Nueva York. Me llamaron, me pagaron el billete de avión y el hotel, con todo organizado de un modo muy profesional, como es típico de los Países Bajos; en Bélgica eso habría sido impensable entonces. El debate trataba sobre la estética de la violencia. Todavía recuerdo el cartel. Era un cartel con una obra de Robert Longo. El debate era entre Marina Abramović, la crítica de arte Judith Barry, el artista norteamericano Robert Longo, el artista holandés Robert Malasch y yo. Yo tenía 24 años y Marina ya tenía 37. Recuerdo vivamente su largo vestido rojo, sus labios rojos, su piel pálida, su largo cabello negro y su sexy acento de los Balcanes. Me parecía una princesa mágica, dedicada a la magia blanca, procedente de la región de la sangre y la miel. Si te soy franco no pude decir nada demasiado lúcido durante el debate sobre la estética de la violencia porque tenía problemas con el terror de la estética que estaba ante mis ojos. (*Risas*). No podía dejar de mirar a Marina.

G.C.

–¡Lo entiendo! (*Risas*).

J.F.

– La experiencia, en ese sentido, fue parecida a lo que se siente en el lugar de un accidente automovilístico: no quieres mirar, pero no puedes dejar de mirar. Había descubierto su trabajo dos años antes y debo decir que sus creaciones con Ulay fueron una gran inspiración. En aquel periodo nos encontramos un par de veces y vino a ver mi obra teatral de ocho horas *This is theatre like it was to be expected and foreseen* (Esto es el teatro como era de esperar y de prever).

G.C.

– Ella todavía vivía en Ámsterdam entonces.

J.F.

– Sí, vivía en Ámsterdam en aquella época. Vino a ver la obra teatral de ocho horas que se representaba en el teatro Mickery, dirigido por el fantástico Ritsaert ten Cate. Le impresionó mucho la obra y tuvo la enorme generosidad de decir en varias entrevistas que mis creaciones teatrales le habían influido.

G.C.

– Fantástico. Es cierto que hubo un periodo en la obra de Marina en el que sus *performances* se volvieron mucho más teatrales.

J.F.

– Siempre nos mantuvimos en contacto y a lo largo de los años nos encontrábamos en exposiciones colectivas o en debates. En el año 2001, ella estaba viviendo en Roma y vino a la inauguración de mi exposición *Umbraculum*, organizada por Dora y Mario Pieroni en la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Durante la cena me dijo que soñaba con hacer una *performance* a dúo conmigo. Recuerdo que empezamos a trabajar inmediatamente. Tomamos nota de algunas ideas e hicimos algunos bocetos en el mantel de papel. Presentamos *Virgin/Warrior* (Virgen/Guerrero) (n.º 85) en 2004 en el Palais de Tokyo de París y tengo que decirte que fue alucinante hacer esa *performance* con ella.

G.C.

–¿Fabricaste la maqueta de la vitrina de cristal en tu estudio o fue también un equipo especializado externo el que se encargó de eso?

J.F.

– No. A lo largo de los años siempre he fabricado yo mismo las maquetas de estudio. La vitrina de cristal es obra mía, pero las pequeñas armaduras que hay dentro las hice en colaboración con un amigo que es diseñador de joyas. Son de plata de verdad. Recibí algo de formación en diseño de joyería en la Real Academia de Bellas Artes de Amberes. A veces hago las maquetas a escala y a veces no tengo en cuenta el elemento de la escala. Las maquetas de estudio se convierten en cabinas para mirar con sus propias reglas, como un universo independiente. Todavía disfruto jugando con los materiales, me gusta sentirlos en los dedos y en la boca. Por la noche me convierto en un verdadero hojalatero.

G.C.

–¿Diseñaste las armaduras y la vitrina?

J.F.

– Las dos armaduras estaban basadas en la *Vesputula vulgaris*, la avispa común, en el caso de la de Marina y en el *Oryctes rhinoceros*, el escarabajo rinoceronte, en el mío. Una empresa alemana especializada en espadas y armaduras lo hizo todo a mano.

Marina siempre me ha parecido una especie de hermosa avispa. Cuando alguien la provoca siempre tiene el talento de clavar a fondo el aguijón. Y por supuesto una avispa deja el aguijón dentro del cuerpo. Como te he contado, fui artista residente en el Museo de Historia Natural de Londres. En el sótano del museo descubrí un montón de vitrinas antiguas de principios del siglo XIX. En una maniobra muy hábil, cuando negocié mi salario allí les hice pagar una parte con aquellas preciosas vitrinas antiguas. (*Risas*). Así que la vitrina que usamos en la *performance Virgin/Warrior* (Virgen/Guerrero) se basaba en las dimensiones y los materiales de aquellas vitrinas antiguas. Durante cinco horas, Marina y yo actuamos como dos raros especímenes entomológicos.

G.C.

– Me encanta. ¿Puedes describir la acción que se llevaba a cabo? ¿Trataba sobre la lucha, sobre los caballeros? Reconozco también algunas imágenes de los cuadros de Federico da Montefeltro...

J.F.

– Marina y yo escribimos un guion juntos. La idea principal de la *performance* consistía en que éramos dos caballeros que defendían la vulnerabilidad de la belleza y el arte. Somos dos artistas que aman la belleza, amamos el arte, respetamos el arte, no queremos destruir ninguna de las dos cosas. No seguimos el ejemplo de los artistas que deben su nombre y su reputación a la destrucción de obras de otros artistas. Leímos y encontramos juntos manifiestos de caballeros vírgenes, que luchaban por una buena causa. Otro tema importante de la *performance* era la idea del perdón. Muchas de las acciones e imágenes que creamos durante la *performance* estaban basadas en cuadros clásicos de caballeros vírgenes, por ejemplo San Jorge. En la *performance* también nos heríamos mutuamente y usábamos la sangre del otro. Marina hacía pequeños dibujos y textos con sangre en la vitrina de cristal. Y yo salía de ella para crear dibujos y textos de sangre en las paredes blancas del Palais de Tokyo. Por ejemplo, yo escribía con la sangre de Marina las frases: “Lleva toda una vida convertirse en un joven artista” y “Perdonar es un deber de San Jorge”.

G.C.

– En un momento determinado, la imagen del cerebro aparece por primera vez en tu obra. Es un instrumento que se puede dirigir, montar y mover y se fabrica con distintos materiales. ¿Cuáles son y cuál es su significado?

J.F.

– Es una sustancia médica, una especie de silicona que los dentistas, por ejemplo, usan para hacer moldes. Descubrí ese material a través de mi exnovia Gerda van Hoof, que es especialista

en maquillaje y belleza para el cine y la televisión, porque ella también usa ese tipo de silicona para hacer máscaras flexibles. Llevo esas maquetas de cerebros de silicona a los estudios de Carrara. Allí fabricamos a partir de ellos una versión de arcilla y después el estudio hace una copia de yeso, la amplía y la versión ampliada se usa como modelo para crear las esculturas de mármol. La maqueta del cerebro con dos ruedas que forma parte de la exposición del MAXXI es un homenaje al físico Stephen Hawking.

Hice la primera escultura de un cerebro de mármol en 2007. Se ve una figura anatómica cavando en el interior del cerebro humano con una pala dorada. El nombre de la escultura es *Anthropology of a Planet* (Antropología de un planeta), que fue también el título de mi exposición en el Palazzo Benzon en la Bienal de Venecia. Junto a una serie de dibujos de cerebros, presenté también cuatro tarros de cristal que contenían una piedra de coral que parecía un cerebro humano. El título de la obra es *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein and Frankenstein* (Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein y Frankenstein) (2007). Los cuatro pilares de nuestro pensamiento moderno: ciencia, artes, filosofía e inteligencia artificial. Con ocasión de aquella exposición, celebramos el estreno mundial de *Is the brain the most sexy part of the body?* (¿Es el cerebro la parte más sexy del cuerpo?) (2007, n.º 86), la película que hice con Edward O. Wilson.

G.C.

–¿Es el cerebro la parte más sexy del cuerpo?

J.F.

– Durante 30 años, el objeto y el tema de mis exploraciones ha sido el cuerpo humano, y sin duda la exploración del cerebro humano que he llevado a cabo en los últimos años es un resultado de eso. Sí, para mí el cerebro es la parte más sexy del cuerpo. Sin imaginación no hay erección. Edward O. Wilson descubrió mi obra a través de Barry Bolton, a quien conocí durante mi residencia en el Museo de Historia Natural de Londres. Edward O. Wilson es un biólogo, entomólogo y filósofo que ha tenido una gran influencia en mi pensamiento y en mi obra. Como te comenté antes, fue él quien me permitió descubrir el concepto de “consiliencia”. Para mí este hombre es uno de los genios vivos del planeta. Rodamos la película en la biblioteca de su despacho de la Universidad de Harvard, en Boston. El ambiente básico y la luz de la película hacen pensar en un interrogatorio entre un policía y un delincuente, entre un artista y un científico.

G.C.

–¿Quién era el delincuente? ¿Tú?

J.F.

– Yo era el delincuente y él el policía. (*Risas*). Hablamos sobre la relación entre la ciencia y las artes. Y también sobre la impronta genética de la belleza en nuestro cerebro. Por medio de formas básicas y patrones naturales ocultos en lo más profundo de nuestra memoria. Fue un privilegio conocerlo y trabajar con él. Uno siente una sabiduría real y profunda cuando habla con él. A veces la *performance* resulta también divertida. Se perciben las diferencias y las conexiones entre el enfoque de un artista y el de un científico. Él se acerca al cerebro desde un ángulo médico-científico y yo lo hago como si se tratase de una *sexy terra incognita* estética y ética. En la película también se nos ve haciendo pequeñas acciones con una concha de caracol.

G.C.

–¿Acciones relacionadas con el objeto?

J.F.

– En función del tema del que estamos hablando en cada momento, la concha de caracol se convierte en una representación de un juego de azar diferente, el espectáculo de la naturaleza como juego anárquico. La concha también representaba para nosotros la idea de la espiral que gira hasta converger en un punto: la entrada del oído en el acto de escuchar y un círculo abierto que representa la boca en el caso del habla.

G.C.

– En tu *performance Art kept me out of jail* (El arte me mantuvo alejado de la cárcel) (2008, n.º 87), que se hizo en el Louvre, recuperas el tema del gánster, lo que supone una vuelta a finales de los 70, ¿no es así?

J.F.

– En mi vida siempre ha habido dos opciones: convertirme en un buen artista o convertirme en un buen gánster. ¿Me habré convertido en los dos? (*Risas*). A principios de la década de 1980, en mi exposición *Friends* (1984) en el Museo Provincial de Hasselt, había un dibujo de gran tamaño en homenaje a Jacques Mesrine, el enemigo público número uno de Francia. En aquellos días también hice algunas acciones callejeras no anunciadas sobre él. Debo decir que el título *Art kept me out of jail* (El arte me mantuvo alejado de la cárcel) era el título de una *performance* de los 80. Porque los responsables del Louvre no me permitieron usar el nombre de Jacques Mesrine en el título de la *performance* y en la tarjeta de invitación oficial. Aun hoy Jacques Mesrine sigue considerándose una *persona non grata* en las instituciones oficiales francesas. (*J.F. enciende un cigarrillo*).

Creo que en Francia sigue habiendo cierto sentimiento de culpa por el hecho de que los políticos y los policías franceses lo mataron en una emboscada como si fuese un animal salvaje. En Francia él era la encarnación del pensamiento de izquierdas y por supuesto atacaba el sistema de los políticos de derechas.

G.C.

–¿Los responsables del Louvre tenían miedo de que el gobierno prohibiera tu *performance* y de que hubiera manifestaciones contra ella?

J.F.

– Sí, ese es el motivo por el que cambié el título. En todos los demás sentidos, hice lo que quise en la *performance*. Desde mi punto de vista, Mesrine fue un hombre y un delincuente asombroso. En la *performance* de aproximadamente cuatro horas de la Galerie Daru, de 70 metros de longitud, usé muchos elementos de su biografía. No quería romantizar la agresividad ni la violencia del gánster en la *performance*. Para mí era importante hablar sobre su apetito por la vida, sobre su energía y su vitalidad, su fe en que podía cambiar la sociedad y su fe en la anarquía del amor. Por ese motivo, durante la *performance*, como tema recurrente, gritaba cada cierto tiempo “Janou”, el nombre de la mujer que fue el fiel amor de su vida. Otro de los temas de la *performance* era la idea de la metamorfosis, como cuando robó un banco en el centro de París y al llegar la policía ya estaba entre los espectadores. Disfrazado con una peluca, un bigote falso y una bata blanca de peluquero, preguntaba a la policía y a los transeúntes: “¿Qué está pasando?”. Y se criticaba a sí mismo, diciendo: “¿Ha sido otra vez el monstruo ese de Mesrine?”. Durante la *performance* fabricaba sobre la marcha todos los disfraces diferentes que él había usado para atracar bancos o para escaparse de las prisiones.

G.C.

–¿Te cambiabas de disfraz delante del público?

J.F.

– Detrás de unos sarcófagos y unas esculturas me cambiaba de disfraz para cada nueva acción. Los disfraces y accesorios eran correctos desde el punto de vista histórico, todos reproducían la moda de los 70. El público me veía pegándome el bigote, colocándome la peluca, vistiéndome y desvistíendome... Todo se filmaba en tiempo real, para que el público pudiera ver mis metamorfosis en unas grandes pantallas situadas fuera, en el Cour Napoléon.

Otra idea importante de la *performance* era que también yo intentaba escaparme de la prisión más grande, más cara y mejor protegida de Francia, el Louvre. Te aseguro que es verdad. En los tres años que duró la preparación de mi exposición *Angel of metamorphosis* (2008) en el Louvre, pude experimentar y ver todos los sistemas de seguridad, el sistema de haces de láser de alta

tecnología, las puertas de acero que se cierran en distintas zonas, como en los grandes bancos y prisiones.

G.C.
– Vi que la *performance* tuvo mucho eco mediático. ¿Permitiste que te siguieran muy de cerca?

J.F.
– Eso se organizó a propósito como parte esencial de la *performance*. Los medios de comunicación, los periódicos, la radio y la televisión, podían entrevistarme durante la *performance*. Era una referencia a lo que Jacques Mesrine hizo durante su vida. Con la prensa de derechas era muy agresivo y a veces incluso pegaba a los periodistas. Y a la prensa de izquierdas la usaba como intermediaria para atacar a los políticos y las instituciones de Francia. Jacques Mesrine siempre tuvo esa especie de relación de amor/odio con la prensa. Porque en la década de 1970 una parte de la prensa lo idealizaba como una especie de Robin Hood moderno y le llamaba genio del escapismo. Otra parte de la prensa lo presentaba como un monstruo agresivo y un peligro para la sociedad. Es un sentimiento que conozco muy bien como artista.

G.C.
– Creo que hace poco se ha hecho una película sobre él...

J.F.
– Vi la película, se estrenó un año después de mi *performance*. Unas interpretaciones fantásticas, el actor francés Vincent Cassel experimenta una verdadera metamorfosis a lo largo del film.
La idea de escapar siempre ha sido importante para mí. Porque siempre me he sentido como un artista del escapismo. Siempre me escapo del mundo del arte, del mundo del teatro, del mundo literario... Nadie puede encasillarme. Al final de la *performance* me asesinaban en lo alto de una escalera bajo Nike, a los pies de la diosa de la victoria, con el mismo número de balas que mataron a Jacques Mesrine en París.

G.C.
–¿Y salía sangre?

J.F.
– Por supuesto era un truco cinematográfico. La sangre salía a borbotones de mi cuerpo. En aquel momento se desató el pánico entre los responsables de seguridad del Louvre y pararon la *performance*, porque la comisaria Marie-Laure Bernadac y yo éramos los únicos que sabíamos que terminaría así. Si el personal de seguridad y los demás empleados lo hubieran sabido de antemano, no lo habrían permitido. Me alegré de que la *performance* terminara, porque estaba física y mentalmente exhausto de correr de un lado a otro y ejecutar acciones a lo largo de los 70 metros de la galería Daru. Pero fue una experiencia increíble y una sensación única realizar aquella *performance*.

G.C.
–¿Creaste la serie de pequeños autorretratos antes o después de la *performance*?

J.F.
– Los hice en dos fases. Un par de meses antes de la *performance* creé unos bocetos de los disfraces de los distintos personajes que usaría en la *performance*, como preparación mental. Después de la *performance* seleccioné los mejores dibujos y autorretratos, los desarrollé y los feché. Como sabes, en mis 30 años de carrera artística he hecho muchos autorretratos. El “yo” como el “otro”, el autorretrato como medio para pelarse como una cebolla, para quitarse las distintas máscaras. En algunos de esos autorretratos me parezco a mi primo, que era conductor de camión; en otro, a mi padrino, que tenía un bar; en otro al peluquero de mi vecindario; en algunos a un delincuente que conocía de la vida nocturna de Amberes, etc.

G.C.
– De nuevo la estratificación. En 2009 hiciste una *performance* en Zerynthia, el espacio de Dora y Mario Pieroni. ¿Los conocías desde mucho antes? ¿Puedes hablarme un poco de aquella *performance*?

J.F.
– La primera vez que conocí a Dora y Mario fue en 1985, cuando todavía dirigían su galería de Roma. Siempre siguieron mi obra y en 2001 iniciamos una colaboración más estrecha. Hice varias exposiciones individuales y colectivas con esta maravillosa pareja que siente una enorme y profunda pasión por el arte y los artistas. En 2009 hice la *performance To Bring an End to the Royal Judgement and the Judgement of God* (Poner fin al juicio real y al juicio de Dios) (n.º 88) en el espacio Zerynthia. Escribí aquel texto en 1981, se basa en la famosa obra para la radio de Antonin Artaud. Pero mi texto es un ataque a la Casa Real belga y a la cruel conducta de los belgas en sus colonias del Congo. En el texto hay muchas referencias a mis años escolares. Recuerdo que de niño teníamos que guardar todo el papel de plata, por ejemplo de las chokolatinas Côte d’Or, otro producto belga elaborado con ingredientes robados procedentes de la explotación del Congo. Cuando éramos niños nos decían que el colegio recogía el papel de plata para ayudar a la población negra de la colonia belga. A día de hoy sigo sin saber si eso era verdad y lo que hacían con él. Otro tema importante en el texto es la ocultación de las prácticas pedófilas en Bélgica. Interpreté el texto como un animal furioso en homenaje a la *performance* para la radio de Antonin Artaud.

G.C.
– El punto de vista crítico sobre el colonialismo belga se puede encontrar también en una obra permanente, *Heaven of Delight* (El cielo de las delicias), que creaste para el Palacio Real de Bruselas en 2002.

J.F.
– Fue muy divertido para mí hacer esa *performance* en Roma en 2009. Seguro que sabes que la anterior reina de Bélgica, Paola, ha apoyado mi obra desde el año 2000. Pero ella conoce y respeta mi visión crítica de nuestro pasado colonial. Debo decir que en la obra permanente *Heaven of Delight* (El cielo de las delicias), en este mosaico hecho con las alas de escarabajos gema, en este cuadro hecho de luz, se pueden ver también calaveras, patas cortadas de jirafas, peces muertos, trozos de marfil, etc., en una especie de referencia crítica a nuestro pasado colonial. La mayoría de la gente que ve la obra cree que tiene una belleza sublime, pero cuando la contemplan más de cerca descubren los elementos más incisivos de la pieza.

G.C.
–¿Puedes contarme algo sobre la *performance I am the shame pole* (Soy el poste de la vergüenza) que hiciste en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio?

J.F.
– En el marco de una exposición colectiva internacional comisariada por Yuko Hasegawa, en la que presenté la serie de 18 bronce *Chapters* (Capítulos) (2010), hice la *performance I am the shame pole* (Soy el poste de la vergüenza) (2010, n.º 89). La *performance* se basaba en una tradición de Amberes que data de la Edad Media. La picota medieval, llamada “poste de la vergüenza” en neerlandés, seguía en pie en el mercado principal de Amberes en la década de 1960. Fue una *performance* sencilla, pero emocionante. En el fondo del escenario en el que actuaba proyecté una ampliación de una fotografía de 1992 en la que aparecíamos Yuko Hasegawa y yo en la primera exposición que hicimos juntos en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio. Ella llevaba un kimono y yo un traje. Desde entonces me ha invitado a distintas exposiciones. Mi primer encuentro con ella tuvo lugar en 1990, en la taquilla número 1 de la Estación Central de Amberes. Durante años, la obligué a ir a aquel lugar. A menudo me entrevistaba allí, y recuerdo que en aquellos días, cuando quería comprar una de mis obras para la colección de un museo, yo

bromeaba con ella y negociaba en dólares belgas y no en francos belgas. Ella estaba horrorizada porque pensaba que era demasiado caro, creía que el dólar belga era como el dólar de Estados Unidos. (*Risas*).

En la *performance* yo soy el poste de la vergüenza y leo todos los lugares y las fechas importantes en los que he hecho exposiciones, *performances* y obras teatrales en Japón. Invité a un grupo de jóvenes artistas plásticos, comisarios de artes plásticas, actores y bailarines a tirarme tantos tomates como quisieran. La *performance* fue una especie de cumpleaños y una celebración de mi trayectoria artística en Japón. En 1984, la primera vez que hice una *performance* en Tokio, el público empezó a tirarme tomates espontáneamente. Después de la *performance I am the shame pole* (Soy el poste de la vergüenza), tuve que ir por ahí dos días con unas bolsas de plástico llenas de hielo en las pelotas.

G.C.

– (*Risas*). ¿No llevabas un suspensorio?

J.F.

– No, porque pensé que los tomates se reventarían fácilmente.

G.C.

– Pero eran como piedras...

J.F.

– Estaban tan verdes que me golpearon la cara, el cuerpo y los huevos como si fueran piedras.

G.C.

–¿Cómo conociste al neurofisiólogo italiano Giacomo Rizzolatti?

J.F.

– Nos conocimos en 2008 en el Congreso Belga sobre el Cerebro, un encuentro internacional celebrado en Ostende. Me invitaron a dar una conferencia sobre mi obra, en especial sobre los dibujos y las esculturas de cerebros. El profesor Rizzolatti había sido invitado para dar una ponencia sobre sus investigaciones y sobre el descubrimiento de las neuronas espejo. Terminamos cenando juntos y charlando sobre nuestros intereses comunes. Después me invitó a dar una conferencia sobre mis creaciones plásticas en la Universidad de Parma. También me invitó a su laboratorio para que viera los experimentos y la investigación que hace con monos. Es un científico excepcional, estoy seguro de que ganará el premio Nobel. Su laboratorio era muy modesto, solo dos salas con jaulas con monos, algunos bloques pequeños de madera, manzanas, trozos de plátano, cosas muy sencillas para desarrollar unas ideas totalmente revolucionarias.

Empezamos a vernos con más frecuencia y poco a poco tuvimos la idea de hacer una película *performance* juntos. Eran unos encuentros muy intensos, que me daban un montón de energía y estimulaban mucho mi pensamiento. Es un pequeño profesor con una gran fisonomía y unos ojos chispeantes. Es algo que se ve y se siente en la película *performance* que hicimos juntos: *Do we feel with our brain and think with our heart?* (¿Sentimos con el cerebro y pensamos con el corazón?) (2013, n.º 90).

G.C.

–¿Es verdad que él inspiró también tu exposición *Pietas* en la Bienal de Venecia de 2011?

J.F.

– Sí, *Het spiegelende brein* (El cerebro espejo), una traducción al neerlandés del libro que uno de sus ayudantes, Marco Iacoboni, escribió basándose en la investigación de Rizzolatti, fue una gran fuente de inspiración para mi exposición *Pietas*. Sobre una plataforma bañada en pan de oro de 24 quilates, coloqué cuatro cerebros de mármol blanco de Carrara, cada uno de ellos como representación de una religión o una creencia espiritual diferente. Era una idea utópica

con la que pretendía reunir a Jesús, Mahoma y Buda. También era un homenaje a los secretos del cerebro humano, a su capacidad para la imitación, la empatía y la compasión. El profesor Rizzolatti nos ha enseñado que la imitación, la empatía y la compasión no son algo que venga del cielo, sino algo que creamos nosotros con nuestro cerebro, con las neuronas espejo.

La instalación/exposición era también una especie de *performance*, porque el público podía acceder a la plataforma en grupos reducidos con zapatillas de fieltro gris (un pequeño homenaje a Joseph Beuys). Al final del rito de paso, podían descubrir mi reinterpretación de la *Pietà* de Miguel Ángel. Mi reinterpretación no pretendía por supuesto ser un insulto, sino un homenaje a este gran maestro y un homenaje al modelo de Cristo y al de María. En mi versión, la madre se sacrifica por el hijo: el rostro de María ha sido reemplazado por una calavera que encontré en cuadros flamencos antiguos. También era un homenaje a mi propia madre: yo yazgo en sus brazos ataviado con un traje y descalzo, como símbolo de mi caminar hacia la muerte. También expresa mi estado personal, una etapa *post-mortem* de la vida. Como sabes, he estado dos veces en coma, así que conozco la sensación de estar viviendo un tiempo prestado. En la escultura también se ve mi cerebro deslizándose por mi mano, una evocación de la razón y una llamada a la imaginación. Más que la sede de la razón, mi propio cerebro es ahora el *locus* de la metamorfosis.

G.C.

– Lo que me estás contando es prácticamente idéntico a algo que aparece en un libro que estoy leyendo, *Cómo aprendemos a leer. Historia y ciencia del cerebro y la lectura* (2007) de Maryanne Wolf: el cerebro se mueve, se adapta. Antes pensábamos que era rígido, pero los estudios recientes demuestran que se adapta.

J.F.

– Muy interesante. Me gustaría leerlo. Desde finales de los 70, cuando descubrí el trabajo de Jean-Henri Fabre, hasta ahora, cuando he conocido a Giacomo Rizzolatti y he descubierto su investigación, un hilo conductor de mi obra ha sido sin duda que mis héroes y fuentes de inspiración han sido a menudo científicos. A veces pienso que los científicos dan saltos a lo desconocido mucho más grandes que los de los artistas.

G.C.

–¿Por qué dejaste de hacer *performances* en solitario y por qué te estás planteando hacer una nueva?

J.F.

– Todo depende de lo que necesito en cada momento. En realidad nunca he dejado de usar la *performance* como medio artístico. Cuando surge el impulso, y ese impulso de interrogarme de una forma extrema tiene que crecer a veces en mi cuerpo y en mi mente, entonces decido hacer de nuevo una *performance*. El motivo por el que quiero hacer una nueva *performance* es desmontar mis propias certezas y ponerme a prueba otra vez de una forma física y mental. Tal vez para redefinir las categorías y para redefinir la *performance* y llevarla por nuevos caminos. En los últimos años, vuelvo a disfrutar haciendo *performances* individuales porque ahora no se hace y no está de moda. (*J.F. enciende un cigarrillo*).

Veo cada *performance* en solitario también como una especie de autorretrato. Cuando estoy haciendo una *performance*, a veces siento que si me succiono el dedo, el conocimiento sale a borbotones de mi cuerpo. Porque el cuerpo nunca miente. Solo mi lengua rechaza algunas veces la verdad. Con cada acción de una *performance* se ve la rebelión de mis músculos, el cuerpo siempre muestra una resistencia mental. Porque, “¿qué es el cuerpo de un artista?” ¿Por qué da la impresión de que se puede perforar? Pero, simultáneamente, el cuerpo de un artista es el guardián de su propia actitud vigilante, debe escapar siempre a los adoctrinamientos políticos, filosóficos o sociales. Solo he hecho una vez en mi vida cada *performance*, nunca he repetido ninguna.

G.C.

– Tu radicalidad es bella, pero ¿por qué?

J.F.

– Porque algunas de las *performances* eran tan radicales que terminé en el hospital o arrestado. No creo en repetir una *performance*, porque para mí una *performance* siempre ha sido algo...

G.C.

–¿Conectado contigo y con tu tiempo?

J.F.

– Con mi propio tiempo privado y romántico. Nunca he repetido una *performance* porque destruiría la lógica y la esencia de la *performance* como medio. No soy tan pretencioso como para creer que tengo las cualidades técnicas de un actor para repetir algo. Si tuviera que empezar a actuar, tendría la sensación de estar fingiéndolo. Un artista no es un actor. La *performance* es el artista. Para mí, la *performance* tiene un gran valor económico, un valor incalculable, y por ese motivo no tiene ningún poder económico. El medio de la *performance* se sustrae a las reglas del mercado del arte. La *performance* es un medio importante por esa razón. Cuestiona e investiga la esencia del arte.

G.C.

– Ante los profundos cambios provocados por la globalización, el mundo del arte y la *performance* es consciente de que una era está llegando a su fin, la era del dominio cultural de Occidente. Como resultado, todo lo que ha ocurrido hasta ahora pertenece a la historia del pasado y se anuncia una trayectoria histórica diferente que estará dominada por poderes que proceden de Asia, África, Latinoamérica y Oriente Medio. Este cambio radical hace necesario que la cultura antes dominante reevalúe los actos y sucesos del pasado, en especial los efímeros y temporales que tuvieron lugar en el siglo XX. Casi parece como si fuese necesario que sea la historia de estos hechos la que se fije y se consolide, más que los propios hechos. Esto ha llevado en los últimos tiempos a toda esta revisión y repetición de exposiciones y *performances* que caracterizaron a la década anterior. ¿Cuándo empezaste tú esa revisión y por qué?

J.F.

– El director de cine francés Pierre Coulibeuf rodó la primera película sobre mi obra teatral para la gran pantalla en 2002. La película se tituló *Les guerriers de la beauté* (Los guerreros de la belleza) y se basó en un guion que escribimos Katrien Bruyneel y yo. Se rodó en una antigua fortaleza que se encuentra en las afueras de Amberes. Por ese motivo, el espectador vive la película como una suerte de laberinto de mi universo teatral. Es también una especie de homenaje a todos los guerreros de la belleza importantes con los que he trabajado a lo largo de los años, como la brillante actriz flamenca Els Deceukelier, el fantástico bailarín y coreógrafo italiano Emio Greco, el conocido bailarín y coreógrafo flamenco Marc Vanrunxt, el gran actor belga Dirk Roofthoof, el bailarín y genio de la coreografía norteamericano Bill Forsythe y los excepcionales intérpretes franceses Cédric Charron y Annabelle Chambon. Pierre Coulibeuf me pidió que hiciera una película sobre mi faceta como artista de la *performance*. Y de nuevo Katrien Bruyneel y yo escribimos el guion. Uno de los motivos por los que acepté esa invitación fue que, a lo largo de los años, mucho material, como fotografías y cintas de vídeo de mis *performances*, se ha perdido. La película era una buena forma de archivar algunos materiales perdidos sobre las *performances* que he hecho. También era un reto para mí meterme en el cuerpo y en la piel de un joven Jan Fabre. Repetí para la película algunas de las *performances* de finales de los 70 y los 80 y, si te soy sincero, fue muy duro porque me había olvidado de lo dolorosas que fueron en su momento. La película me dio también la oportunidad de hacer algunas acciones de las que no tenía ningún material fotográfico o cinematográfico. Por ejemplo, un tema recurrente en el film es la acción de 1979 *Me as an aggressive German sheepdog (with blue tongue)* (Yo, como un agresivo pastor alemán [con la lengua azul]) (n.º 27). Por supuesto, para la película lo reduje

a lo esencial e hice una versión condensada de las acciones o las *performances*. Por ese motivo no fueron estrictamente repeticiones, sino más bien reinterpretaciones. Porque había que tener en cuenta el tiempo cinematográfico. Volver a hacer algunas de estas *performances* fue muy emocionante y también una lección de humildad. El hilo conductor de la película es la fantástica actriz croata Ivana Jozic, que lee pasajes sobre las *performances* sacados de mi *Diario nocturno (1978-1984)* (2011). Pierre Coulibeuf tituló su segunda película sobre mí para la gran pantalla *Doctor Fabre Will Cure You* (El doctor Fabre le curará) (2013), en alusión a mi *performance*/exposición de 1980.

G.C.

– El diseño de la muestra se basa en una relación con el espacio de Zaha Hadid. ¿Qué elemento de ese espacio es el eje central?

J.F.

– Durante la primera visita que mis ayudantes Katrien Bruyneel y Joke de Vos y yo hicimos al museo MAXXI contigo, nos abriste los ojos para que no nos enfrentáramos al edificio de Zaha Hadid de una forma convencional, para que no levantásemos muros en su interior, no dividiéramos el espacio, sino que siguiéramos el flujo de las curvas de su diseño. Para que viéramos el suelo como una especie de río por el que se abriría paso una avalancha. La avalancha como símbolo de todo el material (dibujos, fotografías, guiones, artículos de prensa, maquetas de estudio, películas, disfraces, esculturas, etc.) relacionado con mis *performances*. Así que el primer paso que dimos fue pensar en el diseño horizontal de la exposición, y después tú me animaste a pensar en su verticalidad. Entonces decidimos entre los dos mostrar los disfraces-escultura de mis *performances*. También decidimos muy pronto usar las curvas de las paredes como una especie de cuerpo vivo y de memoria viva. Todo en relación con la topografía de las mesas. La mejor forma en que puedo expresar la escenografía y la base de la exposición es esta: primero decidimos el paisaje, las mesas con fotografías, artículos y maquetas de estudio; en segundo lugar colocamos los árboles, los disfraces-escultura, en el paisaje; y por último creamos el horizonte, las paredes con citas de mi *Diario nocturno*, dibujos, fotografías y pantallas.

G.C.

– La exposición *Stigmata* parece un lago o una superficie de agua en la que flotan todos los elementos de tus *performances* en solitario. ¿Tiene eso que ver con la fluidez de tu obra?

J.F.

– Se debe a que decidí usar mi mesa de trabajo original como lo que tú llamas el “elemento modular” de la exposición. Esa mesa está hecha con una lámina de vidrio y dos caballetes de madera, como las cuatro mesas de *Burglaries & Street Fights* (Robos y peleas callejeras) que forman parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (M HKA). Las mesas de vidrio recuerdan a una superficie acuática en la que todo flota en el río de Zaha Hadid. Hay más de 800 objetos (fotografías, artículos, maquetas, etc.) en la exposición. La avalancha está ahí pero transmite una sensación de ligereza, nada parece forzado. Estoy muy satisfecho de la solución que encontramos juntos, porque la exposición expresa la fluidez de mi obra, el proceso cambiante y continuo, y expresa también mi decisión sistemática de experimentar.

G.C.

– El libro que estamos preparando tiene el mismo aspecto de flujo. Es un álbum de documentos y poesía...

J.F.

– Crear el libro nos ha llevado mucho más tiempo que crear la exposición, porque el libro ha sido también un proceso continuo intercalado con el desarrollo de la muestra. El libro se hallaba también en un estado constante de cambio, porque la perspicaz e inteligente Joke de Vos y su joven ayudante Nino Goyvaerts estuvieron rastreando fotografías y películas antiguas en

archivos de emisoras de televisión internacionales y encontraron en colecciones internacionales dibujos a los que yo les había perdido totalmente la pista. Joke de Vos y Maria Martens, mi dramaturga y asistente desde hace ya 30 años, revisaron todos mis diarios manuscritos para descubrir lo que había hecho en el ámbito de la *performance* en todo ese tiempo. Y gracias a nuestra *performance* a dúo imaginaria en mi querida isla de Vis, en mi sótano secreto, nos sentimos a veces como dos delincuentes del arte. Hemos sido un clan organizado, una familia universal. Creo que tú y yo sabemos que el libro tiene ese aspecto de flujo básicamente porque nunca estará terminado... (*J.F. enciende un cigarrillo*).

