

en un ámbito público, el que los espectadores de la acción estén o no avisados de su carácter artístico?

I: Bueno, eso es muy, muy interesante. Es decir, cómo este aviso del que tú hablas puede condicionar el juicio del espectador, y cómo, si no le parece para nada artístico, va a estar sojuzgado por lo dicho: bueno, es que tiene que gustarme. Pero eso ocurre muchísimo incluso en lo que no son acciones. Tú vas a un concierto de fulano de tal y dices, ostras, es que no me gusta nada, es que no me emociona, no me... no, y tal. Entonces allí el autor tiene una función que yo te diría que es el 50 por ciento de la ejecución de la acción, no? Es decir, yo, hace poco, la última cosa que he hecho en este territorio, que no quería hacerlo de ninguna manera pero que lo hice por una cuestión de amistad, es esto que se llama “una mala acción”. ¿Sabes qué era en esto fundamental? El que se entregara al público el título de la acción. Para que luego no dijeran, hombre... Bueno, pues no entregaron el título, con lo cual, una cosa exterior completamente exterior, o sea, fue la acción. Porque la acción era que supieran que se llamaba “una mala acción”. Como no lo sabían, pues claro, resultó un chusco aquello.

F: ¿Las acciones realizadas en un ámbito privado, sin público, pueden ser consideradas acciones artísticas?

I: Sí. Sí, sí.

F: Cómo influye en esta consideración el que en un posible momento posterior a la obra, esta se haga pública?

I: Bueno, ese es el asunto de la repercusión *a posteriori*, entonces, parece ser que la acción es solo mientras dura la acción, ¿no? Pero bueno, ya te he dicho antes que a la vez que no soy partidario de la documentación que transmite un hecho que ocurrió, también soy partidario, creo que te lo he dicho antes, del hecho de poder decir esto ha pasado, y que tenga la misma vigencia que si hubiese estado presente. Yo defiendo la difusión *a posteriori*, pero claro no la..., es decir, el cacharro este que está ahora tan febrilmente de moda, del Wei Wei estar rompiendo el jarrón. Creo que eso... Mientras se rompe el

jarrón, vale, se rompe. Pero claro, como eso es una cosa que dura unas décimas de segundo, entonces se vende el documento, ¿no? Y eso no tiene ningún valor en absoluto, ¿no? Tiene quizás más valor que el dijera, joder, he roto un jarrón de tal tipo, ¿no? Entonces es muy difícil. Claro, tú estás haciendo un cuestionario que va al fondo de la esencia de la acción. Es decir, la acción vale por sí misma. Por ejemplo, has preguntado antes en privado. En privado vale exactamente igual por sí misma. Ahora, queremos que valga en público. Entonces tenemos que utilizar un medio o bien, invitar a la gente a que la vea, o bien documentarla y que la vea. El hecho de invitar a gente, digamos es más leve. El otro es más grave en el sentido malo de la palabra grave. Entonces, ¿cómo se puede hermanar toda esa cantidad de matices sin salirse de lo que hemos dicho al principio, de la intencionalidad? Es decir, del compromiso del que hace la acción. Yo hago esta acción que es cuando me levanto todas las mañanas de mi vida, me pongo el calcetín izquierdo antes que el derecho. Esa es una acción eterna podíamos decir. Ahora, a mí se me ocurre la bobada de que todo el mundo sepa que yo hago esto. Bueno, lo puedo hacer de muchas maneras. Ahora, tu imagínate que yo tuviera un vídeo semejante a este aparato, que yo antes de ponerme el calcetín, hago así todos los días, ¿no? Entonces, eso es tergiversar un poco el valor intrínseco de la acción que yo hago, que valdría por sí, pero que...

F: Entonces, me puedes nombrar y describir alguna acción privada tuya que consideras artística? Una primicia...

I: ¡Ay, Dios mío! Bueno, te voy a contestar una, un farol, una *boutade*. Bueno, por ejemplo, yo si tengo que ir de aquí a yo qué sé, a Argüelles, digamos, al Corte Inglés de Argüelles, que nunca he ido. Entonces, yo si me esfuerzo en una cosa, no voy nunca por el mismo camino. Es decir, bueno, Preciados, Gran Vía, Princesa. Bueno, puedo ir Carmen, Luna, Pez... Eso me ocupo en hacerlo. Evidentemente no va a trascender, ni quiero que trascienda ni es esa la finalidad, pero para mí eso es un gesto íntimo, pero evidentemente realizado, ocurrido. Y se aprende mucho.

F: ¿Tú guardas algún tipo de registro de alguna acción privada?

I: No soy consciente ahora mismo, no recuerdo. Hombre, lo que yo sí he hecho muchas veces es acciones en público sin que el público sepa que eso pertenece a un gesto personal y después, lo que te he dicho antes también, contadas, no documentadas. O sea, no que hubiera un fotógrafo allí escondido que estuviera... pero sí contadas, digamos, oficialmente a quién quiera creerlo.

F: En 1993 participaste con Rafa Lamata y con Alejandro Martínez en una cosa que se llamo Sin Registro en La Vaguada. Sabemos que esto se hizo. Y me han contado alguna de las acciones. ¿Se supone que no deberíamos tener noticias de esas acciones? ¿Qué condiciones os pusisteis vosotros para esto?

I: Sí, bueno, además estaba también Jaime. Las condiciones que hicimos: oye mira, mañana día 27 vamos a estar en La Vaguada a la hora que nos dé la gana y el tiempo que nos dé la gana, y vamos a hacer algo. Y luego no juntamos a cenar y nos lo contamos. Ese era el argumento. Entonces se hizo así. Lo que yo sí sé es que hubo repercusiones de ello y yo, personalmente, tengo un... bueno, el objeto con el que yo trabaje, tengo una copia de él, ¿no? O sea, sí hubo una repercusión, pero no puede llamarse ni siquiera... Bueno, sí es documental, pero no puede llamarse documental porque la pretensión no es garantizar aquello. Entonces yo hice unos papeles que iba poniendo en la pared. La acción mía se llamaba *Lo Más Barato de La Vaguada*. Entré en todas las tiendas de La Vaguada diciendo: oiga, ¿qué es lo más barato que tienen ustedes? No sé, pues, desde una biblioteca, desde una enciclopedia que costaba no sé cuantos miles de pesetas hasta una cosa que me dicen: mire, esto se lo regalamos. Bueno, y entonces eso lo escribí en un cartelón y lo iba poniendo, y detrás venían los vigilantes de seguridad y lo quitaban. Pero fíjate qué curioso porque he aprendido una cosa, buenísimo: en La Vaguada no hay muros ciegos, todo es o alguna instalación o algo o un escaparate. O sea, un trozo de pared no hay.

F: Y, ¿qué objeto era el más barato? Porque es un resto, ¿no? Tú has guardado el resto ese. Digamos es un resto de la acción.

I: Es un resto de la acción y al mismo tiempo es el objeto clave de la acción. Claro, la acción no era el papel tampoco, era el hecho de entrar en una tienda y en vez de decir: oiga, déme esto y tal; decir: ¿qué es lo más barato que tienen ustedes?

F: Entonces, ¿el resto es el cartel?

I: El resto es el cartel, sí. Lo que pasa es que el cartel era protagonista también, claro, porque se suponía que era un cartel donde en vez de anunciar 20% de descuento o no sé qué, decía lo más barato que hay. Eso, no sé cómo decirte qué era una cosa, que era un elemento y otro. Pero lo cierto es que la acción era ir por allí dando tumbos y preguntando.

F: ¿Qué diferencia encuentras entre que alguien te cuente una acción y que te muestre una foto o un vídeo de ella?

I: Para mí, pero esto es una cosa de histeria personal, hay una diferencia. Y es que tengo una cierta aversión a la documentación esa fidedigna. Es decir, bueno es que esto, sencillamente, señores, está aquí. Como decía Godard, la fotografía es la verdad y el cine es la verdad 24 veces por segundo. Nos dice, oiga es que no pueden decir que esto es mentira. Eso me chafa un poco. Pero además es curioso porque ahora mismo estoy pensando en una cosa que presencié en el Reina Sofía hace bastantes años, de un festival de acciones, en el cual había un accionista ilustre que realizó su acción que era medio en penumbra, y bueno, terminó la acción, se fue el público, yo no sé por qué me fui de los últimos o cómo sería aquello, el caso es que entonces, a continuación, él y unos filmadores que había por allí encendieron un poco de luz y realizó la misma acción y la filmaron porque con la luz natural de la acción no se hubiera visto (risa). ¿Te das cuenta? Entonces me pone sobre aviso siempre que... Pero claro, por otro lado... Yo prefiero que me lo cuenten.

F: Tú has realizado obras como, por ejemplo, *Sin Título*, en 1997, en la que apareces fotografiado con una plomada. ¿Consideras que se trata de una

simple foto o es lo que llamamos una *foto-performance*, es decir, una acción realizada para ser fotografiada?

I: Bueno, yo lo primero que tengo que decir en mi descargo es que esta foto no la encargué yo, sino que era... Aquello era un festival y había un fotógrafo, entonces hicieron esa foto y yo la recogí y encantado de tenerla, ¿no? Quiero decir con esto que salvo la intencionalidad. Yo pienso que eso, realmente, es una ilustración, podíamos decir. Una ilustración forma parte de la obra, y aquí no forma parte de la obra. Además es una cosa *a posteriori*. O sea, nadie ve la foto cuando se está haciendo, sino que la ve después. Bueno, entonces, ¿en qué resulta? En que quiero eximirme de esa responsabilidad de la foto. Por otro lado, estoy encantado de que se hiciera la foto, eh? Pero no forma parte de ahí. O sea, no es una cosa...

F: Weber distinguía cuatro tipos de acciones sociales voluntarias. Las acciones tradicionales, es decir, aquellas que solo siguen la tradición y el hábito sin plantearse nada nuevo; las acciones afectivas, amor, alegría, odio...; las acciones racionales con arreglo a valores; y las acciones racionales con arreglo a fines. ¿En cuál o cuales de estos tipos encuadrarías las acciones artísticas?

I: En el tercero.

F: Las tuyas propias las meterías allí, ¿no?

I: Idealmente sí. No sé.

F: ¿Cuál es el papel de la razón y cuál de la ética en las acciones artísticas?

I: Jolín. Eso es muy difícil. Lo que me pide el cuerpo es decir que el valor de la ética es prioritario sobre lo otro. Lo que pasa es que el otro no es en absoluto despreciable, o sea es esencial, es fundamental. Es el motivo. Creo que, mira, creo que no se puede hacer una acción por motivos éticos, pero no puede haber una acción que no tenga compromiso ético. No sé si lo he explicado. O sea, hay que hacerlo por la razón pero sin menosprecio de la ética. Pero hacerlo solo por la ética no tiene sentido.

F: ¿Se podría considerar una acción de los que hemos llamado tradicional como una acción artística?

I: Pues hombre, yo pienso que ahí faltaría la intencionalidad de la que hemos hablado al principio. Es decir, si tú subes una escalera para ir a un sitio que está más alto al cual necesitas o quieras ir, evidentemente, la subida de la escalera es inevitable y tú la haces como una acción, digamos, automática, para entendernos, o sea, necesito subir la escalera... Pero no implica en ello ningún tipo de compromiso, porque estás satisfaciendo una necesidad. Ni compromiso de ningún tipo, ni ético ni nada, ni expresivo siquiera, ¿no? O sea, tú no te expresas subiendo la escalera, sino que tienes que subir la escalera. Ya pienso que habría, que hay, la posibilidad de multitud de acciones que en absoluto podrían entrar dentro del sentido de acción artística, excepto que haya una intencionalidad, que puede ser subiendo la escalera, una consciencia especial que no sea aquella que te lleva a llegar arriba, que no sea la automática, es decir, uno otro, uno otro. Sino que tu uno otro, uno otro, tal vez puedes hacerlo de una manera tan consciente y responsable que pueda elevar la categoría, por así decirlo, ¿no?, de ese acto.

F: Me pregunto si cosas hechas dentro del terreno del arte, pero que están hechas sin ningún planteamiento que haga avanzar el pensamiento sobre el arte, pueden ser consideradas una acción tradicional. El pintor que se limita a pintar como siempre se ha pintado...

I: Es una cosa interesante. Pero es que además la preponderancia de la acción sobre el fruto de la acción... Es decir, bueno, este pintor es un pintor porque está pintando, no porque después hay un cuadro que se puede enseñar, que es fruto de esto. No sé.

F: ¿Piensas que lo afectivo tiene algún papel en el arte?

I: Sí, sí. ¡Jolín, hombre! Lo afectivo interviene en todo. Yo estoy pensando desde la óptica de una persona que tal vez no es tan proclive a sentir la influencia de lo afectivo. Es decir, como cosa extrema. El escritor que escribe esto y dice, lo dedico a mi mujer que me ha acompañado durante treinta... tal,

¿no? Y que lo ha escrito además con esa emoción, con ese móvil. Y el que escribe un texto exactamente igual que el otro, pero que ni le ha pasado por la cabeza una cuestión de este tipo, ¿no? Pero que el fruto es exactamente igual. Para mí lo afectivo, desde luego en este sentido, es muy secundario, muy secundario. Lo cual no quiere decir que no te afecte. Sí que te afecta, pero después de.

F: ¿Dónde colocarías acciones tuyas como la de pedir cuentas en el Reina Sofía, la de dar un presupuesto de 6 euros, la de presentar la Ley del Arte, la del MACBA de pintar de blanco la pared a jornada completa con el pincel fino y sueldo de brocha gorda? ¿Dónde lo colocarías? ¿Entre las acciones racionales con arreglo a valores?

I: Claro, claro, claro. A jornada... Solamente racionales, casi cabe decir, ¿no? O sea, el escribir una ley es un gesto en el que no puedes salirte de lo racional, porque si te sales de lo racional, es decir, de la normativa, no prosperas. Pero al mismo tiempo, claro, con otra intencionalidad que no es la legal. Sí, efectivamente.

F: Entonces, ¿tenía la presentación de *La Ley del Arte* un fin artístico?

I: Sí. Absolutamente. Es decir, tenía el fin artístico de que unas personas de las que en su vida hayan pensado que pudieran tenerse que enfrentar a una redacción de ese tipo tuvieran que, fuera durante media página, leerlo y decir: bueno, a hacer gárgaras, ¿no?

F: ¿Podrías reconstruir el proceso mental que te lleva a realizar esta acción?

I: Bueno, ¿te refieres a lo de la *Ley*?

F: Por ejemplo. O si te resulta mejor, otra de estas que te he nombrado.

I: Sí, porque es que realmente la *Ley* no es una acción, es un trabajo de muchos meses. O sea, es un libro, ¿no? Y además, ahí lo tengo. Porque el Pedro G. me ha pedido que hable de ello allí en el Picasso. Es que no, nunca

había pensado que fuera una acción. Tal vez... No, en absoluto. No sé por qué tú lo consideras una acción.

F: Yo considero que hay acciones dilatadas en el tiempo. Entonces, tu trabajo ha sido redactar eso. Hablábamos antes de dónde está la artísticidad de la acción.

I: Hombre, es decir, el pintor pinta un cuadro y hemos dicho que la acción de pintar es más importante que el cuadro. La acción de redactar la *Ley* es más importante que el tocho de la *Ley*, Aunque lleve luego ese adorno y el adorno de presentarlo y que te digan, ¿no? En fin. Entonces son adornos como si dijéramos. Lo esencial es lo otro. Pero dentro de lo que yo he entendido siempre por acción... Claro, tú dices prolongado en el tiempo. Pues, sí, es que entonces... No sé qué contestarte. Es que nunca se me había ocurrido pensar que eso fuera una acción. Pero claro, tiene muchísimo de acción, de actividad. No sé qué decirte.

F: La de pintar, por ejemplo, sí la consideras claramente una acción, ¿no?

I: Sí. Pero hay... Es que, claro, tú lo sabes.

F: Yo quiero hurgar un poquito en los pasos que te llevan desde el encargo, desde el encargo a la realización.

I: Tú lo sabes. Sí. En primer lugar, tú sabes, vamos, desde tu óptica es una acción, igual que yo lo sé, y yo lo que te puedo decir es que, sobre todo, desde que empezó a llamarse *performance* a esto, yo tengo una tirria descomunal de hace ya, pues como veinte años, ¿no? Entonces, venimos a lo de la pintura, que es una acción. A lo de la pintura del muro que es una acción. Entonces, ¿qué manipulación mental hago yo para decir no estoy haciendo una acción? ¿Te das cuenta? Entonces, tú dices: bueno, pues el MACBA me dice que quiere tener una obra mía en su colección, y que va a hacer la presentación de la colección, de las nuevas adquisiciones de la colección, en tal fecha, ¿no? Entonces yo no quiero que tenga una obra mía en la colección, pero sí quiero estar en la presentación, ¿no? Entonces hago

una cosa que no se puede conservar, ¿no? Y además una cosa laboriosa y trabajosa, y pesada, ¿no? Entonces yo me hago esto que te digo, esta manipulación de decir: bueno, como esto tiene una naturaleza en su ejecución que supera al gesto habitual en lo que es la acción de un tío que llega y hace así o no sé que, o hace volteretas, o se lava los dientes, o cualquier cosa de estas, yo voy a hacer otra cosa que es muchísimo más larga, que es metódica, que es inexpresiva, sobre todo, porque claro, allí el ver aquello, vamos, te podías morir de asco, ¿no? Entonces no es la acción lo que se ve, sino que se ve el cuadro terminado, ¿no? Puede que ese cuadro no sea un paisaje, evidentemente. Entonces, yo me hago esa manipulación que te digo. No estoy haciendo una acción.

F: ¿Es una pintura?

I: Es una pintura. (Nos reímos) Por eso es lo que tú has dicho antes, una cosa que lo lógico sería pintarla con un rodillo, con una brocha así de gorda para terminar rápido, hacerla así para decir, bueno, es que yo soy un pintor fino, ¿no? O sea, no soy yo un cualquiera.

F: ¿Y el cobrar como un pintor de brocha gorda?

I: Sí, bueno, eso es una consecuencia inevitable. Es decir, es que si yo pinto esto con brocha fina es porque soy imbécil, ¿no? Pero no puedo obligarle a usted a que me pague como que yo soy un especial, porque realmente no lo soy, estoy haciendo una estupidez, porque los pintores que van a pintar luego, dentro de tres meses la van a pintar otra vez, lo van a hacer mucho mejor. Porque esto me deja pelos, por ejemplo. Lo van a hacer mucho mejor, mucho más rápido y mucho más barato, ¿no? ¿Entonces? Pero, fíjate, yo tenía una intención, eso te lo cuento así como un chisme, cuando yo hice la propuesta, dije bueno, en vez de pintar el muro entero, yo voy a llegar, por ejemplo hasta aquí, ¿no? Voy a dejar una especie como de marco, pensando que esto estaba sucio y que se iba a ver. Pero claro, aquello está tan limpio y está tan recién pintado siempre que no veía. ¡No se veía! Cuando ya me lo pinté entero...

F: ¡Y bien grande que era la cosa!

I: 50 metros cuadrados. Bueno, una burrada.

F: ¡Con pincel fino!

I: Una burrada. Además, sabes lo que pasa? Ellos tienen una pintura que se llama blanco malva. Entonces, blanco malva sobre blanco malva es invisible. Por otro lado, ¿qué pasa? Que la pintura esa seca a una velocidad enorme.

F: No sabías por dónde ibas.

I: O sea, yo, entonces, tengo, toda la pared, de eso sí que tengo fotos, llena de adhesivos que marcan, para decir que este trozo está hecho. Bueno, bueno, bueno. Bueno, una odisea, un trabajo... ¡Dios mío!

F: Vamos a hablar ahora de *Una Mala Acción*. Como a mí la acción esa me sorprendió, me he hecho mi elucubración, pero ya me la has desecho, o sea que... Pero te leeré lo que había escrito porque a lo mejor sacamos algo de allí: la obra *Una Mala Acción*, que hiciste en el Círculo de Bellas Artes en el 2010, en la que te paseaste entre los asistentes durante una media hora, saludando y charlando con todo aquel que te dirigía la palabra, ¿qué relación tiene con aquella de 1996, en el Círculo de Bellas Artes en el marco de Sin Número, que consistió en asistir a todos los actos del festival?

I: Bueno, desde luego yo prefiero la del 96 mucho más, ¿no? Porque era una acción de esas que realmente no se veía. Porque claro, tú como mucho eras un espectador. Y tú podías perfectamente haber ido a todas, aunque era difícil, porque...

Pilar: ¿Qué tal vais?

I: Es una cosa, un examen, un examen bestial.

Pilar: ... que te equivocas...

I: He metido la pata muchas veces.

Pilar: ¡Lo sabía!

I: He metido la pata muchas veces porque... Ah, bueno, que prefiero aquella porque realmente era absolutamente disimulada y al final, no sé quién fue, dijo que también tengo que decir que fulano de tal ha hecho una cosa aquí que consistía en esto. Pero la esencia de esta me gustaba mucho en el sentido de que decía: - bueno, yo no hago nada. Sí hago, hago muchísimo, hago más, seguramente, que nadie, ¿no? Pero no, se parece mucho a lo de la pared, sin embargo... *En una Mala Acción* la cuestión estaba en que la gente supiera que yo iba a hacer una mala acción. De la otra manera, quedó descolorido, porque claro que ahí... O sea, zascandileando por allí, dando tumbos, hablando con este, hablando con el otro, pues no sé, no...

F: ¿Por qué lo llamabas *Una Mala Acción*?

I: Pues porque se hace de ir a la gente y frustrarlos, y no hacer nada. A eso me refiero. Esa era la intención. Una mala acción, que es una expresión además muy coloquial, ¿no?

F: ¿Por qué querías frustrar al público, querías darles una lección?

I: No, no quería darles una lección, no. Quería, en parte, pues lo de siempre, demostrar el chasco mío con las acciones actualmente. Y claro, una cosa exclusivamente personal. No va más allá de esto, ¿no? Entonces eso era, decir *Una Mala Acción* es decir me porto mal con el público. Me porto bien conmigo, pero me porto mal con el público. Y lo reconozco, porque hay una cosa, que tú sabes perfectamente que yo respeto muchísimo al público, ¿no?, entonces, era una forma de demostrar, de decir, oiga, es que me doy cuenta que estoy haciendo una mala acción, perdonen ustedes, pero es que no puedo hacer otra cosa.

F: ¿Señalaba ambas acciones como arte, o al menos como acción artística, la mera presencia del artista?

I: Evidentemente sí. Y aunque vaya en contra del artista, porque ahí la gente va a ver a fulanito, si fulanito no está, pues la cosa no tiene miga ninguna. Entonces, sí, la presencia. Y en la primera, en la del 96, el hecho de poder

decir, oiga, usted no se ha fijado, pero si yo le digo ahora que estaba, usted dirá, pues sí que es verdad que estaba, ¿no? Al fin y al cabo, la presencia es fundamental, claro.

F: ¿Crees que la mera presencia del artista es ya una acción?

I: Bueno, eso es generalizar mucho. No, no, no, la mera presencia no es una acción, no. En absoluto, de ninguna manera. Es decir, le falta... Bueno, tú imagínate, tú realmente vas como espectador, pero tú en tu fuero interno dices, es que yo estoy aquí dando un testimonio, estoy realizando una acción comprometida, ética incluso, etc., etc., pero en absoluto a nadie le puede pasar por la cabeza que tú estas realizando eso que tú tienes en tu cabeza, sino que hombre, ha venido el fulano, ¿no? Entonces para mí eso no tiene vigencia, no tiene significación ninguna, aunque tú lo lleves incrustado.

F: Pero, ¿y si se anuncia la presencia del artista?

I: Bueno, ahí ya estás metiendo un ingrediente nuevo.

F: Y está simplemente el tipo.

I: Claro. Sí está, pero que no esté de figura, sino que está como espectador. Entonces ahí hay una sutileza, porque el espectador dice, bueno, ha venido fulano, yo ya sé que la cosa consiste en que ha venido, también he venido yo, lo que pasa es que yo no me llamo Juan Rodríguez, ¿no? Sino que es él. Entonces ahí, que yo tampoco defendería eso, pero bueno, si va simplemente para estar como cada quisqui, de acuerdo. Pero tú es que has hecho así. Digo, claro, si va y se pone así, no, porque entonces ya está montando el número, ¿no? Pero es interesante eso.

F: ¿Qué importancia tiene el aspecto del artista en el arte de acción?

I: (Silbido). Hombre...

F: El que yo tenga esta cara y no otra, el que yo sea gordo o sea un figurín...

I: O sea, si tú no manipulas la acción como consecuencia de esa facha que tú tengas, no tiene ninguna importancia, puede tener una importancia anecdótica. Pero si tú no te apoyas en ello, no tiene ninguna significación, da lo mismo como sea. Tú eres muy gordo, gordísimo. Entonces dices, mi acción consiste en... así, y llevas una silla de estas con brazos en la que no cabes. Y te vas a sentar y no cabes, tienes que hacer uhm hasta que te encasquetas, ¿no? Bueno, ahí ya empieza a tener una significación. Pero que sea gordo en sí no, no...

F: Es que ahora viene la cosa arriesgada.

I: Pero esto, ¿has entendido lo que te digo?... Perfectamente...

F: Sí, sí. Digo la cosa arriesgada, que lo digo yo. Entonces, tú me la criticas ahora. La belleza, la posesión de un halo de santidad o de sabiduría, o la simple fama, dado que con su mera presencia provocan reacciones en nosotros difícilmente reprimibles, ¿pueden ser consideradas acciones?

I: Lo que te he contestado antes. Es decir, si eres gordo es como si eres famoso, ¿no? No puedes evitar que eres famoso ni que eres gordo cuando apareces, pero si tú no testimonias eso con alguna, digamos, excusa o artimaña, eso no es nada. Es decir, van a estar viendo y decir qué famoso es, mira, está ahí ese famoso, o está ahí ese gordo. Entonces... ¿sí?

F: ¿Esto podría ser considerado una acción, simplemente mostrarse?

I: No, no, no, no. Hombre, excepto que... Volvemos a lo mismo, Fernando. Excepto que tú anuncies, oiga, que me voy a mostrar, ¿no? Entonces claro, le das una manipulación. Y dicen qué va a hacer usted a... no, no, yo nada, que ya bastante tienen ustedes con que yo me muestre, ¿no? Pues sí, claro, se convierte en una acción, una estupidez, pero es una acción.

F: Podría ser, sí, una estupidez, ¿pero podría ser incluso una acción artística?

I: Hombre, yo artística no la llamaría.

F: Pues lo que yo había escrito para que me digas que no con respecto a la relación entre estas dos acciones, la del Círculo del 96 y la otra. Que me vas a decir que es falso, ya me lo has dicho, pero en fin...: *En "Una mala acción" habría que añadir un plus de fascinación que la fama y/o la aureola de sabiduría otorgada al artista en contraposición a la acción de 1996, cuando Isidoro era conocido solo por unos pocos, ... con esto el énfasis en la cotidianidad y el trabajo, en la asistencia a los actos como trabajo en 1996, la deformación que se produce en la de 2010, donde el centro de atención es el propio autor. Quizás así se puede explicar el título Una Mala Acción, en el sentido de que el autor muestra su rechazo a esta situación de expectación y homenaje y, en consciente contradicción, lo utiliza como material de trabajo propiamente dicho.*

I: Si yo no te puedo decir que no a eso. Quiero decirte que, evidentemente, en la del 2008 o nueve o cuando fuera esto, no puedo negar que yo era quien era y sabía que el 90% de las personas que había ahí sabían quién era yo. Y por eso mismo me interesa ... oiga, es una mala acción, que la haga yo... No es que yo sea el culo del mundo, ¿no? Yo la hago, y voy a hacer una mala acción, indudablemente. Pero es que eso son elementos que están... Es como lo que te he contado del gordo de la silla. Es decir, si yo voy por la calle y te encuentro a ti, pues nos saludamos. Tú no piensas que yo estoy haciendo una acción porque voy por la calle. Ahora, si yo te digo, oye, te convoco a que vayas a tal sitio porque es que voy a hacer una fantochada o una genialidad. Entonces tú no puedes ir exento de conocimiento, sabes a lo que vas. Entonces aquella gente que iba ahí sabía a lo que iba, y me interesaba que supieran que era una mala acción, para que no me tiraran los trastos a la calle. Luego, evidentemente, el público es bastante indolente y pasa de todo. Pero claro está que interviene, factor fundamental, pero en lo otro, en lo del 96, yo es que ni siquiera me presentaba, es que sencillamente estaba, estaba en todos los sitios. ¿Quién podría haberse percatado de eso? Alguien que estuviera en todos los sitios, y además, digamos que a la vez que yo, porque había cosas que tenían un desarrollo temporal largo, ¿no? Entonces ese es el que se hubiera enterado, el que no, no se hubiera enterado de nada. Por eso era tan

importante que al final se dijera, y fulano de tal ha estado en todas las acciones.

F: Y está en el catálogo también.

I: Y está en el catálogo, exactamente, sí. Que es lo que le dije yo a Jaime. Cuando lo organizó, le dije yo no quiero hacer nada, pero sí quiero que digas qué he hecho. ¿Te das cuenta? Bueno, no sé, está todo lleno de recovecos y...

F: Pues esto es lo que tenía yo para preguntarte.

I: Ah bueno, pues no ha sido tan grave.

i. Curriculum

FERNANDO BAENA (Fernán Núñez, 1962).

Licenciado en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.

Dirección postal: Plaza de Cascorro 2, 4º derecha. 28005 Madrid.

Dirección electrónica: fernandobaena@gmail.com.

Website: <http://www.fernandobaena.com>.

Ha trabajado en los ámbitos de la **instalación**: El Ojo Atómico, Cruce, ZAT, Galería Valle Quintana, Palacio de la Diputación de Córdoba, Overgaden (Copenhague), O Castelinho (Río de Janeiro), Bambu Curtain Studio (Taipei), A Caixa (Brasilia); del **vídeo**: DIVA (Nueva York), LOOP (Barcelona), MUCA-Roma, (México D. F.), Óptica (Gijón), Sala Puerta Nueva (Córdoba), Festival de Cine Pobre (Cuba), Oi Futuro (Río de Janeiro), CAC Wilfredo Lam (La Habana), ONG (Caracas), MOCA (Seul), CEDAN (Huesca), Fundación Granell, Galería Magda Bellotti, Off Limits; del **arte de acción**: varias ediciones de la Revista Caminada, Contenedores, Acción!MAD, La Muga Caula, MEM, Epiderme, Centro de Arte Moderno, Acciones en Pola de Lena, Abierto de Acción; y en diferentes eventos de **arte público**: Reabi(li)tar Lavapiés, Érase una vez... Lavapiés, Artifariti (Sáhara Occidental), Aberto Brasilia, Madrid Abierto. Ha formado parte de **proyectos colaborativos** como LaHostiaFineArts, Dentro-Fuera, la Escuela de Tauromaquia de la Tabacalera de Lavapiés o El soporte de la cultura. Ha realizado **conferencias y presentaciones** en las facultades de Bellas Artes de Madrid y Brasilia, CAC Málaga, etc. y **labores curatoriales y organizativas** como en MAD03, A. C. Cruce o CoMa.

