







INURRIETA

KE USTED LO PASE BIEN.





Irudi hau eta Benito Herreruela-ren testuei lagun egiten dieten gainerakoak Santos Iñurrietaren lan-koaderno pertsonaletatik atera dira. Inoiz ez dira orain arte erakutsi edo argitaratu, hau da lehendabiziko aldia, eta artistaren sortze-prozesua ulertzen laguntzeko asmoz egin da.

Esta y el resto de imágenes que acompañan a los textos de Benito Herreruela forman parte de los cuadernos personales de trabajo de Santos Iñurrieta. Nunca antes mostrados ni publicados, ven aquí la luz como acercamiento al proceso creativo del artista.

This and the other images accompanying Benito Herreruela's texts have been taken from Santos Iñurrieta's personal notebooks. Never before shown or published, they are presented here for the first time to provide an insight into the artist's creative process.

Isiltasunaren akrobata / Acróbata del silencio / Acrobat of silence





rekari batek erronka jotzen die bere urratsei, egunen alanbre zorrotzean dilindan, isiltasunaren akrobata, bizitzaren bilbeko korridoreetan barrena presarik gabe aurrera, trapezista, izatearen bertigoari erronka jotzen, su-irensle, su-jaurtitzaille, argiaren malabarista, irazkien ikertzaile, eta itzalena, gauen eta egunen bateratzaile, instant batetik bestera.

Orekariak marrak egiten ditu eguneroko ipuina estaltzen duten beloen gainean, jaurtitzen ditu koloreak, akordioak baino gehiago direnak emozioak, jaurtitzen ditu zori-malutak bizitzaren zuhaitzeko hostoen gainean, jaurtitzen du argitasuna betile itsatsietan, jaurtitzen ditu ezabagomak edozein gida ustekotan, jaurtitzen ditu oroitzapenen ebakinak ironiaz blaitutako guraizeez egindako collageetan.

Haren besoetan, besoak alboetan luzaturik direla, zintzilik daude pintzel pentsalariak, sentitzen duten koloreak, pitzaduren modura hazten diren formak, loreak, hondakinen gainean, harrien hutsarteetan; zintzilik daude bilbe gainjarriak batzen dituzten planoak, ametsak, zeinak baitirudite irekitzen eta ixten direla su batek irauten duen denboran:

pintatzea da oihuka isiltzea, lerro libre eta argien jasa bat eragitea, lerroak, hatzetatik ihesi doazela zainak bezala, garra bezala, eta sartu-irtenean dabilta pertsonaiak, mila aurpegiko dado batean islatuak diruditen istorioak kontatzen dituzten pertsonaiak;

pintatzea da oihu horien isiltasuna atxikitzea, hipnotizatzen duen eta ihesi doan denboraren gainean zabaldutako sare batez;

halako batean sareak atxikitzen ditu zeinua, sinboloa, bidea adierazten duten arrastoak, eta hura ezabatzen dutenak, eta labirintoak marrazten dituztenak eta erreskatatzen gaituztenak.

Laster harrapatzen ditu sarean amodioa eta desamodioa, bakea eta gudua, baita edertasuna eta injustizia ere, eta barrea eta amorrua.

Orobat ditu sareak harrapatzen istantea, eta irudiak isurtzen dira begietatik malkorik gabeko arrainak bezala, estaltzen duten mundua beren ezkatetan islaturik dutela diruditen arrainak.

Pintatzea da ahoa bihurtzea mihise, haziak ereitea begiradan, entzutea argiak zer kontatzen duen pentsamenduak urratzen duenean, zer dio iluntasunak, urratua denean?

Aingeruak zerua zeharkatzen, ohe gainean zain emakumeak, ametsen aurrean isilik txakurrak, edo zaunkaka, eta atzamarka egiten duen errealitateari koskaka.

Eta eskuak, aldi berean baita ura eta baita aitzurra, pintatzen du halaber pintorearen behatzailea, zeinak marrazten baititu argiz zirriborratzen duen mundu baten metaforak, eta isildu egiten da.

Orekari bat aurrera doa hutsaren gainean, egunen alanbre zorrotzean dilindan, gidari duela txori bat, itzal eta lanpara aldi berean,

isiltasunaren akrobata, jaurtiz sinboloak eta zeinuak, seinaleak, ez ahazteko, beti presente edukitzeko, etxerako bidea

Benito Herruela





n equilibrista desafía sus propios pasos sostenido en el alambre cortante de los días, acróbata del silencio que avanza sin prisa en los pasillos de la trama de la vida, trapeceista que desafía el vértigo de ser, tragafuegos, lanzallamas, malabarista de la luz, indagador de filtros y de sombras, reconciliador por instantes de noches y de días.

El equilibrista lanza trazos sobre los velos que tapan el cuento de cada día, lanza colores que son más emoción que acuerdos, lanza copos de azar sobre hojas del árbol de la vida, lanza claridad en los párpados pegados, lanza gomas de borrar sobre cualquier pretendida guía, lanza recortes de recuerdos en collages hechos con tijeras untadas de ironía.

En sus brazos, a ambos lados estirados, cuelgan pinceles que piensan, colores que sienten, formas que crecen como grietas, flores sobre escombros en los huecos de las piedras; cuelgan planos que suman tramas superpuestas, sueños que parecen abrirse y cerrarse en el tiempo que dura una hoguera:

pintar es callar a gritos, provocar una lluvia de líneas libres y claras, líneas que parecen escapar de los dedos como venas, como llamas,

y hay personajes que entran y que salen, personajes que cuentan historias que parecen reflejadas en un dado de mil caras;

pintar es atrapar el silencio de esos gritos, con una red lanzada sobre el tiempo que hipnotiza y que se escapa;

de pronto la red atrapa el signo, el símbolo, huellas que marcan el camino, y lo borran, y dibujan laberintos, y nos rescatan.

Pronto en la red atrapa el amor y el desamor, la paz y la batalla, y también y la belleza y la injusticia, y la risa y la rabia.

La red atrapa también el instante, y las imágenes se escurren de los ojos como peces sin lágrimas, peces que parecen reflejar en sus escamas el mundo que tapan.

Pintar es transformar la boca en un lienzo, es plantar semillas en la mirada, escuchar qué narra la luz cuando la rompe el pensamiento, ¿qué dice la oscuridad cuando es rasgada?

Ángeles que cruzan el cielo, mujeres que esperan sobre camas, perros que callan ante sueños, o que ladran y muerden la realidad que araña.

Y la mano, que es agua y es azada, pinta también al observador del pintor que traza las metáforas de un mundo que emborriona de luz y calla.

Un equilibrista avanza por encima del vacío, sostenido en el alambre cortante de los días, guiado por un pájaro que resulta ser sombra y ser lámpara, acróbata del silencio que lanza símbolos y signos, señales para no olvidar, para tener siempre presente, el camino de vuelta a casa.

Benito Herrerueta





tightrope walker defies his own steps supported on the cutting wire of days, an acrobat of silence unhurriedly moving forward in the corridors of the plot of life,

a trapeze artist defying the vertigo of being, fire-eaters, fire-breathers, juggler of light, investigator of filters and shadows, momentary reconciler of nights and days.

The tightrope walker throws strokes on the veils covering the story of each day, throws colours that are more emotion than agreements, throws chance flakes on the leaves of the tree of life, throws clarity on glued eyelids, throws erasers on any purported guide, throws clippings of memories on collages made with scissors smeared with irony.

Brushes that think hang from his outstretched arms on either side, colours that feel, forms that grow like cracks, flowers on rubble in the hollows of stones;

planes hang that add overlapping plots, dreams that seem to open and close over the duration of a bonfire:

to paint is to keep quiet by shouting, to provoke a shower of clear free lines, lines that seem to escape from the fingers like veins, like flames,

and there are figures entering and leaving, figures telling stories that seem to be reflected in a thousand-sided die;

to paint is to ensnare the silence of those shouts with a net cast out over time that hypnotises and escapes;

the net suddenly ensnares the sign, the symbol, footprints that mark the way, and they erase it and draw labyrinths, and rescue us.

The net soon ensnares love and lack of love, peace and battle, and also beauty and injustice, laughter and rage.

The net also ensnares the moment, and the images drip from the eyes like fish without tears, fish that seem to reflect on their scales the world they hide.

To paint is to turn the mouth into a canvas, to plant seeds in the eye, to listen to what the light is narrating when thought shatters it. What does darkness say when it is torn?

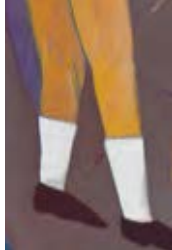
Angels crossing the sky, women waiting on beds, dogs remaining silent before dreams, or barking and biting the reality that scratches.

And the hand, which is water and hoe, also paints the observer of the painter who traces the metaphors of a world that smudges light and remains silent.

A tightrope walker moves forward over the void, supported on the cutting wire of days, guided by a bird that turns out to be a shadow and a lamp,

an acrobat of silence throwing symbols and signs, signals to not forget, to always bear in mind, the way back home.

Benito Herruela



*zken zizel grekoa isildu zenean,
gaua heldu zen Mediterraneora.*

*Gau luzea izan zen, eta Errenazimentuko
ilargialdia izan zen argi bakarra. Haize
mehe bat sumatzen dugu orain berriz
Mediterraneoarean gainean. Eta ausartzen gara
pentsatzera ez ote den egunsentia izango.»*

Fausto Melotti ¹

Arnasa handiko hitz horiek Fausto Melottik idatzi zituen, 1935ean Milango Il Milione Galerian egin zuen bere banakako erakusketaren katalogorako. Historiografiaren ikuspegitik ez dira batere zuzenak, bai baitakigu orain «aro iluna» deitua ez zela hain iluna izan, eta ondare klasikoak bizirik jarraitu zuela Erdi Aroan, hainbat lekutan eta hainbat eratako intentsitatearekin; baina hitz horien kutsu poetikoak irakurle garaikidearen irudimena kitzikatzen jarraitzen du. Izan ere, esaldi bakar batean korritzen ditu artearen hogeita bost mende, eta oso intentsitate poetiko handia duten irudiekin gainera: antzinako eskultorearen lanabesen isiltasuna, kanon klasikoa partez berreskuratzea ilargialdi bat delakoan ulertzea, eta, oroz gain, bultzada garaikidea gertaera meteorologikotzat hartzea... «Haize mehe bat sumatzen dugu berriz Mediterraneoarean gainean». Haize mehe horrek lehortuak zeuzkan ordurako Henri Matisseren *Luxe, calme et volupté* bainularien loriazko gorputzak, edota Carlo Carràren *Pino sul mare*ko segurtasunik gabeko astoaren gainean zabaldutako maindirea; eta badirudi mende bete geroago Alexander Calderren *Hanging Mobile* kulunkarazten duen haize bera dela, edo, Santos Iñurrietak Artiumeko erakusketa honetan agertzen duen triptiko

handietako batean, barku txiki-txiki bateko tximiniako kea sakabanatzen duen berbera. Haize meheak zerua garbitzen du, argiz, distiraz betetzen du eszena osoa; baina distira hori ez da materiala bakarrik, areago da argitasun estetikoa, koadrootako objektuak eta pertsonaiak bainatzen dituen argiaren *espíritu* bat. Joseph Conraden *Ilunbeen bihotzean* obrak ez bezala —gauaren bihotzeraino bidaia da—, badirudi Santos Iñurrietak *Argiaren bihotzerainoko bidaia* proposatzen digula: Kantauriko hezetasun hotzean hasten den espedizio bat, eta Mediterraneoko eguzkiaren dirdai betean bukatzen dena. Argiak ez du argia bakarrik ematen; beroa ere ematen du, eta betiko uda baten berotasunari antzematen zaio koadro hauetan.

Adibide gisa, menturara hartu dugun triptiko horretan bertan, artistak imajinaturiko eszenako zerua eta lurra argitzen ditu dirdaiak: giza aurpegiz loratzen den zuhaitz bat, alfonbra baten moduan zabaldutako tigre bat, etxe baten teilatua laztantzera makurtzen den biluzi bat, bidaiaari bat mendi baten tontorrean, katu-bikote baten ezkontza, palmondoak, usoak. Guk ezin dugu musika aditu, baina badakigu entzuten dela, Matisseren *La musique* obrako pertsonaietako bat entzuten ari baita, palmondo baten ondoan kontzentratuta.² Ezer ez da hor egiazkoa; ederregia da erreala izateko. Gogoratzen du Luis Candaudap-ek: «Esan zen behin *hainbeste egiarekin ez hiltzeko* eman zigutela artea».³ Eta komeni da hitz horiek hemen gogoratzea Santos Iñurrieta dela-eta, Mediterraneo horretan bertan, hango uharte batean egoitza hartutako pintore bat, egiak emandako errealitate-modu oro gaitzesten duena.

Baina sartu nahi badugu Santos Iñurrietaren koadro bikain hauen espirituan, edo haien logika piktorikoan behintzat, jarrai dezagun beste artista batek bere erakusketetako bat aurkezteko idatzi zuen testuarekin. Hona zer idatzi zuen Édouard Manetek, 1867ko Parisko Erakusketa

Unibertsala ospatu zen une berean —baina hartatik kanpo— egin zuen funtsezko erakusketaren katalogoaren sarreran: «Zinezkotasun-efektuaren ondorioz zuten obra haiek protesta-kutsu bat; baina pintoreak bere *inpresioa* eskaintzearekin amets egiten zuen, ez besterik».⁴ Emakume bat biluzik ipini zuen bi gizon jantzien ondoan, landaldeko txango batean, era horretan agertu ahal izateko hiri-aisialdiaren eta bizimodu modernoaren gozotasuna, haize mehearen mugimendu arina belarraren gainean, edertasunezko eta gaztetasunezko bazkalondo batean. Pintoreak munduari zion maitasuna besterik ez zuen agertu nahi... baina akats bat egin zuen, itxuraz diskurtsoa itxuraldatu ziona: egiatia izan zen, gehiegitxo agian, eta obra okertu egin zen ikusleen begietan. Jadanik ez zuen ematen sentsazioaz eta plazeraz mintzatzen zenik, protestaz baizik, nahiz eta Manetek ez zuen ezeren kontra protesta egin nahi, pinturaren mugak zabaltzeko nahi zituen, besterik ez. Mende eta erdi geroago gauzak aldatu direla dirudi, baina seguruena hainbeste ere ez dira aldatu. Egia da «inpresioa» iraganeko gauza dela eta museoetan dagoela, bisitari-hesi ezin gurutzatuzko baten atzean, obraren aurrean beren burua erretratatzeko denak; baina zinezkotasunak pintoreen obra zauritzen eta itxuraldatzen jarraitzen du, baita zinezkotasunik funtsezkoenak ere, pintorea gogoak ematen diona margotzera daraman horrexek, edo, zehatzago, margotu ditzakeen bakarrak margotzera daramanak, arte garaikidearen sistemako arau idatzi gabekoetatik kanpo. Arrakasta duen artea, gutxi gorabehera, museoan, galerian, bildumazaleen, kritikoen eta zaletuen adostasunean oinarritzen da, eta negoziazioa da: artistaren talentua ez. Talentua ez da negoziatzen ez irakasten; zenbat eta gehiago bilatu, orduan eta urrunagoa ematen du. Pintorearen talentuak ez dauka ez pisurik ez kolorerik, ez da egiazki existitzen entitate jakin baten gisa, pinturaren

praktikan gauzatzen denean existitzen baita, orduan bakarrik. Santos Inúrrietak bere *inpresioa* baizik ez du eskaini nahi; ezer ez du lortu nahi, ez bada erabateko askatasunez pintatzen jarraitu, bere talentua askatasunez gauzatu.

Gonbidatuak

Askatasun-ariketa horretan sartzen dira artistak maite dituen pintura modernoko ikonoei egindako bisitaldiak, haien bizikidea izatea, mahai, aulki eta apalen artean, belardietan edo portxeetan, itsasoaren ondoan. Ez du haiengana jotzen kulturaz jantzitako hitzorduetara bezala, adituarentzako keinuak balira bezala; alderantziz, irudipena sortzen da eskura dituelako erabiltzen dituela ikono horiek, koilara bat edo lanpara bat eskura dituen bezalaxe, pintzela bera edo paleta bezain gertu, erreprodukzio ederreko liburu bat ondoan duen bezala. Eta ohitua dagoelako egunero haiekin tratuan ibiltzen, pertsona edo animalia maiteekin bezalaxe. Zati txikiak dira, txiki-txikiak askotan, eta artistaren koadroetako eszenetan daude, edozein bazterretan, bizitzako nahiz estetikako posizio-erreferentzien gisa, mahai baten ganean utzitako abangoardiako manifestu baten kondarren gisa. Kasu batzuetan, hain handia da hurbiltasuna, non ematen baitu ezertxo ere iragarri gabe sartu direla pintura modernoaren ikono horiek koadroan, eta nonahi egokitu direla. Atzealde moduan, edo, hobeto, usain gozo baten moduan, *parfum Matisse* bizi bat sumatzen da, haizeak Tangerretik edo Biskratik dakarrena.

Maite dituen guztiak gonbidatu ditu artistak festara eta triptiko handi hauetan elkartu ditu. «Gonbidatuak heltzen ari dira eta —Jaume Sisaren hitzetan— kolorez eta lurrinez bete dute etxe osoa»:

Fa una nit clara i tranquil·la,
hi ha la lluna que fa llum,
els convidats van arribant
i van omplint tota la casa
de colors i de perfums.⁵

Gonbidatuak dira, alfabetoaren hurrenkeran: Eduardo Arroyo, George Braque, Victor Brauner, Louise Bourgeois, Luis Buñuel (Salvador Dalíren bitartez, Picassoz moztorturik: moztorro-festa da), Alexander Calder, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Fortunato Depero, Juan Gris, George Grosz, Edward Hopper, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Arturo Martini, Joan Miró, Giorgio Morandi, Godofredo Ortega Muñoz, Pablo Picasso, Henri Rousseau *Le Douanier*, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Diego Velázquez Picassoz jantzia... Askotak dira, segituan nahastu dira eta talde txikiak osatu dituzte, ez dira errazak bereizten, *masoverak* utzitako jantziekin moztortu baitira batzuk. Mimmo Paladino edo Francesco Clementeren espektroak agertu dira, baita David Hockney zahar mutur-beltz bat ere, nahiz eta atzean, hain zuzen ere, gaztea eta probokatzaila agertu, balkoi batera aterata. Badira gonbidatu historikoak Ronald B. Kitaj-en pertsonaiez moztortuak, itzal ilun oso markatuekin, badira *art déco* eserlekuak eta Guido di Pietro fraide aingeruko deituaren kupula izartsuak, bada Frantziako maiatzeko *Atelier populaire* kartelen bat, *Capitán Trueno* dago festa metafisiko batean sekula faltatuko ez liratekeen Taroteko irudien ondoan, badira euskal hilarriak, badira matrioshkak eta natibo amerikarren totemak. Ez dakigu zergatik, baina Francis Picabia ez zen festara joan, edo beharbada zerbitzariz moztortu zen eta ez zen nabarmendu. Fortunato Deperok, zoritxarrez, goiz alde egin zuen festatik. Gonbidaturen bat handik egun batzuetara

agertu zen kuxin baten azpian, eta beste batzuk bizitzen geratu omen ziren, hala diote, talde txikietan, eskailera baten azpian, edo Giuseppe Terragnik asmatutako etxebizitza-sail baten marrazkiaren atzean ezkutaturik.

Nola bizi koadro batekin

1899an Matissek Cézanneren koadro bat erosi zuen Ambroise Vollarden galerian, eta hogeita hamazazpi urte geroago Parisko Musée de la Villeri eman zion. Adiskide bati idatzi zion gutun batean, hau da, testu intimo, isilpeko batean



Paul Cézanne, *Trois baigneuses*, 1879-82, Musée du Petit Palais, Paris, Henri eta Amélie Matisse-ren emaitza.

—ez teoriak edo asmoak adierazteko testu batean—, hitz gogoangarri batzuk idatzi zituen: «Hogeita hamazazpi urtez eduki ondoren, nahiko ondo ezagutzen dut oihala hau, edo hala espero dut behintzat; moralki lagundu dit nire artista-abenturako une kritikoetan, hartatik atera ditut fedea eta jarraikitasuna». ⁶ Ez dira aipuak, eraginak, posizioak testuinguru artistikoan, ez da nomadismo estetikoa, edo, gutxienez, ez da hori bakarrik; konpainia-kontua da, eguneroko hurbiltasuna, anaitasun bat, laguntza, euskarri bat pintatzen jarraitzeko: artearen alor jakin batekoa izatearen sena. Koadro bat da beste edozein koadro margotzeko lagunik hoberena. Zure aurrekoen pintatzeko gogoia suspertzea, desira hori orain gaurkotzen saiatzea, mende bete geroago, denbora zikliko batean eta jakintza partekatu batean. Santos Iñurrietak pinturara heltzeko proposatzen duen bideak bi munduetako hoberenarekin nahi du esperimentatu: abangoardia historikoen tolesgabetasun sortzailearekin alde batetik, eta, bestetik, haien irakurketa garaikidearen gozamenarekin. Gozamen horretarako, oraindik ere balio du, irudiek ez ezik, baita Henri Matisseren esperientziak berak ere. Gogora dezagun.

Zuzenbideko fakultatetik alde egin ondoren, Matissek arte-akademia batean sartzea erabaki zuen, eta azkenean Gustave Moreau-renean sartu zen, zeina berezi samarra baitzen: *Salon*-eko artisten ereduak ipini ordez, Brougereau edo Meissonier-enak esate baterako, Louvrera eramaten zituen ikasleak, antzinako maisuak ezagutzera. Zaharra zenean jadanik, Matissek biziki gozesten zuen bere gaztaroko maisua: «Era hartan jokatzuz, Eskolan nagusia zen joeratik salbatzen gintuen Moreauk, han *Salonari* besterik ez baitzioten kasurik egiten. Jarrera ia iraultzailea zen harena, Museoaren bidea erakustea, noiz, eta ematen zuenean arte ofiziala, pasticherik okerrenetan aritzen zena, eta arte bizia, *plenairisme*ak erakarrita,



haiengandik apartatzeko elkartu zirela». ⁷ Nolako arte-jakintza, eta nolako gaurkotasuna duten hitz horiek. Santos Iñurrietak, gehiago inondik ere sen piktorikoz posizio estetiko kontziente batez baino, antzeko bide bati jarraitzen dio: maisuen konpainia eta euskarria bilatu, jadanik ez baitira zaharrak, modernoak baizik, eta *Salonetik* urrundu, zeinak orain beste izen bat hartu baitu, *Dokumenta* edo *Biennale di Venezia*.

Iñurrietaren festara gonbidatuak daudenak, alor kubista-fauvista-metafisikokoak dira gehienak, baina lotzen dituen elementu aglutinatzailea —bilbe narratiboa— gertuago dago itxuraz surrealismotik, ideia-asoziazio *automatikotik* eta oihaleko espazioaren okupazio irrazional eta elkar gurutzatutik. Jarrera *nomada* baten adibide egokia da, Achille Bonito Olivaren termino gogokoenetako bat erabiltzeagatik: erretzeko pipak, limoiak, egunkariak eta kaktusak, txoriak eta katuak, bidaiari desorientatuen, ekilibristen, txotxongiloen, apatriden ondoan,

*Les champs magnetiques*en saltsaz lotuak denak: André Bretonek eta Philippe Soupaultek idazkera automatikoa taxutu zuten liburu seminal harenaz. Matisseren obsesiboaren —irudi baten profilari behatzea beti—, Picassoren eta Braqueren espazioaren egituratze analitikoaren edo, azkenik, De Chiricoren bakardade arrotzaren aurrez aurre, Santos Iñurrietak areago aplikatzen du metodo surrealista, deszentratua, promiskua, kontakizunak elkarrekin gurutzatuz, festara laguntzen dioten artistengandik hartutako motibo figuratiboen ondoan narratiboki hazten diren landare-formen konposizio batean.

Iñurrietaren aipuak egiteko praktika aipatu dugu, iraganeko zatiekiko festa hurbil eta adiskidetsu baten gisa. Tratabide hori, maila berekoa, elkarbizitzakoa, kontraste bizian gertatzen da laurogeietako eta laurogeita hamarretako praktikarekin, zeinean artistek, europarrek nahiz estatubatuarrek, xede jakin batekin egiten baitzituzten



aipuak: «erreferentziatzko jarduera problematizatu», Craig Owens-en hitzetan esanda, hau da, auzitan jartzeko irudi haien gaurkotasuna eta iruditeria garaikideari zentzua emateko izan zezaketen ahalmena.⁸ Iñurrietak ez du ezer auzitan jartzen, alderantziz, konplizitatea ageri du, eta, batez ere, iraganetik oraindik gure arreta merezi duen hura ikusarazteko zentzua. Adierazgarria da Owens-en testu ospetsuak hasieran Benjaminen ideia bat aipatzea, haren *Historiaren Filosofiako Tesiak* lanetik hartua: «Iraganeko irudiek, orainaldiak bere kezka propiotzat ezagutzen ez baditu, itzulbiderik gabe desagertzeko mehatxua egiten dute». Ez gaitezen gehiegikeriaz aritu, Matisseren koadroak ez dira itzulbiderik gabe desagertuko, baina Iñurrietaren koadroek, klasikoei dagokienez, museokoa edo katalogokoa ez den presentzia bat lortzen dute; oso bestela, obra egin berri baten distira eskaintzen dute, norbait pintatzen hasteko unean haiez gogoratzeak ematen dien distira berezi hori.

Testu hitza, etimologikoki, *textil* hitzetik dator hainbat hizkuntzatan, hau da, *ehun*arekin dago lotua hizkuntza horietan. Adiera horretan, Iñurrietaren koadroek testu ez lineal bat eratzen dute, testu nahasia, toles ez eta hari askeez gainezka egiten duena. Haren narratiba ez da progresiboa, digresiboa baizik; ez da helburu bukatu batera bideratzen, aitzitik, bazter guztietara zabaltzen da, nahasten da eta tolesten da.⁹ Konposizio konplexu hauen kontalariak ikuspegi mugikorra eta partziala hautatu du.

Baina argitu ditzagun hobeto kontuok: Iñurrietaren eszena panoramikoaren kontaketa-haria surrealismoari erruz zor dion poetika batez ehundua badago ere, bada beste osagai bat mugimendu horretatik asko urruntzen duena: hemen ez dago edertasun *aztoraturik*, ez dago ez amesgaiztorik ez bortxakeriarik, ez dago erloju bigunik, oso bestelako gauza bat

baizik: ameskeria alegia-asmatzaile bat dago, moralik gabeko fabula batena, amets gozo bihurturiko errealtatea, Deperorik hoberenean bezala; Iñurrietak gutxitan aipatzen du pintore hori, baina Deperoren bultzada bera du miragarriaren aldera.

Eta fabula horietan —berriz diot, erakutsi-arrastorik ez dute— era guztietako animaliak mugitzen dira, ibilian, hegan, saltoka, arrastaka, eta imajina ditzakegun kimera eta contra natura gurutzaketa guztiak eransten zaizkie gainera. *Encanto* hitz espainolak gordetzen du desorientazioaren eta magiaren zentzua, baina ahozko hizkeran beste adiera bat nagusitu zaio, hutsalki ederra edo atsegina, *encantador* dena. Ez da hala gertatzen italieraz, hizkuntza horrek mantendu baitu *incantesimo* hitza sedukzioaren indarraren, formula magikoaren liluraren zentzuan. Santos Iñurrietaren pintura aztoramendu bretoniarretik aldentzen da, arte gisa destilaturiko eguneroko magia baten *incantesimora* inguratzen den neurrian. Paranoia kritikoak irudien dislokazioa eta irakurketa bikoitzak egituratzeko balio dio: soin bat aurpegi bihurtzen da, hanka bat ardi... baina Iñurrietak ez du erabiltzen nahasmendu eta erru onanistaren zentzu dalarrean, baizik eta irudia kontakizun ireki bat sortzeko gaitasuna duen malgutasun bateraino eramateko xedeaz. Bere obra batean agertzen den txotxongiloaren irudiarekin identifikatzen da Santos Iñurrieta; bere burua mugiarazten duen txotxongiloa da: artista akrobata gisa, dislokaturia, bere buruaren bufoia, baina ez bufoi tragikoa edo erruduna, errealtatea dislokatzeko gaitasuna duena baizik, festa alaitzeko gaitasuna duena esango genuke. Arteari eta zirkuari buruzko bere azterlan klasikoan, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, badirudi Jean Starobinskik Iñurrietaren irudi hauez idazten duela, azpimarratzen dituenean «artistek beren buruaz eta artearen nolakotasunaz eman nahi izan dituzten irudi hiperboliko eta berariaz *itxuragabetu* horiek. Autoerretratu trabestitu bat da...». Hilzorian zela, Jarry bufoi handia, bere

umorea azkeneko aldiz erakutsiz, bere sorkariarekin identifikatu zen: «*Le père Ubu va essayer de dormir*».¹⁰

Lo egin orde, festan jarraitzen du Iñurrietak, bere gonbidatuekin, zeinak ikur *erabilgarriak* bihurtu baitira. Ikur horiek koloreak paleta baten gainean bezala zabaltzen dira, elkarrekin konbinatzeko eta desiratzen zen nahasketa eskuratzeko. Balegoke pentsatzea badela ezkutuko sistema bat, etekin piktoriko handiena eskuratzeko xedea duen prozedura bat, baina halakorik ez dago: erabilitako sistema, besterik gabe, ez da existitzen; *wandering*, alderraia, mugikorra da, zentrorik gabea eta laukirik gabea. Baina, horren ordainetan, liluragarria da hazten eta sakabanatzen den kontakizuna. Bi edo hiru minutu ematera, gutxienez, Iñurrietaren koadro handietako atal narratiboak korritzen gonbidatzen ditut irakurleak. Nahikoak dira bi edo hiru minutu liluratuak geratzeko, *lehen* emozioa sentitzeko, baina gehiago ere bada. Hain zuzen ere, artistaren konposizio-arkitekturaren konplexutasuna, osorik zatikatua, eta haietan ehuntzen den kontakizunen testu-mordoiloa direla-eta, energia garbiko biltegi agortezinak gertatzen dira koadro hauek. Ikuslearen gorputza begi miaztaile aseezina bihurtzen da, eta poliki-poliki zabaltzen, puzten, hazten edo lekuz aldatzen dela dirudien kuadroa dauka bere aurrean, ase nahian sekula asetzen ez den begi hori, ikuspegi «irensle» hori, Merleau-Pontyk pintoreari aplikatzen dion hitz bat erabiltzeagatik, ikuslearentzat ere baliagarria dena.¹¹ Ikusleak ez baitu festa bukatu eta atsedetera joan nahi; eta, bere desirari kasu egiten badio, bi edo hiru minutu baino askoz gehiago beharko du koadroaren aurrean. Iñurrieta ez da lotsatzen, inondik ere, kontakizunak bukatu beharra daukan amaiera batera heltzeko duen ezintasunaz. «Kontatzea eginkizun burugabea da — idazten du Terry Eagletonek—, inola ere sekuentziala ez dena sekuentzia-moduan adierazteko ahalegin bat».¹²



Lanabesen kutxa

Santos Iñurrietak kontatzen dituen istorioetatik irudipen bat sortzen dela dirudi, eta hura da egileak beretu duela egiazkoa eta frogatua dela badakigun berrespen bat —arteak, pinturak ez du aurrera egiten iragan trakets eta primitibo batetik orainaldi konplexuago eta distiratsuago baten aldera—, nahiz eta eguneroko bizimoduak ahanztari nahi digula dirudien. Arteak ez du aurrera egiten bere historian zehar, eta artistak ere seguruena ez du aurrera egiten bere bizi-ibilbidean. Pintura, irudi baten laukian denbora eteteko gauza dena, orainaldia da beti, besterik ez. Santos Iñurrietaren pieza handi hauek ez dira hobekuntzarako ibilbide baten gailurra; areago, alderantziz gertatzen da, puntu *geldi* baten asimilazio lasaia dira: pintorea jadanik ez doa Atik Bra, ez da bikaintasunaren aldera bilakatzen, aldiz, urteen joanarekin eta esperientziarekin,

zabald, sakondu eta dibertsifikatu nahi duen espazio egonkor bat lantzeko gaitasuna duen norbait bihurtu da, toki desiratu batera heldu beharraren, xede bat lortu beharraren tentsiotik libratuta. Jean Cocteau bere garaian *retour à l'ordre* deitu zion horri; orain, mende bat igaro denean kontsigna zahar hori esan zenetik, Iñurrieta ez du adierazten inora itzultzerik, zeren, besterik gabe, Iñurrietak uko egiten baitio mugimendu orori, eta bizi den tokian egon besterik ez du nahi, koadroak produzitu bere espazio geldian, tentsiorik gabe, larritasunik gabe, ongiena egokituriko espeziea sustatzen duen darwinismo estetikoaren hertsatzerik gabe.

Iñurrietak abangoardiaren historiari egiten dizkion erreferentziak independentzia modu bat dira arte-panorama garaikidearen aurrean; apustu bat, edo, zehatzago, aldarte indibidualista. Santos Iñurrieta bere gonbidatuez inguratu da bere nortasuna definitzeko, zeina, azken batean, isolatua baita. Pertsonen eta animalien marrazkien sailean, indibidualismo latz horren erakutsiak eskaintzera ausartzen da: BE YOURSELF, INSULTA CON TU IMAGINACIÓN, LO LEGAL ES UNA MIERDA, TÚ A LO TUYO, edo, posizio nihilista hori laburtzeko, SÉ EGOÍSTA, NO KOMPARTAS TU ESTUPIDEZ. Badirudi artistak bakarrago egoteko antolatu duela bere festa. Bere azken testuetako batean, egilea hil ondoren argitaratu baitzen, Simone Weilek idatzi zuen: «Inteligentzia garaitua dago pentsamenduaren adierazpenak, espizituki nahiz implizituki, aurretik *gu* hitza daramanean».¹³

Testua duten marrazki horietako batean, fabrika baten zerra-hortzen moduko profila ikusten dugu, metalurgiako langile baten bizeps indartsua osatzen duela. 68ko maiatzeko ikasle paristarren *Atelier populaire* deituak famatu zuen besotximinia horren irudia: Iñurrietak *LA LUTTE CONTINUE*/kontsignari eusten dio, baina ikuseremua zabald du langilearen gorputz osoa erakusteko, bere langile-jantziarekin eta kaskoarekin,

eskumuturra altxatuta, borrokaren keinu asaldatua eginez: eta zein izango haren ahotik ateratzen den garrasia, ulua areago, eta GOL!!! Kolektibitateak ez du jadanik emantzipazio-proiekturik sortzen, eta mantra opioduna bihurtu da. Espazio bat okupatzeko konfiantza eta segurtasuna bihurtu da Inurrietarentzat garai batean, gustu burgesaren atonia erosoaren aurrean, borroka, liskarra eta artearen aurrerabidean sinestea izan zena; baliteke ez izatea hoberena edo errentagarriena, baina bai desirari bidea zabalik uzten diona, kontakizunean gurutzatzen dena, eta, batez ere, beste edozein printzipioren gainean plazera garaile nagusitzen dena. Inurrietaren pintura *irribarre* moduan egina da, adierazpen-zorionezko lan-ariketa gisa, eta hartan, paradoxa ematen badu ere, garrantzi handiagoa du zorionak adierazpenak baino.¹⁴ Hala, Picasso, Matisse edo Mirórengandik hartzen dituen *morceaux choisis* horiek lanabes-kutxa bat bihurtu dira aristarentzat, eta haiekin saiatzen da pinturaren gelditasun berreskuratu bat lortzen, pintura hori bere ardatzaren gainean biratzen baita, koadroak ekoizten jarraitzeko desira egunero berrituak elikaturik. Pintoreak bere obren erantzukizuna hartzen du, ez eskuratutako helburu gisa, berezko presentzia gisa baizik, obra horiek margotzeko operazio kulturalki sofistikatu gaurkotasan gisa. Abangoardia horren hondakin txikiak, konfrontazio partidistaren zati hautsiak hartzen ditu Inurrietak, eta gatazkarik gabeko testuinguru batean ipintzen ditu, festa batean, han funtziona dezaten. dezaten. Matisseren joie *joie de vivre* hura, bere garaian, agonista izan zen, bere espazioa errebindikatzen zuen, apaingarria izateko zuen eskubidea, pinturaren osagai moderno zelakoan; orain, abangoardiarekiko gatazka historiko horretaz gabeturik, koadroak egiteko, Charles Baudelairek berak ere, *le maudit* hark, parte har dezakeen beste festa batzuk antolatzekeko plazer eguneroko, eguneroko pintura-ariketa bihurtu da: *peindre, toujours!*



*Mon enfant, ma sœur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.*¹⁵

Luxua, hori hitza! XIX. mendearen erdialdean inolako arazorik gabe lotu zezakeen Baudelairek luxua baretasunarekin eta boluptuositatearekin; mende eta erdi igarota, Vuitton

edo Pradaren industria eksklusibo eta baztertzailearekin identifikatzen dugu, eta hala eta guztiz ere Inurrietaren koadroak, haren mundu erdi eguneroko erdi lilurazkoan bilduta ere, luxuzko objektuak dira egiaz, eta erronka egiten diote hainbeste alferreko trasteren distira eta azalkeari.

Itsasoa sutan

Berrogeita hamarren hasieran, Picasso Nizara joan zen Matisse zahar bat bisitatzerara. Françoise Gilot doa berarekin, eta kalera aterata zer esango, eta gauza bat besterik ez: «Horiek birrikak Matisse horrenak!». Françoise harritu egin da, maisua osasunez oso pattal baitago eta halaxe egon da bizitzako une askotan, eta, hortaz, azalpenak eskatzen dizkio bere lagunari, eta hark azaltzen dio hitz haiek ez zirela osasun-diagnosia, pintura-diagnosia baizik: «Bere mugak baino harantzaxeago dagoen estadio batera heltzen denean, alderdi neutroaren aldera irradatzen hasten da kolorea, eta igoeraren amaieran

aldameneko kolorea elkartzen zaio. Une horretan esan liteke koloreak arnasa hartzen duela. Horrela margotzen du Matissek, eta horregatik esaten dut hain birika onak dituela».¹⁶

Matissek kolorea arnasten du, eta arnasa harrarazten dio koloreari; organismo sekretua bihurtzen du koadroa, bere metabolismoarekin eta bere odol-zirkulazio, taupakari, bero, isurian zabaltzen denarekin. Gorputz gazteak margotu ez ezik, sasoi betean dagoen gorputza, arnasa, organismo bizia bihurtzen du pintura. Matisseri buruz idatzi zuen testurik garrantzitsuenean, arnasaren metafora berera itzuli zen Louis Aragon, baina ez Picassoren kolorearen akordearen zentzuan, erraztasunaren zentzuan baizik, edo, zehatzago, *naturaltasunaren* zentzuan: «Pintore honek, azken berrogeita hamasei urteotan gutxi gorabehera, lana besterik ez du egin. Arnasa hartzen duenak bezala egiten du lana».¹⁷

Santos Iñurrietairengan ere aurkitzen dugu ustezko erraztasun hori. Haren konposizioen konplexutasunagatik ere, azkenean naturalki egokitzen da dena, segidan-segidan, eginahal berezirik gabe bezala. Eta ekoizpen handia ere bai, zeinak, obren neurri eta kopuruagatik, pinturaren estajanovista bat gogora ekar bailezakete, nahiz eta badakigun, jakin, pintatzeko poza egunero berritzeak, bezperan bizitutako plazeraren errepikapenak eta etorkizuneko gozamenen agindu begiztatuak, horiexek lotzen dutela pintorea bere astoarekin.

Joan den mendean, azpimarratzen zenean artearen eta bizitzaren arteko harreman estua, pintoreek ez zuten paradoero onik izaten: bizitzaren arteak, itxuraz, dada-ren, fluxus-en ondare eskusiboa ematen zuen, edo, modu sosegatuagoan nahi bada, Marcel Duchampena, hil baino lehentxeago lasai-lasai adierazi baitzuen hark bera «arnasa-hartzaile huts bat» izan zela, besterik ez. Era horretan, artearen sekuentzia

moderno oso bat eraiki zen, sorkuntza artistikoaren eta eguneroko esperientziaren edonolako bereizketak ezeztatu nahi dituen. Baina pintoreak ere bizi dira, nahiz eta, itxuraz, modu *laboralagoan* bizi, modu estetikoan baino. Picassok pintatzen du eta gero zezenetara doa, eta Duchamp, berriz, gai da sorkuntzaren esperientzia eta egunerokotasuna bateratzeko. Bereizkuntza horrek ahaztu egiten du alderdi *laborala* ere bizitza dela pintorearengan, aisialdiko egunak ere badirela astoaren ondoan emandakoak, *joie de vivre*, ororen gainetik, *joie de peindre* dela.

Honaino helduta, konturatuko zen dudarik gabe irakurlea Henri Matisse behin eta berriz aipatzen dugula; eta, hain zuzen ere, margolari horrekin bizi da Iñurrieta gertutasunik handienaz, alde ederrarekin gainera; baina, horrez gainera, eta batez ere, Matisse *sistema* —hau da, sintaxi linealak eta kolore-planoek duten zentzua dekorazio-erakuntza bati erreferentzia eginez, edo, zehatzagoak izateko, dekorazioak abangoardian duen eginkizunaren *erreibindikazio* baten zentzuan—, erabiltzen duelako Iñurrietak ere, baita aipatutako elementuen nolakotasun historikoaren eta tradizio modernoaren eskari gisa ere. Neure buruari galdetzen diot Mallorcako uhartea aukeratu izana lanerako lekutzat, Niza, Biskra eta Tangerren arteko hirukiaren erdian —leku horiek denak daude Matisseren lanarekin lotuak—, ez ote den, modu kontzientean nahiz inkontzientean, Matisse *espazioan* kokatu nahia. Edo alderantziz, ez ote duen Mediterraneoko argiak pixkana-pixkana Iñurrieta hurbildu aurrekari matissetarraren aldera. Irtenbidea, seguru aski, tarteko edozein puntutan dago: itsasoak hurbildu zuen gure margolaria Matisseren kolorera, eta, aldi berean, Matisse maiz bisitatzeak eraman zuen itsasora.





Munduaren itsumena

Hemen ikusgai jarri diren obrek adimendu *lasai* bat dute —izu-ikararik gabe, urratzerik gabe—, eta sosegatua da badakielako adimentsua dela, eta adimentsua da ez duelako auzitan jartzen baden edo ez den. Ohiko adimendua baino areago —adimendu abstraktua, arrazionala, deduktiboa—, adimendu piktorikoa da, kolorea eta forma, eta koloreak eta formak irudiaren isuri narratiboarekin duten erlazioa ulertzeko modu berezi bat. Hitz bakarrean esanda, kolorearen adimendu bat da, jakintza burokratizatuaren materia grisari kontrajartzen zaiona. Tektonika baketsu eta sosegatu horretatik estetika

propositiboa, ludikoa eta magikoa sortzen da, negatibismo-arrastorik gabea, dramarik gabea. Ezer ez du eskatzen, ez du ezer erreibindikatzen. Ez dirudi ezertaz damutzen denik: proposamen positiboa da huts-hutsik, plazerak eta plazeren oroitzapenak pilatuz isurtzen dena, errurik eta kontzientzia-ausikirik gabe, melankoliarik gabe ikusten dituelarik ilunabarrean urruntzen, festa bukatu denean; irudimen epel eta positibo batetik sortutako irudiak margotzeko desira besterik ez.

Baina erakusketa honetan berebat aurkezten diren testuz hornituriko marrazkien sailek —egiaz dira kontsignak edo *statements*— gezurtatu egiten dute itxuraz ikuspegi

sosegatu eta ludiko hori, eta bere praktika piktorikoaren berezitasunaren eta artistak ideologia nagusiaren aurrean duen posizioaren artean kokatzen dute Santos Iñurrieta; haren konfrontazio psikologikoa, desilusio edo eroriko gisa duen pisua agertzen dute. Egia esan, pintore gisa duen bizitzaren eta munduaren ergelkeriaren arteko distantziaren berrespena baino ez dira marrazki horiek. Triptiko handietan pintorearen bizitza osoa irudikatua balego bezala... baina ez oso-osoa, eta badirudi beste gauza bat, bazterrekoagoa (marrazkia) borrokan ari dela, azaleratu nahian, airea hartu eta espazio bat okupatu nahian. Eta galdera bat sortzen da, agerikoa ematen duena: etenik ez badago pintorearen eta herritarraren artean, ez bada zirkuitulabur eskizofreniko bat gertatu, zergatik ez ditu artistak zubiak eraikitzen praktika baten eta bestearen artean? Zergatik ez ditu txertatzen bere *statement* horiek edo bere irudiak triptiko handietan kartoizko kutxa bat dutela buruan, lekukotasuna emanez, adieraziz badela mundu beldurgarri eta heze bat, berekoa eta itsua, lorategiko bazkalondoko eguzki kiskalgarriaren ondoan? Seguruena, ondo dakielako munduaren ergelkeria ez dela konpontzen ergelkeria hori salatzen duten koadroekin, eta positiboagoa dela, ordainaren ekonomia estu baten ildotik, egiteko desirak berak eragindako lan baten berotasuna ekartzea mundu usteldu honetara. Beren formatu eta hurbiltasunagatik, gauza argia dirudi zer iradokitzen duten marrazki hauek: nahiz eta artistak bere ohiko bizimoduan eguneroko magiazko eszenak, bizitzaren eta irudimenaren ospakizunezkoak kontatzen jardun, badela lekurik aldi berean gogoratzeko bere pinturetan agertzen duena ez dela munduaren osotasuna, munduaren parterik hoberena baizik. Baina zati madarikatu horretan ere, modu zoriontsuan sortzen da bultzada irrigarria, existentziaren paradoxak ospatzen dituen hori: HAPPILY BORED TO DEATH.



Formatu handia

Santos Iñurrietaren triptikoen konposizio-egitura eszena txikietan dago zatikatua, kontakizun orokorraren barruko *azpimultzo* narratiboak balira bezala, neurri batean Pieter Brueghelen ikuspegi panoramiko zatikatuak bezala. Triptiko deitzen diet nahiz eta ikuspegi materialetik bakarrik izan halakoak, hiru oholek eratutako pintura-plano handi bat. Berez, kontakizun-unitateen multzo panoramiko bat osatzen dute.

Literarioa denaren mamu zaharrak, bereziki piktorkoa denaren usteltzea delakoan, ez dio artistari eragiten, harena ez baita «ibai-kontakizuna», norabide jakinekoa, ez; lausoa da, hedatsua, sare sakabanatu eta ezin igarritzko bat osatzen duela, errizoma baten gisan. Eta ez hainbeste bere hedadura fisikoagatik —formatu handia—, ezta pertsonaien eta egoeren ugaritasunagatik ere, bere konposizio-balio zentrifugoagatik baizik, direna baino ere handiagoak ematen dute Iñurrietaren koadroek. René Huyghe idatzi zuen erraketa baten hariak bezala tenkatzen zela espazioan Matisseren oihalen azalera.¹⁸ Oso ikuspegi zehatza da, era berean, konposizio horizontal handiontzat, baina salbuespen batekin: nahiz eta harietan tentsio horri eutsi, desagertu egin da irudiaren nolakotasun bateratua, eta zentrorik gabeko labirintu bihurtu da. Likidoan isurtzen da pintura, jarioan, azaleko arte gisa definituz espazioa, euskarriaren gainean pausatzen dela, busti-busti egiten duela euriak lur porotsu bat busti-busti egiten duen bezala, baina berehala hasten da norabide guztietan zabaltzen eta kimu berriak ematen. Modu horretan, landareen gisara, lurpean eta bizirik, haziz —errizomen modura— garatzen da koadro hauen emari narratiboa, eta ez optikoa ez matematikoa ez den dimentsio bat hartzen dute koadroek; dimentsio emozionala

eta ezin igarritzkoa da. Iñurrietak maite du pintatzen duena, eta bere bizitzarekiko konexioa erne dezakeen hura bakarrik pintatzen du.

Nola egituratzen diren, horixe da Santos Iñurrietaren ikuspegi panoramiko hauen paradoxa eta alderdirik zoragarriena: panoramaren gaineko ikuspegi lasai bat eman ordez, formatu etzanarekin ondo ezkonduko litzatekeena, begiratu xehetasunetan geldiarazten duten hamarnaka zatiren hazkunde inkontrolatu baten moduan egituratzen da ikuspegia. Santos Iñurrietaren triptiko handiek ez dute gordetzen kolpetik antzematen diogun irudi bat; gehiago izaten da poliki-poliki ezagutzen dugun azalera bat, azaleraren euskarri zabalaren gainean trebeki ipinitako objektuen, pertsonaien eta eszenen hurrenez hurreneko irakurketa baten bitartez. Hala, triptiko hauek panoramika faltsuak dira, zeren, beren handitasun lauan galtzera gonbidatu beharrean, bertara sartzera gonbidatzen baikaituzte, osotasunaren ikuspegia galtzera eta desorientatzera, bidean galdu eta esperogabeaz gozatzen duten bidaiari zorionsuen modura. Dudarik ez dago Santos Iñurrietak ikuslea txunditu nahi duela bere koadroen tamaina eta formatuarekin, baina berebat gonbidatzen du xehetasunetara hurbiltzera, sudurra oihalean itsastera pintura txiki-txiki baten aurrean bezala. Kontakizunaren argumentua trebeki antolatzearen emaitza da hori, hainbat zati, eszena edo unetan banatuta; pertsonaiak elkartu egiten dira gela baten barruan, lorategi batean, portxe batean edo pinu batzuen azpian, eta besotik helduta dabilta, makurtzen dira, hazka egiten dute, burua bortizki jiratzen dute, eskua ematen diote elkarri eta hegan hasten dira, besterik gabe.

Baina triptikoa era berean da ideologia piktorkoa. Oinarri-oinarrizko zatiketa da, hiru banda bertikal berdinekoa, eta bandek, elkarturik, laukizuzen etzana eratzen dute. Zatiketa birtual hori dela medio, panoramatik harantzago,

kontakizunaren orientazio bertikala lortzen da, zoruko hurbiltasunetik edo lehen planoko mahaietatik, itsasoko eta zeruko urruntasuneraino. Multzoaren pertzepzioa triptiko horizontal baten gisakoa da, baina bigarren mailako kontakizun askoren zirkulazio bertikalak bisualki aberastua. Shirazeh Houshiary eskultoreak sintetikoki azaltzen du: «Irudikapen bertikala finkoa eta menderatzailea da. Pentsamendu horizontala ez da finkoa, aitzitik, airean zintzilik dago.¹⁹ Oihal bertikaletan lan eginez, nahiz eta multzo horizontal baterako aurrez ikusiak izan, kontakizunaren erlazio-dinamika, zatien estasi bertikala azken bilkuraren horizontalitate estentsiboaren ondoan, eta hari kontrajarriz, indartzen du Santos Iñurrietak.

Bitartean, hainbat eszenaren arteko lotura gurutzatua gertatzen da: koadro batzuetan hainbat egoera gurutzatzen dira elkarrekin kontakizun katramilatu bat eratuz, baina erlazio magnetiko batek bateratuta; beste batzuetan, berriz, eszenak collage pintatu baten moduan ageri dira, batasun-puntu bat bilatzen duten itsatsitako biñeta erantsiak balira bezala. Kasu batean zein bestean, koadroaren parte baten perspektiba logikoa, biñeta bat osatzen duelarik, kolpetik hausten da eta beste espazio batean sarrarazten gaitu, kontakizuna dislokatzen, iraulkatzen edo islatzen duen beste logika batean. Sarritan, badira elementu komunak, bat edo bi, espazioaren eta kontakizunaren ikuspegitik ambiguoak, eta giltzadura-balioa dute, lotura-puntua dira toki

eta egoera inkongruente horien artean. Eta hortxe, giltzadura horiexetan, De Chiricoren *il profumo* agertzen da: haren ordoki metafisiko amaierarik gabekoen poetika baino areago, haren distortsio espaziala, eszena gogo-espazio bihurtzen duena, pertzepzio-espazio baino gehiago.

Iñurrietaren koadro handiak bete-beteak daude mahai txikiz, oholtzaz, apalez, aulkiz, idulki txikiz, mailaz, barandaz... eta natura hil xeheak ipintzen dira haien gainean. *Altzari osagarrien* sistema hau guztia berebat da pintorearen ogibidearen metafora bat. Altzari horien presentziak ez du balio espazio piktorikoa zatikatzeko bakarrik, egileak hain berezkoak dituen bigarren mailako eszenak sorraraziz, ezta azalera



piktoriko osoaren okupazio nabar eta nahasirako ere, zeinetarik ez baita zerua bera ere libratzen, sarritan era guztietako izaki eta objektu hegalariek gurutzatzen dutela; edo, gutxienez, ez horretarako bakarrik, zeren, nik sumatzen baitut Santos Iñurrietak mahaitxo-paleta bera ere sartzen duela, hura bera ere sartzen dela eszenan, eta haren *paletaren* lekukoa ere badela, pintore batek erabiltzen duen kolore-gama gogokoenaren adieran. Espainolak ez bezala, italiar hizkuntzak eutsi dio paletarentzat pintorearen altzari profesionaleko «mahai txiki» etimologiari, *tavolozza*.

Taktika batean zein bestean, nahastuz edo bereiziz, bikaina da eszenaren multzoa. Oihaletik zenbait pauso urrunduz, erreztasun harrigarri batez lotua ageri da irudia, irudi hori berezko gauza balitz bezala bere idazkera koloretsu, malgu eta inprobisatuaren forman, zeina areago sortua baita automatismo batetik aldeztu aurretik proiektaturiko ikusmolde batetik baino; soiltasun hori ordea, *erraztasun* hori, praktika gogor baten kondarra da berez, esperientzia eta irudimenaren pilatze batena, zeinak, urteen joanarekin, aurkitu baitu azkenean argitasun eta soiltasunezko itxura hori. Esan dugu lehen arteak ez duela aurrera egiten, ezta pintore jakin baten obrak ere; pintoreak nahi duena adierazteko duen *erraztasunak* egiten du aurrera, eta, zentzu horretan, argi antzematen zaizkio Iñurrietari astoaren ondoan emandako urte luzeak.

Sarritan, irudi handi bat ageri da koadroaren erdian, ekilibrista, dantzari, kirolari edo txotxongilo moduan, fisikoki aktiboa, eta besoek eta hankek, luze-luze eginda eta bortizkeriaz bihurrituta, *trait d'union* gisa balio diote bigarren mailako eszenen artean, barrukoaren eta kanpokoaren artean, lorategi edo terrazaren eta atzealdeko paisaiaren artean, hurbilaren eta urrunaren artean, lurrarekin lotutako guztia eta airean hegan



edo flotatuz ageri denaren artean. Besoak eta hankak airean, dantzan, keinuak eginez, espazioa hautsiz, edo, zehatzago, espazioa fluidoa eginez. Akrobaziak, era berean, figuratiboak dira, eta kontakizun dislokatua eta flotatzailea eratzeke gaitasuna dute. Abangoardien kondar-elementuak dira zirkua eta txotxongiloen antzerkia, eta Degasengadik Picassorenganaino, Légerrengandik Deperorenganaino, gorputz libre eta esanahiz beteak sartzen dituzte pinturan, pailazoen eta zaldi gaineko dantzarien akrobazia zoriontsuak. Mozorroak eta pantomimak, tximuak eta piztia basatiak ere ikuskariaren parte dira —*mintzatzen* diren gorputz horien parte—; izan ere, desagertuak ziren pintura garaikidearen agertokitik, eta *cabaret galàctic* batean aurkituko dute agian beren tokia, amildegiaren ertzean dagoen agertoki batean.

*El cabaret galàctic ja és obert,
els paralítics hi aprendran claqué
La masovera enganya els innocents
Cambrers romàntics cremen els diners.*

Jaume Sisa, *El cabaret galàctic*, 1976²⁰

Sisaren poemaren irudia Santos Iñurrietaren koadro bateko edozein izkinatakoa izan zitekeen arren, Sisaren kabaretak badu zer bait aristokratikoa, *Titanic* itsasontziko bidaiariaren zentzuan: etiketa-jantzia afaltzeko, *Baccarrà*, amodio-nahasteak, kontrabandista aberrigabeak eta transatlantiko *dancingak*; baina Iñurrietaren koadroetan etxeagoa ematen du denak, erakuskeriarik gabeko *intelligentsia* arinki aberats,²¹ hurbil eta aldi berean arrotz baten lurraldea balitz bezala, zeinak ez baititu festak Excelsior Hotelean egiten, bere etxe lorategian baizik, eta bizi duen intentsitate berberaz nahi du bere zoriona partekatu.

Azkena

Laster bukatuko dut, hizketan, idazketan. Koadro hauek *shock* emozional gozo baten moduan astintzen naute, hunkitu egiten naute, pinturaren aldera dudantetikortasunaren barru-barruan ukitzen naute, harrapatu egiten naute irudimenak dislokaturiko egunerokotasuneko kontakizun horiek. Ezin dut idazten jarraitu ez badut sentipen hori errausteko arriskua pairatu nahi. Izan ere, objektu maitatu batena da nik koadro horiekin dudantetik erlazioa, eta isiltasuna da, Nietzschek adierazi zuen bezala,²² desiraren adierazpiderik gorena, bakarra agian. Emakume maitatuari ez zaizkio mintzaldiak egiten, harekin egoten da. Maria izeneko emakume batez maitemintzen banaiz, ez naiz haren izenaz maiteminduko, emakumeaz beraz baizik. Koadroa plazer agortezina da, inoiz asetzen ez zaituena. Matisse bere Cézanneren koadroarekin bizi izan zen hogeita hamazazpi urteek dena esaten dute: ez dago egunak edo hilabeteak irauten dituen, eta gero arintzen, gristen eta desagertzen den koadro batekiko oldarraldi erotikorik. Koadro on batekiko pasioa egunero berritzen da, ez da agortzen. Bai zoriontsuak koadroa erosteko dirua dutenak, koadroarekin bizitzeko, koadroari egunero-egunero aditzeko eta harekin hitz egiteko suertea dutenak; bi bider zoriontsuak diru asko dutenak, eta bildumazaletasuna den poligamia-modu legezko horretan bizi daitezkeenak.

Koadro hauek nire arreta, nire amultsutasuna erakartzen dute, eta, hortaz, nahiago dut orain koadro horiei begiratu, ezen ez testu gehiago erantsi, diskurtsoaren zama pairatu. Hori banekien testu hau idazten hasi nintzenean, baina orain berriz ere hartuko dut gogoan, aurreko guztiaren erlatibotasuna erakusteko: «...Kolore-sentsazio batentzat ez dago hitzezko baliokiderik», hori bezain argi eta erraz.²³

Bukatuko dut beraz: lau hilabete luze dituzue Artiumen Santos Iñurrietaren koadroen bizikideak izateko: Mediterraneora joan zen eta orain han imajinatu duena erakustera itzuli den euskal margolari bat da.

Francisco Javier San Martín



Oharrak

1 Fausto Melotti, (1935): «Aurkezpena», *40. buletina* (maiatza), Milan: Galeria del Milione; espainierara hemen itzulia: *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo* (IVAMeko erakusketakatalogoa, 1990eko apirila-ekaina), Milan: Mazzotta, 1990, 297-298.

2 1910eko bertsioko eskuineko muturrean dagoen pertsonaia da, zeina Matissek, *La dancerekin* batera, Sergei Shchukinen etxea dekoratzeko margotu baitzuen.

3 Ikus Grupo de Investigación «Modos de conocimiento artístico», *Arte: Diccionario Ilustrado*, Vigoko Unibertsitatea, 2012, 88. or.

4 «C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une provocation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression... ». Pierre Courthion-ek aipatua, *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Pierre Cailler éditeur, Geneba, 1953, 1. alea, 135. or.

5 «*Gaua argia eta lasaia da, ilargiak argitzen du, gonbidatuak helzen ari dira eta etxe osoa betetzen dute kolorez eta perfumez*».

Jaume Sisa, *Qualsevol Nit Pot Sortir El Sol*, 1975.

6 Raymond Escholier, *Matisse ce vivant*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1958, Marcelin Pleyner-ek aipatua, *La enseñanza de la pintura*, Gustavo Gili, Bartzelona, 1978, 46. or.

7 Gaston Diehl, *Henri Matisse*, Pierre Tisné, 1954.

8 Craig Owens, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad», in Brian Willis (argit.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Carolina del Olmök eta César Renduelesek espainierara itzulia, Akal, Madril, 2001, 203-235. or.

9 *Digestión* espainierazko hitzaz DRAEk eskaintzen duen definizioa —chungintzako metafora batera joaz berriz ere— zehaztasunez egokitzen zaiola dirudi Santos Inúrietak erabiltzen duen kontakizun-sistema zentrotik kanpokoari: «Diskurtsoaren haria hausteko ekintza eta ondorioa, eta gai nagusiarekin itxuraz loturarik ez duten gauzak sartzea hartan».

10 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Geneba. 8. or.

11 Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, P.U.F., Paris, 1964, 23. or.; Mikel Dufrenne-k aipatua, «Pintar, siempre», in *Revue d'Esthétique, La práctica de la pintura*, Gustavo Gili, Bartzelona, 1978, 7-8. or. Bada espainierazko itzulpena, Jorge Romero Brest, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Bartzelona, 1983.

12 Terry Eagleton, *Cómo leer la literatura*, Albert Vito i Godinaren itzulpena, Península, Bartzelona, 2016.

13 Simone Weil, *Echar raíces*, Juan Carlos González Ponten itzulpena, Trotta, Madril, 2014, 33. or.

14 Santos Inúrietak, oro har, saihestu egiten ditu gauza irrigarriak, edo, zehatzagoak izateko, marrazki kontsignadunetara mugatzen du, eta haietan bai, haietan murgiltzen da karikaturation eta esperpentoaren plazerean.

15 Nire txikitxoa, nire arrebatxoa,
Pentsa nolako gozotasuna
Han elkarrekin bizitzea!
Askatasunez maitatu,
Maitatu eta hil
Zure antza duen herrian!
Eguzki negartiek
Zeru estali horietan
Badute nire espirituarentzat sedukzio bat
Hain misterioak
Zure begi traidoreena bezain,
Distiratsu zure malkoen artetik.

Han, dena da ordena eta edertasuna
Luxua, baretasuna eta boluptuositatea.

Charles Baudelaire, «Invitation au voyage», *Les fleurs du mal*, 1857.

16 Françoise Gilot eta Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, Paris, 1973, 244-245. or.

17 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, Paris, 1998. Paradoxa da, gutxienez, bere biografia Pierre Cabanneri laburtu nahian, hil baino urtebete lehenago, Marcel Duchampek metafora bera erabiltzea, baina hain zuzen ere kontrako zentzuan, *retard* gisa, jarduera artistikoaren atzerapen moduan: «Qui suis-je? Un homme tout simplement, un respirateur».

18 René Huyghe, «Matisse», *Le Point*, 4. alea, 21. zkia. (Matisseri buruzko ale berezia), 1939ko uztaila, 103. or., Yve-Alain Bois-engan aipatua, *L'Aveuglement*, in *Henri Matisse. 1904-1917*, erakusketaren katalogoa Centre Pompidoun, Paris, 1993ko otsaila-ekaina, 13. or., 10. oharra.

19 Shirazeh Houshiary, Declaración, 1983ko urria, in *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, Velázquezen Jauregiko erakusketako katalogoa, 1986ko urtarrila-apirila, 112. or.

20 Ireki da kabaret galaktikoa,
elbarriek klakea ikasiko dute.
Tabernako andreak errugabeak engainatzen ditu,
zerbitzari erromantikoek dirua erretzen dute.

EL CABARET GALÁCTIC, 1976.

21 Henri-Pierre Roché mende-erdiz baino gehiagor izan zen Duchamp-en laguna, eta eskutitzez idatzi zion bion adiskidea zen beste bati, Parisa itzuli zenean 1919an, Duchamp ez zela ez pobrea ez aberatsa, baizik eta bohemia «*un petit peu dorée*» batean bizi zela. Ikus Scarlett eta Philippe Reliquet (argit.), *Correspondance Marcel Duchamp – Henri-Pierre Roché. 1918-1959*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Geneba, 2012.

22 «Edertasunaren aurrean murgiltzen garen isiltasun hori itxarote sakon bat da, tonalitate finenak eta urrunenak aditu nahia; dena belarri eta begi litzatekeen pertsona batek bezala jokatzeko dugu; edertasunak badu zerbait guri esateko, horregatik isilik geratzen gara eta ez dugu pentsatzen beste une batean pentsatuko genukeena. Hortaz, gure isiltasuna, gure ikusmina, gure eramankortasuna, prestakuntza da, eta besterik ez. Halaxe gertatzen da “kontenplazio” orotan», Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*. Arganda del Rey (Madril): Edimat Libros, 2003. Clásicos de la Literatura Universal. Espainierazko itzulpena, Francisco Javier Carretero Moreno.

23 Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992, 47. or.

«



uando dejó de oírse el último
cincel griego, la noche

se asentó sobre el Mediterráneo. Fue una larga
noche, tan solo iluminada por el cuarto de luna
del Renacimiento. Ahora volvemos a sentir
la brisa correr sobre el Mediterráneo. Y nos
atreveremos a pensar que quizás sea el alba.»

Fausto Melotti ¹

Estas solemnes palabras fueron escritas por Fausto Melotti para el catálogo de su exposición individual de 1935 en la Galería Il Milione de Milán. Desde el punto de vista historiográfico son tremendamente incorrectas, pues ahora sabemos con bastante precisión que la llamada «edad oscura» no lo fue tanto y que el legado clásico pervivió en la Edad Media en diferentes focos y con variada intensidad, pero su aliento poético sigue excitando la imaginación del lector contemporáneo. En una sola frase recorre veinticinco siglos de Arte y lo hace con imágenes de alta intensidad poética: el silencio de las herramientas del escultor antiguo, la recuperación parcial del canon clásico como una fase lunar y, sobre todo, el impulso contemporáneo como fenómeno meteorológico... «volvemos a sentir la brisa sobre el Mediterráneo». Esa brisa suave ya había secado los cuerpos gloriosos de las bañistas de *Luxe, calme et volupté* de Henri Matisse o la sábana tendida sobre el precario caballete de *Pino sul mare* de Carlo Carrà, y parece la misma brisa, un siglo después, que hace oscilar un *Hanging Mobile* de Alexander Calder, o disipar el humo de la chimenea de un diminuto

barco en uno de los grandes trípticos que Santos Iñurrieta muestra en esta exposición de Artium. La brisa suave despeja el cielo, inunda toda la escena de luz, un resplandor que no es solo material sino más bien una iluminación estética, el *espíritu* de la luz que baña los objetos y los personajes de estos cuadros. Frente al *Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, el viaje al centro de la noche, Santos Iñurrieta parece proponernos una especie de *Viaje al corazón de la luz*: una expedición que comienza en la humedad fría del Cantábrico y acaba con el resplandor solar del Mediterráneo. La luz no solo ilumina la escena, sino que da calor, y en estos cuadros se siente el calor de un verano permanente.

El resplandor ilumina el cielo y la tierra de la escena imaginada por el artista en ese mismo tríptico que tomamos como ejemplo al azar: un árbol que florece con rostro humano, un tigre extendido como una alfombra, un desnudo que se agacha para acariciar el tejado de una casa, un viajero en la cima de una montaña, la boda de una pareja de gatos, las palmeras, las palomas. No podemos escuchar la música, pero sabemos que suena, pues uno de los personajes de *La musique* de Matisse la escucha concentrado junto a una palmera.² Nada de esto es verdadero; demasiado bello para ser real. Recuerda Luis Candaudap que «ya se dijo en su día que se nos había dado el arte *para no morir a fuerza de tanta verdad*».³ Y viene a propósito recordarlo respecto a Santos Iñurrieta, un pintor instalado en una isla de ese mismo Mediterráneo, que repudia cualquier forma de realidad administrada por la verdad.

Pero si queremos penetrar en el espíritu o, al menos, en la lógica pictórica de estos espléndidos cuadros de Santos Iñurrieta, continuemos con el texto que otro artista escribió para presentar una de sus exposiciones. Édouard Manet, en la

introducción del catálogo de su crucial exposición durante y al margen de la Exposition Universal de París en 1867 escribió: «Es el efecto de la sinceridad lo que hizo que las obras tuvieran un carácter de aparente protesta, pero el pintor soñaba solo con ofrecer su *impresión*».⁴ Había colocado una mujer desnuda junto a dos hombres vestidos en una excursión campestre para mostrar las delicias del ocio urbano y la vida moderna, el suave correr de la brisa en una sobremesa sobre la hierba, la belleza y la juventud. El pintor únicamente quería transmitir su amor al mundo... pero cometió un error que, al parecer, distorsionó su discurso: fue sincero, o quizás demasiado



Paul Cézanne, *Trois baigneuses*, 1879-82, Musée du Petit Palais, París, donación de Henri y Amélie Matisse.

sincero, y la obra se torció a los ojos de los espectadores. Ya no parecía hablar de sensación y placer, como de protesta, aunque Manet contra nada quería protestar, sino ampliar las fronteras de la pintura. Siglo y medio después pudiera parecer que las tornas han cambiado, pero seguramente no tanto. Ciertamente, la «impresión» es cosa pasada y se encuentra en los museos tras una barrera infranqueable de visitantes fotografiándose ante ella, pero la sinceridad sigue hiriendo y distorsionando la obra de los pintores, incluso la sinceridad más elemental, la que lleva a un artista a pintar los cuadros que le apetece o, más exactamente, los únicos que puede pintar, fuera de las reglas no escritas del sistema del arte contemporáneo. Basado aproximativamente en el consenso de museos, galerías, coleccionistas, críticos y aficionados, el arte de éxito es una negociación: el talento del artista, no. El talento no se negocia ni se enseña, cuanto más se le busca más lejano parece. El talento del pintor no tiene peso ni color, en realidad no existe como entidad concreta, sino solo cuando se ejerce en la práctica de la pintura. Santos Iñurrieta solo quiere ofrecer su *impresión*; a nada aspira excepto a seguir pintando con absoluta libertad, a ejercer libremente su talento.

Los invitados

Este ejercicio de libertad incluye visitar los iconos de la pintura moderna que ama, vivir con ellos, esparcidos entre mesas, sillas y estantes, en prados o porches, junto al mar. No acude a ellos como citas cultas, como guiños para el erudito; por el contrario, da la sensación de que los emplea porque los tiene tan a mano como una cuchara o una lámpara, tan cerca como el propio pincel o la paleta, como un libro con bellas reproducciones. Y que está habituado

a tratarlos cotidianamente, como personas o animales queridos. Son pequeños fragmentos, a menudo minúsculos, que pueblan las escenas de sus cuadros, en cualquier esquina, como referencias de posición tanto vital como estética, como pequeños residuos de manifiesto de vanguardia abandonados encima de una mesa. En algunos casos, la familiaridad es tal que parece que ellos mismos han entrado en el cuadro sin avisar y se han acomodado en cualquier esquina. Como telón de fondo o, mejor, como aroma, se siente en el ambiente un intenso *parfum Matisse* que la brisa trae desde Tánger o desde Biskra.

El artista ha invitado a la fiesta a todos los que quiere y los reúne en estos grandes trípticos. «Los convidados van llegando y —en palabras de Jaume Sisa— “llenan toda la casa de colores y perfumes”»:

Fa una nit clara i tranquil·la,
hi ha la lluna que fa llum,
els convidats van arribant
i van omplint tota la casa
de colors i de perfums.⁵

Los invitados son, entre otros, por orden alfabético: Eduardo Arroyo, George Braque, Victor Brauner, Louise Bourgeois, Luis Buñuel (a través de Salvador Dalí, disfrazado de Picasso: es una fiesta de disfraces), Alexander Calder, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Fortunato Depero, Juan Gris, George Grosz, Edward Hopper, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Arturo Martini, Joan Miró, Giorgio Morandi, Godofredo Ortega Muñoz, Pablo Picasso, Henri Rousseau *le douanier*, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Diego Velázquez, vestido de Picasso ... Son muchos y variados, se

han mezclado rápidamente formando corrillos, no es fácil distinguirlos pues algunos van disfrazados con ropa que les ha prestado el *masover*. Aparecen los espectros de Mimmo Paladino o Francesco Clemente y también un anciano y huraño David Hockney, aunque justo detrás se muestra joven y provocativo, asomado a un balcón. Hay invitados históricos disfrazados de personajes de Ronald B. Kitaj, con sombras oscuras muy marcadas, entre sillas *art déco* o deliciosas cúpulas estrelladas de Guido di Pietro, llamado el fraile angélico, algún cartel del *Atelier populaire* del mayo francés, el Capitán Trueno junto a figuras de Tarot que nunca faltarían en una fiesta metafísica, estelas funerarias vascas, matrioshkas y tótems de nativos americanos. Por motivos que se desconocen, Francis Picabia no acudió a la fiesta o quizás pasó desapercibido, disfrazado de camarero. Fortunato Depero, desgraciadamente, la abandonó pronto. Algún convidado apareció días después debajo de un cojín, y dicen que otros se quedaron a vivir en grupos pequeños bajo una escalera o escondidos tras el dibujo de un grupo de vivienda ideado por Giuseppe Terragni.

Cómo vivir con un cuadro

En 1899 Matisse compró un cuadro de Cézanne en la galería de Ambroise Vollard y treinta y siete años después lo acabó donando al Musée de la Ville de Paris. En una carta a un amigo, es decir, en un texto íntimo, de confidencia, no de teoría o intenciones, escribió unas palabras memorables: «Tras treinta y siete años de poseerla, conozco bastante bien esta tela, así lo espero; me ha apoyado moralmente en los momentos críticos de mi aventura de artista, de ella he sacado mi fe y mi perseverancia».⁶ No se trata de citas, de influencias, de posiciones en el contexto artístico, de nomadismo estético



o, al menos, no solo de eso; es una cuestión de compañía, de cercanía cotidiana, una fraternidad, una ayuda, un apoyo para seguir pintando: el sentido de pertenencia en un campo específico del arte. Un cuadro es la mejor compañía para pintar cualquier otro cuadro. Revivir el deseo de pintar de los que te precedieron, intentar actualizar ese deseo ahora, un siglo después, en un tiempo cíclico y un saber compartido. Santos Iñurrieta propone un acercamiento a la pintura que quiere experimentar lo mejor de ambos mundos: la inocencia fundadora de las vanguardias históricas junto al disfrute de su lectura contemporánea. Para ese disfrute, siguen valiendo no solo las imágenes, sino la propia experiencia de Henri Matisse. Recordemos.

Después de abandonar la facultad de Derecho, Matisse decide acudir a una academia de Arte, y acaba ingresando en la de Gustave Moreau, que era bastante peculiar: en lugar de poner modelos de artistas del *Salon*, como Brougereau o Meissonier, les llevaba al Louvre, a conocer a los maestros antiguos. Ya anciano, Matisse hace un encendido elogio de su maestro de juventud: «Procediendo de este modo, Moreau nos salvaba de la corriente que prevalecía en la Escuela, donde no se prestaba atención más que al Salón. Era casi una actitud revolucionaria por su parte, la de enseñarnos el camino del Museo, en una época en la que el arte oficial, dedicado a los peores pastiches, y el arte vivo, atraído por el *plenairisme*, parecían unirse para apartarnos de ellos».⁷ Cuánto conocimiento del arte y qué actualidad la de estas palabras. Santos Iñurrieta, seguramente más por instinto pictórico que por una posición estética consciente, sigue un camino semejante: buscar la compañía y el apoyo en los maestros, que ya no son antiguos, sino modernos, y alejarse del *Salon*, que ya no se llama así, sino *Dokumenta* o *Biennale di Venezia*.

Los invitados a la fiesta de Iñurrieta, mayoritariamente pertenecen al entorno cubista-fauvista-metafísico, pero el aglutinante que les une —la trama narrativa— parece estar más próxima al surrealismo, a la asociación de ideas *automática* y a la ocupación irracional y entrecruzada del espacio del lienzo. Es un buen ejemplo de actitud *nómada*, por emplear uno de los términos predilectos de Achille Bonito Oliva: pipas de fumar, limones, periódicos y cactus, pájaros y gatos, junto a viajeros desorientados, equilibristas, marionetas, apátridas, ligados con la salsa de *Les champs magnetiques*, el libro seminal en el que André Breton y Philippe Soupault pusieron a punto la escritura automática. Frente a la fijación obsesiva en el perfil de una figura de Matisse, la estructuración analítica del espacio de Picasso y Braque o frente, por fin, al extrañamiento solitario y desolado de De Chirico, Santos Iñurrieta aplica más bien el método surrealista, descentrado, promiscuo, de entrelazamiento de relatos, en una composición de formas vegetales que crecen narrativamente junto a motivos figurativos tomados de los artistas que le acompañan en la fiesta.

Hemos aludido a la práctica citacionista de Iñurrieta como a una fiesta cercana y cordial con fragmentos del pasado. Este tratamiento, de igual a igual, de convivencia, contrasta poderosamente con la práctica de los años ochenta y noventa, en la que los artistas, tanto europeos como estadounidenses, citaban precisamente para «problematizar la actividad de referencia», en expresión de Craig Owens, para cuestionar la actualidad de esas imágenes y su capacidad de aportar sentido al imaginario contemporáneo.⁸ Ningún cuestionamiento en Iñurrieta, sino complicidad y, sobre todo, el sentido de dar a ver aquello del pasado que aún merece nuestra atención. Es significativo que el célebre texto de Owens cite al comienzo una idea de Benjamin extraída de sus *Tesis de Filosofía de la*

historia: «Las imágenes del pasado a las que el presente no reconoce como una preocupación propia, amenazan con desaparecer irremisiblemente». No exageremos, los cuadros de Matisse no va a desaparecer irremisiblemente, pero los cuadros de Iñurrieta consiguen una presencia de ellos que no es la del museo o el catálogo, sino el brillo que le presta una obra recién hecha, el brillo especial que les da el hecho de que alguien los recuerde en el momento de ponerse a pintar.

El término *texto* proviene etimológicamente de *textil*, de tejido. En esta acepción, los cuadros de Iñurrieta forman un texto no lineal, enmarañado, repleto de pliegues y de hilos sueltos. Su narrativa no es progresiva sino digresiva; no se orienta a la conclusión de un fin, sino que se extiende por todas las esquinas, se enmaraña y se pliega.⁹ El narrador de estas complejas composiciones ha escogido un punto de vista móvil y parcial.

Pero maticemos: si bien el hilo narrativo de sus escenas panorámicas se teje con una poética que debe mucho al surrealismo, hay otra componente que le distancia poderosamente de este movimiento: no hay belleza *convulsa*, no hay pesadilla ni violencia, no hay relojes blandos, sino algo muy diferente, una ensoñación fabuladora, de fábula sin moral, de realidad transformada en un sueño dulce, como en el mejor Depero, pintor al que cita poco pero con el que comparte un impulso instintivo hacia lo maravilloso.

Y en esas fábulas —insisto, sin rastro de moraleja— caminan, vuelan, saltan o se arrastran todo tipo de animales: mamíferos, aves, peces o crustáceos, a los que se unen todas las posibles quimeras y cruces contra natura que podamos imaginar. El término español *encanto* mantiene el sentido de desorientación y magia, pero se le ha superpuesto en el uso hablado lo banalmente bello o agradable, *encantador*. A diferencia



del italiano, que ha mantenido con el término *incantesimo* el sentido de la fuerza de seducción, la fascinación de la fórmula mágica. La pintura de Santos Iñurrieta se aleja de lo convulsivo bretoniano en la medida que se acerca al *incantesimo* de una magia cotidiana destilada como arte. La paranoia crítica le sirve para articular la dislocación de figuras y las dobles lecturas: un torso se convierte en rostro, una pierna en una oveja..., pero no lo emplea en el sentido daliniano de confusión y culpa onanista, sino para llevar la imagen a un punto de fluidez capaz de generar un relato abierto. Santos Iñurrieta se identifica con la figura de la marioneta manejada por sí misma que aparece en una de sus obras: el artista como saltimbanqui, dislocado, bufón de sí mismo, pero no el bufón trágico o culpable, sino el que es capaz de dislocar la realidad, como diríamos, alegrar la fiesta. En su estudio clásico sobre arte y circo, *Portrait de l'artiste en saltinbanque*, Jean Starobinski parece que escribiera sobre estas figuras de Iñurrieta, cuando llama la atención sobre «las imágenes hiperbólicas y voluntariamente *deformadas* que los artistas han querido dar de sí mismos y de la condición del

arte. Es un autorretrato travestido...». Próximo a morir, el gran bufón Jarry, en un alarde de humorismo final, se identificó con su criatura: «*Le père Ubu va essayer de dormir*».¹⁰

En lugar de dormir, Iñurrieta continúa con la fiesta, con sus invitados, convertidos en *signos disponibles*. Esos signos se extienden como los colores sobre una paleta para combinarse y obtener la mezcla deseada. Podría parecer que hay un sistema oculto, un procedimiento orientado a obtener el máximo rendimiento pictórico, pero no lo hay: el sistema empleado es, sencillamente, inexistente; *wandering*, errante, ambulatorio, sin centro y sin marco. Pero, por compensación, el relato que crece y se dispersa es apasionante. Invito a los lectores a que dediquen dos o tres minutos, al menos, a recorrer las secciones narrativas de sus grandes cuadros. Dos o tres minutos puede ser tiempo suficiente para quedar fascinado, para sentir la emoción *inicial*, pero aún hay más. Precisamente lo complejo y fragmentado de su arquitectura compositiva y la maraña textual de relatos que en ellos se hila, hace de estos cuadros algo así como depósitos *inagotables* de energía limpia.

El cuerpo del espectador convertido en un ojo escrutador e insaciable y, frente a él, el cuadro que por momentos parece ensancharse, hincharse, crecer o desplazarse, para satisfacer a ese ojo que nunca se sacia, esa visión «devoradora», por emplear la expresión que Merleau-Ponty aplica al pintor, y que es válida también para el espectador.¹¹ Un espectador que no quiere terminar con la fiesta e irse a descansar y que, si está atento a su deseo, necesitará mucho más de dos o tres minutos ante el cuadro. Iñurrieta no se avergüenza, ni mucho menos, de su incompetencia para llegar hasta un final en que la narración deba terminar. «Narrar es una empresa absurda —escribe Terry Eagleton— es un intento de plasmar de forma secuencial una realidad que no es secuencial en absoluto».¹²

Caja de herramientas

De las historias que cuenta Santos Iñurrieta parece desprenderse la sensación de que su autor ha asumido una constatación que sabemos cierta y comprobada —el arte, la pintura no progresa, no avanza desde un pasado torpe y primitivo hasta un presente más complejo y brillante— pero que el día a día parece empeñado en hacérselo olvidar. Ni el arte progresa en el transcurso de su historia ni posiblemente el artista progrese en su transcurso vital. La pintura, capaz de detener el tiempo en el marco de una imagen, es siempre y únicamente presente. Estas grandes piezas de Santos Iñurrieta no son la culminación de una trayectoria de perfeccionamiento; más bien al contrario, la asimilación sosegada de un punto *inmóvil*: el pintor ya no camina de A a B, no evoluciona hacia la excelencia sino que se ha convertido, con el paso de los años y la experiencia, en



alguien capaz de trabajar en un espacio estable que pretende ensanchar, profundizar o diversificar, liberado de la tensión de tener que acudir a un lugar deseado, alcanzar una meta. En su momento Jean Cocteau lo llamó *retour à l'ordre*; ahora, casi un siglo después, aquella vieja consigna no significa para Iñurrieta vuelta hacia ningún lugar, puesto que, sencillamente, se niega a cualquier movimiento y solo pretende estar en el lugar que vive, producir cuadros en su espacio inmóvil, sin tensión, sin ansiedad, sin el apremio del darwinismo estético

que promueve la especie mejor adaptada.

Sus referencias a la historia de la vanguardia son una forma de independencia frente al panorama artístico contemporáneo, una apuesta o, más exactamente, un talante individualista. Santos Iñurrieta se rodea de sus invitados para definir su personalidad, en último término, aislada. En su serie de dibujos de personas y animales se permite breves y contundentes muestras de ese fiero individualismo: BE YOURSELF, INSULTA CON TU IMAGINACIÓN, LO LEGAL ES UNA

MIERDA, TÚ A LO TUYO O, para resumir esa posición nihilista, sé EGOÍSTA, NO KOMPARTAS TU ESTUPIDEZ. Parece que el artista ha convocado su fiesta para estar más íntimamente solo. En uno de sus últimos textos, publicado póstumamente, Simone Weil escribió: «La inteligencia ya está derrotada desde el momento en que la expresión del pensamiento va precedida, explícita o implícitamente, por la palabra *nosotros*».¹³

En uno de estos dibujos con texto vemos el perfil en dientes de sierra de una fábrica formando el poderoso bíceps de un obrero metalúrgico. La imagen de este brazo chimenea la hizo célebre el *Atelier populaire* de los estudiantes parisinos de mayo del 68: Íñurrieta mantiene la consigna *LA LUTTE CONTINUE!*; pero ha abierto el campo de visión para mostrar el cuerpo entero del obrero, con mono y casco, el puño levantado y el gesto crispado de su lucha: el grito, el alarido más bien, que sale de su boca es ¡¡¡GOL!!! La colectividad ya no alumbra ningún proyecto emancipador y se ha convertido en un mantra opiáceo. Lo que en su momento fue lucha, confrontación y fe en el progreso del arte contra la atonía acomodada del gusto burgués se ha convertido, para Íñurrieta, en confianza y seguridad de ocupar un espacio, quizás no el mejor o el más rentable, pero sí aquel que permite que fluya el deseo, que se entrelace la narración y, sobre todo, que el placer domine imperiosamente sobre cualquier otro presupuesto. La de Íñurrieta es una pintura realizada como una forma de *sonrisa*, como ejercicio laboral de felicidad de expresión, en la que paradójicamente la felicidad cuenta más que la expresión.¹⁴ Así, esos *morceaux choisis* que toma de Picasso, Matisse o Miró se han convertido para él en una caja de herramientas con la que procura el mantenimiento de una recobrada inmovilidad de la pintura, que gira sobre sí misma alimentada por el deseo renovado cada día de seguir produciendo cuadros. El pintor se responsabiliza de sus

obras no como objetivo alcanzado sino como presencia en sí, como actualidad en la operación culturalmente sofisticada de pintarlos. Íñurrieta recoge pequeños despojos de esa vanguardia, fragmentos rotos de la confrontación partidista, y los pone a funcionar en un contexto sin conflicto, en una fiesta. La *joie de vivre* matissiana en su momento fue agonista, reivindicaba su espacio, su derecho a la decoración como ingrediente moderno de la pintura; ahora, despojada de ese conflicto histórico con la vanguardia, se ha transformado en un ejercicio diario de pintura —*peindre, toujours!*— del placer cotidiano de hacer cuadros, de organizar otras fiestas a las que pueda asistir, incluso, Charles Baudelaire, *le maudit*.

*Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*¹⁵

Lujo, ¡qué palabra! A mediados del siglo XIX Baudelaire podía unirla impunemente a calma y voluptuosidad; siglo y medio después la identificamos con la industria exclusiva y excluyente de Vuitton o Prada, y sin embargo los cuadros



de Iñurrieta, aún envueltos en su mundo entre cotidiano y encantado, son auténticos objetos de lujo que desafían el brillo y la superficialidad de tantos cachivaches inútiles.

Arde el mar

A comienzos de los años cincuenta, Picasso acude a Niza para visitar a un anciano Matisse postrado casi permanentemente en cama. Va acompañado de Françoise Gilot, y al salir a la calle después de la visita solo acierta a decir: «¡Vaya pulmones que tiene este Matisse!» Françoise se extraña, pues la salud del maestro está muy deteriorada y lo ha estado durante buena parte de su vida, así que pide explicaciones a su compañero, quien explicita que su exclamación no se refería a un diagnóstico médico, sino pictórico: «Cuando el color alcanza un estadio un poco más allá de sus límites, comienza a irradiar hacia la zona neutra, y el color adyacente se une a él al final de su ascenso. En ese momento se puede decir que el color respira. Matisse pinta así y es por eso que digo que tiene tan buenos pulmones».¹⁶

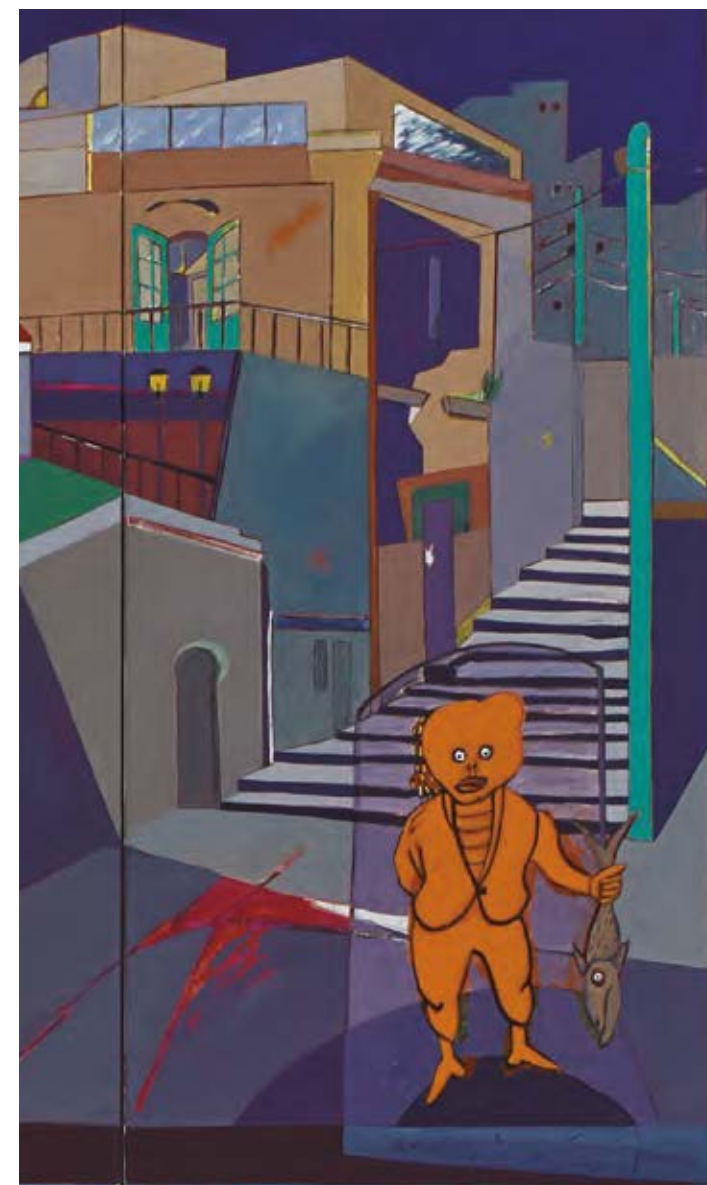
Matisse respira color y lo hace respirar; hace del cuadro un organismo secreto, con su metabolismo y su circulación sanguínea, palpitante y cálida, derramada. No solo pinta cuerpos jóvenes sino que hace de la pintura un cuerpo en plenitud, una respiración, un organismo vivo. En su texto más importante sobre Matisse, Louis Aragon vuelve sobre la misma metáfora respiratoria, aunque no en el sentido de acorde del color de Picasso, como en el de la facilidad o, más exactamente, de *naturalidad*: «Este pintor, desde hace aproximadamente cincuenta y seis años no ha hecho más que trabajar. Trabaja como quien respira».¹⁷

En Santos Iñurrieta también encontramos esta pretendida facilidad. A pesar de la complejidad de sus

composiciones, todo acaba encajando de manera natural, fluida, como sin esfuerzo. Y también la enorme producción, por tamaño y por cantidad de obras, que harían pensar en un estajanovista de la pintura, cuando ya sabemos que lo que le ata al caballete es la renovación diaria de la alegría de pintar, la repetición del placer experimentado la víspera y la promesa entrevista de los goces futuros.

Durante el siglo pasado, cuando se ha querido enfatizar la estrecha relación entre arte y vida, los pintores llevaban las de perder: el arte de la vida parecía patrimonio exclusivo de dadá, fluxus o, si se quiere más reposadamente, de Marcel Duchamp, el artista que poco antes de morir declaró tranquilamente que él solo había sido «un simple respirador». Se construyó así toda una secuencia moderna del arte que aspira a la cancelación de cualquier separación entre creación artística y experiencia cotidiana. Pero los pintores también viven, aunque parece que de un modo *laboral* más que estético. Picasso pinta y luego va a los toros, mientras que Duchamp es capaz de unificar la experiencia de la creación y la cotidianidad. Esta separación olvida que lo *laboral* en el pintor es también vida, que las jornadas junto al caballete son otras tantas jornadas de recreo, que la *joie de vivre* es, ante todo, *joie de peindre*.

A estas alturas el lector sin duda habrá observado que citamos repetidamente a Henri Matisse y, efectivamente, es con diferencia el pintor con el que Iñurrieta convive con más intimidad, pero además y sobre todo porque el *sistema* Matisse, es decir, el sentido de la sintaxis lineal y los planos de color en referencia a una construcción decorativa o, para ser más exactos, en el sentido de una *reivindicación* de lo decorativo en la vanguardia, son elementos que Iñurrieta comparte, también como demanda de su carácter histórico



y de su tradición moderna. Me pregunto si la elección de la isla de Mallorca como lugar de trabajo, en el centro del triángulo entre Niza, Biskra o Tánger, lugares ligados al trabajo de Matisse, no será de forma consciente o inconsciente un intento de situarse en el *espacio* Matisse. O a la inversa, si la luz del Mediterráneo no ha acabado acercando a Iñurrieta al precedente matissiano. Seguramente, la solución se encuentra en cualquier punto intermedio: el mar acercó a nuestro pintor al color de Matisse y también fue la frecuentación de Matisse la que le condujo al mar.

La ceguera del mundo

Las obras que aquí se muestran son de una inteligencia *tranquila* —sin sobresaltos, sin desgarró—, que es sosegada porque se sabe inteligente, y que es inteligente porque no se cuestiona si lo es o no. Más que una inteligencia al uso —abstracta, racional, deductiva— es una inteligencia pictórica, una comprensión específica del color y la forma y su relación con el fluido narrativo de la imagen. Dicho en una palabra, es una inteligencia del color que se opondría a la materia gris del conocimiento burocratizado. De esta tectónica apacible y serena, surge una estética propositiva, lúdica y mágica, sin rasgos de negatividad, sin drama. Nada pide, nada echa en falta, no reivindica nada. No parece arrepentirse de nada: es pura proposición en positivo que se deja fluir acumulando placeres y recuerdo de placeres, sin culpa ni remordimiento, sin melancolía al verlos alejarse en el crepúsculo, acabada la fiesta; solo deseo de pintar imágenes surgidas de una imaginación cálida y positiva.

Pero la serie de dibujos con texto que también se muestra en esta exposición —en realidad consignas o



statements— parecen contradecir esta visión sosegada y lúdica, y sitúan a Santos Iñurrieta entre lo específico de su práctica pictórica y la posición del artista ante la ideología dominante y su confrontación psicológica, su peso como decepción o como caída. En realidad, no son sino la constatación de la distancia entre su vida de pintor y la estupidez del mundo. Como si en los grandes trípticos estuviera representada toda su vida de pintor... pero no toda, y algo más marginal (dibujo) y más excéntrico (declaraciones, consignas) luchara por salir a flote, tomar aire y ocupar un espacio en su obra. Y una pregunta parece obvia: si no hay una escisión entre pintor y ciudadano, si no se ha producido un cortocircuito esquizofrénico, ¿por qué el artista no tiende puentes entre una y otra práctica?, ¿por qué no integra sus *statements* o sus figuras con una caja de cartón en la cabeza en los grandes trípticos, como testimonio de que hay un mundo lóbrego y húmedo, egoísta y ciego, junto al sol ardiente de la sobremesa en el jardín? Seguramente porque es consciente de que la estupidez del mundo no se arregla con cuadros que denuncian la estupidez, y que es más positivo, en una estricta

economía de recompensa, aportar a ese mundo corrompido el calor de un trabajo generado por el propio deseo de ser realizado. Por su formato y su inmediatez, parece claro que estos dibujos insinúan que aunque su tiempo en el día a día se ocupa en narrar escenas de magia cotidiana, de celebración de la vida y la imaginación, también hay espacio para recordar que lo que aparece en sus pinturas no es la totalidad del mundo, sino su mejor parte. Pero incluso en esta parte maldita, el impulso grotesco fluye de manera feliz, celebrando las paradojas de la existencia: HAPPILY BORED TO DEATH.

Gran formato

La estructura compositiva de los trípticos de Santos Iñurrieta se encuentra compartimentada en pequeñas escenas, como *subconjuntos* narrativos en el interior del relato general, en cierta medida como las visiones panorámicas fragmentadas de Pieter Brueghel. Los llamo trípticos aunque lo son solo desde el punto de vista material de un gran plano pictórico formado por tres paneles. En realidad, forman un conjunto de unidades narrativas de carácter panorámico.

El viejo fantasma de lo *literario* como corrupción de lo específicamente pictórico no le afecta, pues no se trata de una «narración río», direccional, sino difusa, formando una red dispersa e imprevisible, a la manera de un rizoma. No tanto por su extensión física, el gran formato, ni siquiera por la multiplicidad de personajes y situaciones, sino por su valor compositivo centrífugo, los cuadros de Iñurrieta parecen aún más grandes de lo que son. René Huyghe escribió que en la superficie de las telas de Matisse se tensaba el espacio como las cuerdas de una raqueta.¹⁸ Es una visión muy precisa, también, para estas grandes composiciones horizontales, con la

salvedad de que mantienen esa misma tensión de las cuerdas, pero ha desaparecido el carácter unitario de la imagen para convertirse en un laberinto sin centro. La pintura se extiende líquida y fluida, definiendo el espacio como un arte de superficie, fluvial, posándose sobre el soporte, impregnándolo como la lluvia sobre un terreno poroso, pero inmediatamente comienza a desplegarse en todas direcciones y a desarrollar nuevos brotes. De esta manera vegetal, subterránea y viva, en crecimiento —rizomática— se desarrolla el caudal narrativo de estos cuadros, que adquieren una dimensión que no es óptica ni matemática, sino emocional e imprevisible. Iñurrieta ama lo que pinta y pinta solo aquello que puede excitar su conexión a la vida.

La paradoja y la maravilla de estas visiones panorámicas de Santos Iñurrieta es que en lugar de una plácida vista sobre el panorama, que haría justicia con lo apaisado de su formato, se articula como crecimiento incontrolado de decenas de fragmentos que detienen la mirada en los detalles. Sus grandes trípticos no encierran una imagen que percibimos de golpe sino más bien una superficie que se va descubriendo paulatinamente, a través de una lectura sucesiva de objetos, personajes y escenas sabiamente dispuestos sobre el amplio soporte de la superficie. Así, estos trípticos son falsas panorámicas, pues en lugar de perdernos en su inmensidad plana, nos invitan a entrar en ellas, perder la visión de conjunto y desorientarnos como viajeros felices de haber perdido su ruta y disfrutar de lo inesperado. No cabe duda de que Santos Iñurrieta quiere impresionar al espectador con el tamaño y el formato de sus cuadros, pero le invita también a acercarse a los detalles, pegar la nariz al lienzo como ante una pintura diminuta. Eso es producto de la sabia disposición del argumento narrativo en diferentes parcelas o



escenas o momentos de la acción de unos personajes que se interpenetran en un interior, un jardín, el porche o bajo unos pinos, se codean, se agachan, se rascan, giran violentamente la cabeza, se dan la mano y simplemente se echan a volar.

Pero el tríptico también es una ideología pictórica. Es una división muy elemental en tres bandas verticales iguales, que en conjunto forman un rectángulo apaisado. Y esa división virtual es la que le permite, más allá de la panorámica, la orientación vertical del relato, desde lo próximo del suelo o las mesas del primer plano hasta lo lejano del mar y el cielo. La percepción del conjunto es como tríptico horizontal, pero enriquecido visualmente por la circulación vertical de muchos relatos secundarios. La escultora Shirazeh Houshiary explica sintéticamente que «una representación vertical es fija y dominante. Un pensamiento horizontal no es fijo sino que está suspendido en el aire».¹⁹ Trabajando en lienzos verticales, aunque previstos para un conjunto horizontal, Santos Iñurrieta potencia la dinámica relacional del relato, el éxtasis vertical de las partes junto —y en contraposición— a la horizontalidad extensiva de la reunión final.

Mientras tanto, se produce la ligazón cruzada entre diferentes escenas: en algunos cuadros las diversas situaciones se entrecruzan formando un relato intrincado, pero unido por una relación magnética; en otros, sin embargo, se muestran como collage pintado, como adición de viñetas pegadas que buscan un punto de unión. En ambos casos, la lógica perspectiva de una parte del cuadro, que forma una viñeta, se interrumpe bruscamente y nos introduce en otro espacio, en otra lógica que disloca la narración, la invierte o la refleja. A menudo, uno o varios elementos comunes, ambiguos espacial y narrativamente, sirven de bisagra, de punto de unión entre estos lugares y situaciones incongruentes. Y aquí, en estas bisagras, aparece *il profumo* de De Chirico: no tanto su poética de interminables llanuras metafísica como la distorsión espacial que hace de la escena un espacio mental antes que perceptivo.

Los grandes cuadros de Iñurrieta están repletos de mesitas bajas, tarimas, repisas, sillas, pequeñas peanas, escalones, barandillas... sobre los que se sitúan precisos bodegones. Todo ese sistema de *mobiliario auxiliar* es también una metáfora del oficio del pintor. Su presencia no sirve solamente para compartimentar el espacio pictórico, dando lugar a sus características escenas secundarias, ni siquiera para la ocupación abigarrada y entrecruzada de toda la superficie pictórica, de la que no se libra ni el cielo, surcado a menudo de todo tipo de seres y objetos voladores; al menos no solo para eso, pues lo que intuyo es que Santos Iñurrieta introduce la propia mesita paleta, que entra ella misma en escena y que es testigo también de su *paleta*, en la acepción de gama de color preferente que un pintor emplea. A diferencia del español, la lengua italiana ha mantenido para la paleta su etimología de pequeña mesa —*tavolozza*— de mobiliario profesional del pintor.

En ambas tácticas, mezclando o separando, el conjunto de la escena es brillante. Alejándonos unos pasos del lienzo, la imagen aparece ligada con una facilidad pasmosa, como algo innato en su forma de escritura colorista, dúctil e improvisada, surgido más de un automatismo que de una concepción proyectada previamente; pero esta simplicidad, esta *facilidad*, son en realidad el poso de una práctica ardua, de un almacenamiento de experiencia e imaginación que a través de los años ha encontrado por fin ese aspecto de claridad y sencillez. Decíamos que el arte no progresa, ni siquiera en la obra de un pintor concreto; lo que progresa es la *facilidad* para expresar lo que quiere y, en este sentido, a Iñurrieta se le notan los largos años pasados junto al caballete.

Frecuentemente, una gran figura central aparece como equilibrista, bailarín, deportista o marioneta, físicamente activo, y cuyos brazos y piernas desplegados o violentamente retorcidos le sirven como *trait d'union* entre diferentes escenas subsidiarias, entre interior y exterior, entre jardín o terraza y paisaje de fondo, entre próximo y lejano, entre todo lo ligado al suelo y lo que aparece volando o flotando en el aire. Brazos y piernas al aire, bailando, gesticulando, rompiendo el espacio o, más exactamente, haciéndolo fluido. Acrobacias, también, de orden figurativo, capaces de hilar un relato dislocado y flotante. Circo y teatro de marionetas, elementos residuales de las vanguardias, de Degas a Picasso, de Léger a Depero, que introducen en la pintura cuerpos libres y significantes, acrobacias felices de payasos y bailarinas ecuestres. Máscaras y pantomimas, monos y fieras salvajes son también parte del espectáculo —de estos cuerpos que *hablan*— que han desaparecido del escenario en la pintura contemporánea y que quizás solo encuentran su lugar en *el cabaret galàctic*, en un escenario al borde del precipicio.

*El cabaret galàctic ja és obert,
els paralítics hi aprendran claqué
La masovera enganya els innocents
Cambrers romàntics cremen els diners.*

Jaume Sisa, *El cabaret galàctic*, 1976²⁰

Aunque la imagen del poema de Sisa podría pertenecer a cualquier esquina de una cuadro de Santos

Iñurrieta, el cabaret de Sisa tiene algo de aristocrático, en el sentido del pasaje del *Titanic*, traje de etiqueta para cenar, *Baccarrà*, equívocos amorosos, contrabandistas apátridas y *dancing* de transatlántico; pero en los cuadros de Iñurrieta todo parece más hogareño, territorio de una *intelligentsia* sin alarde, suavemente acomodada,²¹ cercana y a la vez extraña, que no hace sus fiestas en el Hotel Excelsior sino en el jardín de casa, que vive su felicidad con la misma intensidad que quiere compartirla.



Final

Termino ya de hablar, de escribir. Estos cuadros me golpean como un dulce *shock* emocional, me conmueven, me tocan en lo más profundo de mi sensibilidad hacia la pintura, me atrapan sus relatos de esa cotidianeidad dislocada por la imaginación. No puedo seguir escribiendo sin riesgo de destruir esa sensación. Pues mi relación con ellos es la de un objeto amado, y el silencio, como enunció Nietzsche,²² es la expresión más alta, quizás la única, del deseo. No se le hacen discursos a la enamorada, se está con ella. Si me enamoro de una mujer llamada María, no quiero a su nombre, sino a ella misma. El cuadro es un placer inagotable del que nunca es posible saciarse. Los treinta y siete años que Matisse convivió con su cuadro de Cézanne lo dicen todo: no hay un arrebató erótico con un cuadro que dura días o meses y luego se atenúa, se agrisa y se disuelve. La pasión por un buen cuadro se renueva diariamente, no se agota. Felices aquellos que tienen dinero para comprarlo, para vivir con él, para escucharle y hablarle cada día. Felices doblemente los que tienen mucho dinero y pueden permitirse esa forma legal de poligamia que es el coleccionismo.

Estos cuadros atraen mi atención, mi afecto, así que prefiero ahora mirarlos antes que añadir sobre ellos más texto, cargar con el peso del discurso. Lo sabía cuando comencé a escribir este texto, pero ahora lo vuelvo a tener presente, para mostrar la relatividad de todo lo anterior: «... no existe el equivalente verbal de una sensación del color», así de simple y claro.²³ Así que termino: tienen ustedes cuatro largos meses para convivir con los cuadros de Santos Iñurrieta en Artium, un pintor vasco que se fue al Mediterráneo y ahora retorna para mostrarnos lo que allí ha imaginado.

Francisco Javier San Martín



Notas

1 Fausto Melotti, (1935): «Presentación», *Boletín nº 40* (mayo), Milán: Galería del Milione; traducido al español en *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo* (cat. de la expo. en IVAM, abril-junio de 1990), Milán: Mazzotta, 1990, 297-298.

2 El personaje situado en el extremo derecho de la versión de 1910 que Matisse pintó, junto con *La dance*, para decorar la mansión del coleccionista ruso Sergei Shchukin.

3 Ver Grupo de Investigación «Modos de conocimiento artístico», *Arte: Diccionario Ilustrado*, Universidad de Vigo, 2012, pág. 88.

4 «C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une provocation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression... » reproducido en Pierre Courthion, *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Pierre Cailler éditeur, Ginebra, 1953, vol 1, pág. 135.

5 «Hace una noche clara y tranquila,
está la luna que ilumina,
los invitados van llegando
y llenando toda la casa
de colores y perfumes».

Jaume Sisa, *Qualsevol Nit Pot Sortir El Sol*, 1975.

6 Raymond Escholier, *Matisse ce vivant*, Librairie Arthème Fayard, París, 1958, citado en Marcelin Pleynet, *La enseñanza de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 46.

7 Gaston Diehl, *Henri Matisse*, Pierre Tisné, 1954.

8 Craig Owens, «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad», en Brian Willis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 2001, pp. 203-235.

9 La definición que el DRAE ofrece de *digresión*—acudiendo también a una la metáfora textil, parece adaptarse con exactitud al sistema narrativo descentrado que emplea Santos Iñurrieta, “Acción y efecto de romper el hilo del discurso y de introducir en él cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal”.

10 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Ginebra, pág. 8.

11 Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, P.U.F., París, 1964, pág. 23; citado por Mikel Dufrenne, «Pintar, siempre», en *Revue d'Esthétique, La práctica de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 7-8. Hay traducción española de Jorge Romero Brest, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1983.

12 Terry Eagleton, *Cómo leer la literatura*, traducción de Albert Vitó i Godina, Península, Barcelona, 2016.

13 Simone Weil, *Echar raíces*, traducción de Juan Carlos González Pont, Trotta, Madrid, 2014, pág. 33.

14 De manera general, Santos Iñurrieta evita lo grotesco o, para ser más exactos, lo confina en la serie de dibujos con consignas, en la que sí se entrega al placer de la caricatura y el esperpento.

15 Mi niña, mi hermana,
¡Piensa en la dulzura
De vivir allá juntos!
Amar libremente,
¡Amar y morir
En el país que a ti se parece!
Los soles llorosos
De esos cielos encapotados
Para mi espíritu tienen la seducción
Tan misteriosa
De tus traicioneros ojos,
Brillando a través de sus lágrimas.

Allá, todo es orden y belleza,
Lujo, calma y voluptuosidad.

Charles Baudelaire, «Invitation au voyage», *Les fleurs du mal*, 1857. Traducción de Eduardo Marquina.

16 Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, París, 1973, pp. 244-245.

17 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, París, 1998. Es, cuanto menos, paradójico que intentando resumir su biografía a Pierre Cabanne, un año antes de morir, Marcel Duchamp recurra a la misma metáfora, aunque exactamente en sentido contrario, como *retard*, como postergación de la actividad artística: «Qui suis-je? Un homme tout simplement, un respirateur».

18 René Huyghe, «Matisse», *Le Point*, vol. 4, núm. 21 (número especial sobre Matisse), julio de 1939, pág. 103, citado en Yve-Alain Bois, *L'Aveuglement*, en *Henri Matisse. 1904-1917*, catálogo de la exposición en el Centre Pompidou, París, febrero-junio de 1993, pág. 13, nota 10.

19 Shirazeh Houshiary, Declaración, octubre de 1983, en *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, enero-abril de 1986, pág. 112.

20 El cabaret galáctico ya se ha abierto,
los paralíticos aprenderán claqué.
La tabernera engaña a los inocentes,
camareros románticos queman el dinero.

EL CABARET GALÀCTIC, 1976.

21 Henri-Pierre Roché, amigo de Duchamp durante más de medio siglo, explica por carta a otro amigo común que a su vuelta a París en 1919 Duchamp no era pobre ni rico, sino que vivía en una bohemia «*un petit peu dorée*». Ver Scarlett y Philippe Reliquet (eds), *Correspondance Marcel Duchamp – Henri-Pierre Roché. 1918-1959*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra, 2012.

22 «El silencio en que caemos ante lo bello es un profundo esperar, un querer oír las más finas y lejanas tonalidades; nos conducimos como una persona que fuera todo oídos y ojos; la belleza tiene algo que decirnos, por eso guardamos silencio y no pensamos en lo que en otra ocasión pensaríamos. Por consiguiente, nuestro silencio, nuestra expectación, nuestra paciencia, es una preparación y nada más. Esto es lo que sucede en toda “contemplación”». Friedrich Nietzsche. *Ecce homo*. Arganda del Rey (Madrid): Edimat Libros, 2003. Clásicos de la Literatura Universal.

23 Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, París, 1992, pág. 47.

“



*hen the last Greek chisel ceased
to resonate, night descended
on the Mediterranean. A long night brightened
only by the quarter moon of the Renaissance
(reflected light). Now, on the Mediterranean,
we feel the breeze blow. And we dare
believe dawn has come.”*

Fausto Melotti ¹

These solemn words were written by Fausto Melotti for the catalogue of his solo exhibition at Milan’s Galleria Il Milione in 1935. They are extremely incorrect from a historiographical viewpoint, because we now know quite well that the so-called “dark ages” were not so dark at all and that the classical legacy survived into the Middle Ages in different focuses and with varying intensity, but its poetic impulse still stimulates the imagination of readers today. He covers twenty-five centuries of art in a single sentence and does so with highly intense poetic imagery: the silence of the ancient sculptor’s tools, the partial recovery of the classical canon as a lunar phase and, above all, contemporary momentum as a meteorological phenomenon... “Now, on the Mediterranean, we feel the breeze blow.” The gentle breeze that had already dried the glorious bodies of the bathers in Henri Matisse’s *Luxe, calme et volupté*, or the sheet hanging over that precarious trestle support in Carlo Carrà’s *Pino sul mare*. And a century later it seems that this same breeze is making one of Alexander Calder’s *Hanging Mobiles* swing or is dissipating the chimney smoke of a tiny boat in one of Santos Iñurrieta’s

large triptychs that is on display in this Artium exhibition. The gentle breeze clears the sky and floods the entire scene with light, a glow that is not simply material but rather an aesthetic illumination, the *spirit* of the light bathing the objects and figures in these paintings. As opposed to Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*, a journey into the centre of the night, Santos Iñurrieta seems to be suggesting to us a type of *Journey into the heart of light*: an expedition that begins in the cool moisture of the Cantabrian Sea and ends with the solar glow of the Mediterranean. The light not only illuminates the scene, but also provides warmth, and one feels the heat of an endless summer in these paintings.

The glow illuminates the sky and earth of a scene imagined by the artist in the same triptych that we have taken as a random example: a flowering tree with a human face, a tiger stretched out like a carpet, a nude crouching down to caress the roof of a house, a traveller on top of a mountain, the wedding of a pair of cats, palm trees, pigeons. We cannot hear the music, but we know that it is playing, because one of the figures in Matisse’s *La musique* is carefully listening to it beside a palm tree.² None of this is true; it is too beautiful to be real. Luis Candaudap recalls that “it was already said in its day that we had been given art *so as not to die by the force of so much truth*”.³ And now is a good moment to recall this when it comes to Santos Iñurrieta, a painter living on an island in that very same Mediterranean who repudiates any form of reality administered by the truth.

But if we want to enter into the spirit or, at least, the pictorial logic of these wonderful paintings by Santos Iñurrieta, let us continue with the words that another artist wrote to present one of his exhibitions. In the introduction to the catalogue of his crucial exhibition during and on

the sidelines of the Universal Exposition of Paris in 1867, Édouard Manet wrote: “It is sincerity that gives the work the character of a protest, whereas the painter only wanted to render his own *impression*.”⁴ He had placed a naked woman next to two fully clothed men during a trip to the countryside to show the delights of urban leisure and modern life, a gentle breeze blowing over a picnic lunch on the grass, beauty and youth. The painter simply wanted to express his love to the world... but he made a mistake that seemingly disrupted his discourse: it was sincere, perhaps too sincere, and the work became distorted in the eyes of those who viewed it.



Paul Cézanne, *Trois baigneuses*, 1879-82, Musée du Petit Palais, Paris, gift of Henri and Amélie Matisse.

It no longer seemed to speak of sensation and pleasure, but of protest, although Manet had no desire to protest against anything, but rather extend the boundaries of painting. It may seem that the tables have turned a century and a half later, but surely not by that much. The “impression” is truly a thing of the past and it can be found in museums behind an insurmountable barrier of visitors being photographed in front of it. But sincerity continues to hurt and distort the work of painters, even the most basic sincerity, the sincerity that leads artists to paint the pictures they want to paint, or more precisely, the only pictures they can paint, beyond the unwritten rules of the contemporary art system. Roughly based on the consensus of museums, galleries, collectors, critics and enthusiasts, the art of success is a negotiation: an artist’s talent is not. Talent is neither negotiated nor taught; the more it is sought, the more distant it seems. A painter’s talent has no weight or colour; in fact, it does not actually exist as a concrete entity, but only when exercised in the practice of painting. Santos Iñurrieta only wants to render his *impression*; he aspires to nothing more than to continue painting with absolute freedom, to exercise his talent freely.

The guests

This exercise in freedom includes visiting the icons of modern painting that he loves, living with them, scattered among tables, chairs and shelves, in fields or porches, by the sea. But he turns to them not as learned quotes, as knowing winks to scholars; on the contrary, it feels as if he is using them because he has them so close at hand, like a spoon or a lamp, as close as his brush or palette, like a book containing beautiful reproductions. And he is

accustomed to dealing with them each day, like beloved people or animals. They are small, often tiny fragments that populate the scenes of his paintings, in any corner, like equally vital and aesthetic references of position, like the small remnants of avant-garde manifestos abandoned on a table. In some cases, the familiarity is such that it seems as if they have entered into the painting without warning and have settled into one of its corners. As a backdrop or, better still, as an aroma, an intense *Matisse parfum* that the breeze is carrying over from Tangier or Biskra can be noted in the surroundings.

The artist has invited whomever he wants to the party and has brought them together in these large triptychs. In the words of Jaume Sisa: “The guests are arriving and filling the whole house with colours and scents”:

*Fa una nit clara i tranquil·la,
hi ha la lluna que fa llum,
els convidats van arribant
i van omplint tota la casa
de colors i de perfums.*⁵

Among others, these guests include, in alphabetical order: Eduardo Arroyo, George Braque, Victor Brauner, Louise Bourgeois, Luis Buñuel (through Salvador Dalí disguised as Picasso: it is a costume party), Alexander Calder, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Fortunato Depero, Juan Gris, George Grosz, Edward Hopper, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Arturo Martini, Joan Miró, Giorgio Morandi, Godofredo Ortega Muñoz, Pablo Picasso, Henri *Le Douanier* Rousseau, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Diego Velázquez dressed as Picasso... They are many and varied and have quickly

formed little cliques. It is difficult to recognise them, because some are dressed in clothes that have been given to them by the *masover*. The ghosts of Mimmo Paladino or Francesco Clemente appear, as well as an old and sullen David Hockney, although just behind he appears young and provocative, leaning over a balcony. There are historical guests disguised as Ronald B. Kitaj figures, with very defined dark shadows, between Art Deco chairs or delightful starry domes by Guido di Pietro, known as Fra Angélico, the angelic friar, a poster from the *Atelier populaire* of France in May, Capitán Trueno beside some Tarot figures, which should always be present at a metaphysical party, Basque funerary stelae, matryoshki and totems of Native Americans. For some unknown reason, Francis Picabia has not attended the party or perhaps has gone unnoticed, disguised as a waiter. Fortunato Depero unfortunately left early. Some guests appeared a few days later under a cushion and it is said that others stayed to live in small groups under a staircase or hidden behind the drawing of a series of houses designed by Giuseppe Terragni.

How to live with a painting

Matisse bought a painting by Cézanne in Ambroise Vollard’s gallery in 1899 and thirty-seven years later he ended up donating it to the Musée de la Ville in Paris. In a letter to a friend –in other words, in a personal text of confidentiality, not of theory or intentions– he wrote the memorable words: “In the thirty-seven years I have owned this canvas, I have come to know it quite well, I hope, although not entirely; it has sustained me morally in the critical moments of my venture as an artist; I have drawn from it my faith and my perseverance.”⁶ It is not about quotes, influences, positions within the artistic

context, aesthetic nomadism or, at least, not only this; it is a matter of company, of daily proximity, fraternity, an aid, a prop to continue painting: the sense of belonging to a specific field of art. A painting is the best companion to paint another painting. Renewing the desire to paint from those who preceded you, attempting to update that desire today, a century later, within cyclical time and shared knowledge. Santos Iñurrieta suggests an approach to painting that wants to experience the best of both worlds: the founding innocence of the historical avant-garde together with the enjoyment of its contemporary reading. Not only the images, but also the experience of Henri Matisse are still valid for this enjoyment. Let us remember.

After abandoning his law studies, Matisse decided to enrol in an art academy and ended up entering Gustave Moreau's rather peculiar school: instead of modelling it on *Salon* artists such as Brougereau or Meissonier, he took his students to the Louvre to discover the old masters. As an old man, Matisse bestowed high praise on this teacher in his youth: "By doing this, Moreau shielded us from the prevailing state of mind of the École, which was centred purely on the *Salon*. It was almost a revolutionary attitude on Moreau's part to send us off to the Louvre at a time when official art, doomed to the vilest pastiches, and living art, given over to *plein-air* painting, seemed to have joined forces to keep us away."⁷ These words are filled with much knowledge and are topical. Perhaps more so through pictorial instinct than a conscious aesthetic position, Santos Iñurrieta is following a similar path: to seek companionship and support in the masters, who are no longer old, but modern, and to move away from the *Salon*, which is no longer known as such, but instead *Documenta* or *Biennale di Venezia*.



The guests at Iñurrieta's party primarily belong to the world of Cubism-Fauvism-metaphysics, but the binding agent that brings them together –the storyline– seems to be more in line with Surrealism, with the association of *automatic* ideas and the irrational, interlocking occupation of space on the canvas. It is a fine example of a nomadic attitude, to use one of Achille Bonito Oliva's favourite terms: smoking pipes, lemons, newspapers and cacti, birds and cats, alongside disoriented travellers, tightrope walkers, puppets, stateless persons, linked together by the sauce of *Les champs magnetiques*, the seminal book in which André Breton and Philippe Soupault developed the idea of automatic writing. As opposed to the obsessive fixation on the profile of a Matisse figure, the analytical structuring of space by Picasso and Braque or, ultimately, as opposed to the solitary and desolate estrangement of De Chirico, Santos Iñurrieta instead applies the Surrealist method, askew, promiscuous, intertwining stories, in a composition of

plant forms that grow in terms of story alongside figurative motifs taken from the artists accompanying him at the party.

We have alluded to Iñurrieta's practice of quoting like a warm, friendly party with fragments of the past. This like-for-like approach to coexistence contrasts strongly with the practice of the 1980s and 1990s, during which both European and American artists quoted specifically "to problematise the activity of reference", in the words of Craig Owens, in order to question the topicality of these images and their ability to contribute meaning to the contemporary imaginary.⁸ There is no questioning in Iñurrieta, but complicity and, above all, the sense of revealing things of the past that still deserve our attention. It is significant that Owens' celebrated text begins by quoting one of Benjamin's ideas taken from his *Theses on the Philosophy of History*: "Every image of the past that is not recognised by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably." Let us not exaggerate, Matisse's paintings are not going to disappear irretrievably, but Iñurrieta's paintings achieve a presence of them that is not that of a museum or catalogue, but the sheen of a freshly produced work, the special sheen given to them because of the fact that somebody has recalled them when the time has come to paint.

The etymology of the word *text* is *textile*, fabric. In this sense, Iñurrieta's paintings form a non-linear, entangled text, full of folds and loose threads. His story is not progressive, but rather digressive; it is not aimed at the conclusion of an end, but extends into all corners, becoming entangled and folded.⁹ The storyteller of these complex compositions has chosen a moving, partial point of view.

But let us qualify this: although the thread of the story of his panoramic scenes is woven with poetics that owe much

to Surrealism, there is another element that strongly distances him from that movement: there is no *convulsed* beauty, no nightmare or violence, no melting clocks, but something very different, a fabulistic dreaminess, a fable with no moral, a reality transformed into a sweet dream, as in the best Depero, a painter whom he quotes little, but with whom he shares an instinctive impulse towards the wonderful.

And in those fables –I insist, without a trace of morality– all manner of animals walk, fly, jump or crawl: mammals, birds, fish or crustaceans, joined by all possible unnatural chimeras and crossbreeds imaginable. The Spanish term *encanto* (charm) retains a sense of disorientation and magic, but what is banally beautiful or pleasant has been superimposed onto it in spoken usage, *encantador* (charming). Unlike Italian, which has retained the meaning of the strength of seduction with the term *incantesimo*, the fascination of the magic formula. Santos Iñurrieta's paintings are far removed from Bretonian convulsion inasmuch as they approach the *incantesimo* of an everyday magic distilled as art. Critical paranoia helps him to articulate the dislocation of figures and double readings: a torso becomes a face, a leg a sheep... but he does not use this in the Dalinian sense of confusion and onanistic guilt, but rather to bring the image to a point of fluidity that is capable of creating an open story. Santos Iñurrieta identifies himself with the figure of a puppet that he operates and appears in one of his paintings: the artist as *saltimbanque*, dislocated, a buffoon of himself, but not a tragic or guilty buffoon, rather one who is able to dislocate reality and, as we would say, brighten up the party. In his classic study of art and circus, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, it seems that Jean Starobinski is writing about these figures of Iñurrieta when he draws attention to “the hyperbolic and voluntarily

deformed images that artists have wanted to give of themselves and the condition of art. It is a self-portrait in drag...”. When the great buffoon Jarry was close to death, in a display of final humour he identified himself with his creature: “Le père Ubu va essayer de dormir.”¹⁰

Instead of sleeping, Iñurrieta continues with the party, with his guests, turned into *available signs*. These signs extend like colours on a palette to combine with each other and obtain the desired mix. It may seem that there is a hidden system, a procedure aimed at obtaining the maximum pictorial performance, but there is none: the system used is simply non-existent, wandering, errant, ambulatory, without centre and without frame. But by way of compensation, the story that grows and spreads is exciting. I invite readers to dedicate at least two or three minutes to journey through the story parts of his major paintings. Two or three minutes may be enough time to become fascinated, to feel the *initial* emotion, but there is more. It is precisely the complex, fragmented nature of their compositional architecture and the textual tangle of stories that are spun in these paintings that convert them into something resembling *inexhaustible* reservoirs of clean energy. The body of the spectator becomes a searching, insatiable eye and before it is a painting that at times seems to widen, swell, grow or shift in order to satisfy this eye, which is never satiated, this “devouring vision”, to use the expression that Merleau-Ponty applied to the painter, which is also valid for the spectator.¹¹ A spectator who does not want to leave the party to rest and if he is attentive to his desire, he will require a great deal more time than two or three minutes in front of the painting.



Iñurrieta is not ashamed at all of his inability to come to a conclusion at which the story must end. As Terry Eagleton wrote: “Storytelling is an absurd enterprise. It is an attempt to put in sequential form a reality which is not sequential at all.”¹²

Toolbox

The stories that Santos Iñurrieta tells us seem to emit a feeling that their creator has assumed as certain, proven fact –art, painting, is not progressing, is not advancing from an awkward, primitive past to a more complex, brilliant present– but each day it seems intent on making us forget this. Neither art progresses in the course of its history nor the artist perhaps progresses over the course of his life. With the ability to stop time within the frame of an image, painting is always purely present. These large pieces by Santos Iñurrieta are not the culmination of a career of perfection; on the contrary, they are the quiet assimilation of a *fixed* point: the painter is no longer travelling from A to B, is not evolving towards excellence, but has become over the years and with experience someone with the ability to work a stable space that aims to broaden, deepen or diversify, a relief from the stress of having to arrive at a desired place, achieve a goal. Jean Cocteau called it *retour à l'ordre* in his time. Now, almost a century later, this old slogan does not mean for Iñurrieta a return to any place, given that he simply refuses to move at all and only aims to remain in the place he lives in order to produce paintings in his fixed space, without any stress, without any anxiety, without the constraint of aesthetic Darwinism promoted by the best adapted species.

His references to avant-garde history are a form of independence against the contemporary art scene, a commitment or, more precisely, an individualist disposition. Santos Iñurrieta surrounds himself with his guests in order to define his personality, which is ultimately isolated. Brief, forceful examples of this fierce individualism are glimpsed in his series of drawings of people and animals: BE YOURSELF, INSULT IMAGINATIVELY, WHAT IS LEGAL IS SHIT, DO YOUR OWN THING OR, summarising this nihilistic stance, BE SELFISH, DON'T SHARE YOUR STUPIDITY. It appears as if the artist has held his party to be more intimately alone. In one of her final, posthumously published essays, Simone Weil wrote: “The intelligence is defeated as soon as the expression of one's thoughts is preceded, explicitly or implicitly, by the little word *we*.”¹³

In one of these drawings with words, we can see the sawtooth profile of a factory forming the powerful biceps of a metal worker. The image of this chimney arm was made famous by the *Atelier populaire* of the Parisian students of May 1968. Iñurrieta retains the slogan *LA LUTTE CONTINUE!*, but he has extended the field of vision to show the worker's entire body, dressed in overalls and helmet, a raised fist and the tense gesture of his struggle: the cry, or rather the scream, emerging from his mouth is GOAL!!! The collective is no longer enlightening any emancipatory project and has become an opiate mantra. What in its time was struggle, confrontation and faith in the progress of art against the affluent slack of bourgeois taste has become for Iñurrieta the confidence and security of occupying a space, perhaps not the best or the most profitable space, but indeed the one that allows desire to flow, the story to interweave and, above all, the pleasure to dominate imperiously over any other estimate. Iñurrieta's painting is created as a type of *smile*, as a work exercise of expressive happiness, in which happiness

paradoxically is more important than the expression.¹⁴ Therefore, these *morceaux choisis* that he takes from Picasso, Matisse or Miró have become a toolbox for him with which he seeks to maintain a recovered immobility of painting, revolving on itself and nourished by the renewed desire daily to continue producing paintings. The painter assumes responsibility for his works not as an achieved goal, but as a presence in itself, as topicality in the culturally sophisticated operation of painting them. Iñurrieta collects small remnants of this avant-garde, broken fragments of partisan confrontation, and he puts them to work in a conflict-free context, in a party. Matissean *joie de vivre* was agonistic in its time; it demanded its space, its right to include decoration as a modern ingredient of painting. But now, stripped of that historical conflict with the avant-garde, it has been transformed into a daily exercise of painting –*peindre, toujours!*– the daily pleasure of making pictures, holding other parties that even Charles Baudelaire, *le maudit*, can attend.

*Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*¹⁵



Luxury, what a word! Baudelaire was able to combine it with impunity to calm and voluptuousness by the middle of the 19th century. A century and a half later, we identify it with the exclusive and excluding industry of Vuitton or Prada, yet Iñurrieta's paintings, still enveloped in their world between the everyday and the charming, are true objects of luxury that defy the sheen and superficiality of so much useless junk.

The sea is burning

In the early 1950s, Picasso went to Nice to visit an elderly Matisse who was almost permanently confined to his

bed. He was accompanied by Françoise Gilot and once they were out on the street again after the visit, he was only able to say: "Matisse has such good lungs!" Françoise was surprised, given that the health of the master painter had deteriorated greatly and had been so for most of his life, so she asked his companion to explain. Picasso replied that his statement was not a medical, but rather a pictorial diagnosis: "When colour reaches a point a little beyond itself, this force of expansion takes over and you obtain a kind of neutral zone to which the other colour must come as it reaches the end of its course. At that moment you can say that colour breathes. Matisse paints like this and that is why I said he had such good lungs."¹⁶

Matisse breathes colour and makes it breathe; he converts a painting into a secret organism, with its metabolism and blood circulation, throbbing and warm, bursting. He not only paints young bodies, but also converts a painting into a full body, a breath, a living organism. In his most important essay on Matisse, Louis Aragon returns to this same breathing metaphor, although not in the sense of Picasso's colour, but rather that of its ease or, more precisely, its *naturalness*: "This painter has done nothing but work for approximately the last fifty-six years. He works as one who breathes."¹⁷

This apparent ease can also be found in Santos Iñurrieta. Everything ultimately fits naturally, fluidly and as if effortlessly, despite the complexity of his compositions. Then there is his enormous production, in terms of size and the number of works, which would lead us to imagine a workaholic painter, when we already know that which ties him to his easel is the daily renewal of the joy of painting, the repetition of the pleasure experienced, the glimpsed threshold and promise of future enjoyments.

Over the past century, when the close relationship between art and life was emphasised, painters had those relationships to lose: the art of life seemed to be the exclusive patrimony of Dada, Fluxus or, if one wants to be more unhurried, Marcel Duchamp, an artist who shortly before dying calmly stated that he had been "merely a breather". An entire modern sequence of art was thus constructed that aspired to cancel any separation between artistic creation and everyday experience. But painters also live, although seemingly in a manner that involves *labour* rather than aesthetics. Picasso paints and then heads off to watch a bullfight, while Duchamp is able to unify the experience of creation and daily life. This separation forgets that a painter's *labour* is also life, that the

days he spends beside an easel are so many other days of leisure, that the *joie de vivre* is, above all, *joie de peindre*.

Readers will at this point have undoubtedly noticed that we are constantly mentioning Henri Matisse, and he is indeed by far the painter with whom Iñurrieta more intimately coexists. But also and especially because the Matisse *system*, that is, the meaning of linear syntax and colour planes in reference to a decorative construction or, to be more precise, in the sense of a *demand* for the decorative in the avant-garde, are all elements that Iñurrieta shares, as well as a demand for its historical nature and its modern tradition. I wonder if choosing the island of Mallorca as his place of work, in the centre of a triangle formed by Nice, Biskra or Tangier, places linked to the work of Matisse, was not consciously or unconsciously an attempt to position himself in Matisse's *space*. Or, conversely, if the light of the Mediterranean has not inevitably brought Iñurrieta closer to the Matissean precedent. The answer surely lies somewhere in between: the sea brought our painter closer to the colours of Matisse and it was also the frequentation of Matisse that led him to the sea.

The blindness of the world

The work on display here is of a *calm* intelligence – without upheavals, without ruptures– serene because it knows it is intelligent, and intelligent because it does not question whether it is or not. More than an intelligence to use –abstract, rational, deductive– it is a pictorial intelligence, a specific understanding of colour and form and their relationship to the narrative flow of the image. In short, it is an intelligence of colour that would oppose the grey matter of bureaucratised



knowledge. From these gentle, serene tectonics emerge a propositional aesthetic, playful and magical, without any traces of negativity, without any drama. It asks for nothing; it lacks nothing; it demands nothing. It seems not to repent anything at all: it is pure positive proposition that is allowed to flow by accumulating pleasures and the memory of pleasures, without guilt or remorse, without melancholy when seeing them fade into the twilight, the party ended, only the desire to paint images arising from a warm, positive imagination.

But the series of drawings with text that is also on display in this exhibition –actually slogans or statements– seems to contradict this serene, playful vision and position Santos Iñurrieta between the specificity of his pictorial practice and the

artist's stance against the dominant ideology and his psychological confrontation, his worth as disappointment or fall. In reality, these are nothing but the realisation of the distance between his life as a painter and the stupidity of the world. As if his entire life as a painter was represented in the large triptychs... but not all of it, and something more marginal (drawing) and more eccentric (statements, slogans) would fight to stay afloat, draw breath and occupy a space in his work. One question seems obvious: if there is no split between painter and citizen, if a schizophrenic short circuit has not been produced, then why does the artist not build bridges between one practice and another? Why does he not integrate his statements or his figures with cardboard boxes on their heads into the large triptychs as evidence that there is a gloomy, damp, selfish, blind world beside the blazing sun of the garden lunch? Surely because he is aware that the stupidity of the world is not fixed by paintings denouncing stupidity, and it is more positive in a strict economy of reward to bring to this corrupted world the heat of a work created by its own desire to be produced. The format and immediacy of these drawings clearly seem to suggest that although he spends his days by recounting scenes of everyday magic, a celebration of life and imagination, there is also room to remember that what appears in his paintings is not the whole world, but its best part. But even in that cursed part, the grotesque impulse happily flows, celebrating the paradoxes of existence: HAPPILY BORED TO DEATH.

Large format

The compositional structure of Santos Iñurrieta's triptychs is compartmentalised into small scenes, like narrative *subsets* within the overall story and, to a certain extent, like the fragmented panoramic views of Pieter Brueghel. I call them

triptychs, although they are only such from the physical point of view of a large pictorial plane formed by three panels. In fact, they form a set of narrative units of a panoramic nature.

The old ghost of the *literary* as corrupting the specifically pictorial planes does not affect him, for it is not a directional, but rather a diffuse “river story”, forming an unpredictable, dispersed network in the manner of a rhizome. Iñurrieta’s paintings appear to be even bigger than they are, not so much because of their physical extension, their large format, or even because of their many characters and situations, but because of their centrifugal compositional value. René Huyghe once wrote that space on the surface of Matisse’s canvases was stretched tight like the strings of a racket.¹⁸ It is also a very precise view of these large horizontal compositions and although they maintain the same string tension, the unitary nature of the image has disappeared to become a labyrinth without a centre. The paint spreads out liquid and fluid, defining space as a surface art, fluvial, resting on the canvas, impregnating it like rain on porous soil, but immediately beginning to unfold in all directions and developing new outbreaks. Thus, the narrative flow of these paintings, which acquire a dimension that is neither optical nor mathematical, but emotional and unpredictable, is developed in a plant-like, subterranean, living manner. Iñurrieta loves what he paints and paints only that which is able to excite his connection to life.

The paradox and wonder of these panoramic views by Santos Iñurrieta is that instead of a placid view of the panorama, which would do justice to its landscape format, it is structured as the uncontrolled growth of dozens of fragments that force us to stop and look at the details. His large triptychs do not contain an image that we immediately notice, but rather a surface that is gradually discovered by a successive

reading of objects, figures and scenes that have been cleverly arranged on a wide canvas surface. These triptychs are therefore false panoramas, because instead of losing ourselves in their flat immensity, they invite us to enter inside, to lose sight of the

whole and become as disoriented as happy travellers who have lost their way and are enjoying the unexpected. Santos Iñurrieta undoubtedly wants to impress spectators with the size and format of his paintings, but he also invites them to approach



the details, stick their nose against the canvas as they would for a very small painting. This is a result of the clever arrangement of the storyline in various sections or scenes or moments in the actions of a few figures intermingling in an interior, a garden, a porch or under some pines, rubbing shoulders, crouching, scratching, suddenly turning their heads, shaking hands and simply taking flight.

But the triptych is also a pictorial ideology. It is a very basic division of three equal vertical bands that together form a landscape rectangle. And this virtual division is what allows, beyond that of the panoramic, the vertical orientation of the story, from the proximity of the ground or the tables in the foreground to the distance of the sea and the sky. Perception of the whole is like a horizontal triptych, but visually enriched by the vertical circulation of many secondary stories. The sculptor Shirazeh Houshiary summed it up as “a vertical representation is fixed and dominant. A horizontal thought is not fixed, but suspended in the air”.¹⁹ Working with vertical canvases, although planned for a horizontal whole, Santos Iñurrieta enhances the relational dynamics of the story, the vertical ecstasy of the parts together with –and in contrast to– the extensive horizontality of the final union.

Meanwhile, the cross-linking of various scenes is produced: the various situations in some paintings intersect by forming an intricate tale, although united by a magnetic relationship. In others, however, they are shown as painted collage, as an addition of glued vignettes seeking a point of union. In both cases, the perspective logic of one part of the painting, which forms a vignette, is abruptly interrupted and leads us into another space, into another logic that disrupts the story, inverts or reflects it. One or more



narratively and spatially ambiguous common elements often serve as a turning point, a point of union between these incongruous places and situations. And it is here, at these turning points, that De Chirico's *il profumo* appears: not so much his poetry of endless metaphysical plains as the spatial distortion that converts the scene into a mental rather than a perceptual space.

Iñurrieta's large paintings are filled with low tables, platforms, mantelpieces, chairs, small pedestals, steps, railings... upon which precise still lifes are positioned. This entire system of *auxiliary furniture* is also a metaphor for the artist's trade. Its presence not only serves to compartmentalise pictorial space, giving rise to his characteristic secondary scenes, or even for the motley,

crisscrossed covering of the entire pictorial surface, on which neither the sky is spared, often furrowed as it is with all manner of flying beings and objects. At least not only for this, because my feeling is that Santos Iñurrieta introduces the palette table itself, which enters into view and is also a witness of his *palette*, in the sense of the preferred colour range that a painter uses. Unlike the Spanish language, Italian has retained the etymology of small table for the word “palette” –*tavolozza*– the painter's professional furniture.

In both tactics, mixing or separating, the entire scene sparkles. If you step back from the canvas, the image seems to be linked together with astonishing ease, like something innate in its colouristic, ductile and improvised form of writing, arising more from an automatism than a previously projected conception. But this simplicity, this *ease*, is really the remains of arduous practice, a warehouse of experience and imagination that has finally found this aspect of clarity and simplicity over the years. We claimed that art is not progressing, not even in the work of a specific painter, but what is indeed progressing is the *ease* to express what he wants and, in this sense, the many years that Iñurrieta has spent beside his easel can be noted.

A major central figure often appears in the guise of a tightrope walker, dancer, athlete or puppet, physically active and whose outstretched or violently splayed arms and legs serve as a *trait d'union* between various subsidiary scenes, between interior and exterior, between garden or terrace and background landscape, between near and far, between everything connected to the ground and what appears to be flying or floating in the air. Arms and legs in the air, dancing, gesticulating, breaking the space or, more accurately, making it flow. Figurative acrobatics too, capable of spinning a



dislocated, floating story. Circus and puppet theatre, residual elements of the avant-gardes, from Degas to Picasso, from Léger to Depero, introducing loose, significant bodies into painting, the joyful acrobatics of clowns and equestrian dancers. Masks and pantomimes, monkeys and wild beasts are also part of the show –those bodies that *speak*– which have disappeared from the stage in modern painting and perhaps only find their place in *el cabaret galàctic*, on a stage on the brink of a precipice.

*El cabaret galàctic ja és obert
Els paralítics hi aprendran claqué
La masovera enganya els innocents
Cambrers romàntics cremen els diners*

Jaume Sisa, *El cabaret galàctic*, 1976²⁰

Although the imagery of Sisa's poem can be found in any corner of a painting by Santos Iñurrieta, there is something aristocratic about Sisa's cabaret, in the sense of the *Titanic's* journey: formal dinner dress, baccarat, romantic misunderstandings, stateless smugglers and Transatlantic dancing. But everything seems more homely in Iñurrieta's paintings, the territory of an *intelligentsia* without fanfare, gently comfortable,²¹ both friendly and strange, who do not hold parties in the Hotel Excelsior, but in their gardens at home, who live their happiness with the same intensity as which they want to share it.

Final

I will now bring my talking and writing to a close. These paintings strike me like a sweet emotional shock; they

move me; they touch me in the depths of my sensitivity towards painting. Their stories of daily life disrupted by imagination entice me. I cannot continue writing without risk of destroying this sensation. For my relationship to them is that of a beloved object, and as Nietzsche explained,²² silence is the highest, perhaps the only, expression of desire. You do not make speeches to the woman you love; you are simply with her. If I fall in love with a woman named Mary, I do not love her name, but herself. A painting is an inexhaustible pleasure that can never be satisfied. The thirty-seven years that Matisse lived with his painting by Cézanne say it all: no erotic outburst with a painting lasts for days or months, then later fades, becomes grey and dissolves. The passion for a good painting is renewed daily; it never becomes exhausted. Happy are those who have enough money to buy one, to live with it, to listen and talk to it every day. Doubly happy are those who have a lot of money and can afford that legal form of polygamy known as collecting.

These pictures attract my attention, my affection, so I would rather look at them now before writing more words about them, burdening them with the weight of discourse. I knew it when I began to write this essay, but I am now recalling it again in order to express the relativity of all of the above: "... there is no verbal equivalent to the feeling of colour"; it is that simple and clear.²³ And so I conclude: you have four long months in Artium to live with the paintings of Santos Iñurrieta, a Basque painter who went to the Mediterranean and has now returned to show us what he imagined there.

Francisco Javier San Martín

Footnotes

- 1 Fausto Melotti, (1935): “Presentación”, *Boletín* nº 40 (May), Milan: Galleria Il Milione; translated into Spanish in *Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo* (exhibition catalogue at IVAM, April-June 1990), Milan: Mazzotta, 1990, pp. 297-298.
- 2 The figure located in the extreme right of the version that Matisse painted in 1910, together with *The Dance*, to decorate the mansion of Russian collector Sergei Shchukin.
- 3 See Grupo de Investigación “Modos de conocimiento artístico”, *Arte: Diccionario Ilustrado*, Universidad de Vigo, 2012, p. 88.
- 4 “C’est l’effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une provocation, alors que le peintre n’a songé qu’à rendre son impression...”, reproduced in Pierre Courthion, *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Pierre Cailler éditeur, Geneva, 1953, vol. 1, p. 135.
- 5 “It is a clear, calm night,
a bright moon is out,
the guests are arriving
and filling the whole house
with colours and scents.”

Jaume Sisa, Qualsevol Nit Pot Sortir El Sol, 1975.
- 6 Raymond Escholier, *Matisse ce vivant*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1958, quoted in Marcelin Pleyner, *La enseñanza de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 46.
- 7 Gaston Diehl, *Henri Matisse*, Pierre Tisné, 1954.
- 8 Craig Owens, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad” (The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism), in Brian Willis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Art After Modernism: Rethinking Representation), translation by Carolina del Olmo and César Rendueles, Akal, Madrid, 2001, pp. 203-235.

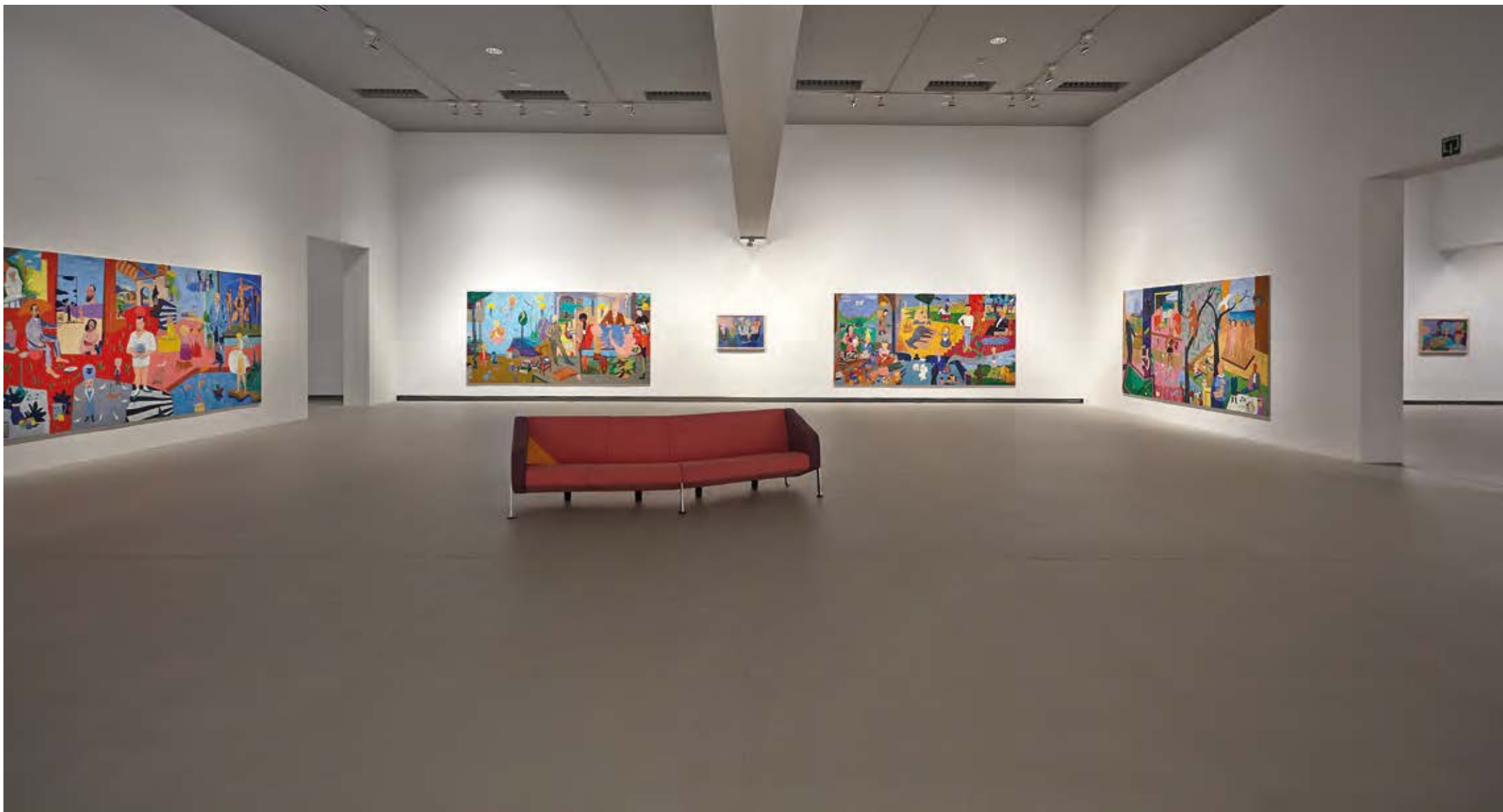
- 9 The definition of *digresión* (digression) provided by DRAE –also referencing a textile metaphor– seems to adapt precisely to the decentralised narrative system employed by Santos Iñurrieta: “Acción y efecto de romper el hilo del discurso y de introducir en él cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal” (Action and effect of breaking the discursive thread and introducing into it things that apparently do not have any direct relationship to the main issue).
- 10 Jean Starobinski, *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, Skira, Geneva, p. 8.
- 11 Maurice Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, P.U.F., Paris, 1964, p. 23; quoted by Mikel Dufrenne, “Pintar, siempre”, in Revue d’Esthétique, *La práctica de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 7-8. There is a Spanish translation by Jorge Romero Brest, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1983.
- 12 Terry Eagleton, *Cómo leer la literatura* (How to Read Literature), translation by Albert Vitó i Godina, Península, Barcelona, 2016.
- 13 Simone Weil, *Echar raíces* (The Need for Roots), translation by Juan Carlos González Pont, Trotta, Madrid, 2014, p. 33.
- 14 Santos Iñurrieta generally avoids the grotesque or, to be more precise, restricts it to a series of drawings with slogans in which he indeed surrenders to the pleasure of caricature and the nightmarish.
- 15 My sister, my dear
Consider how fair,
Together to live it would be!
Down yonder to fly
To love, till we die,
In the land which resembles thee.
Those suns that rise
’Neath erratic skies,
—No charm could be like unto theirs—
So strange and divine,
Like those eyes of thine
Which glow in the midst of their tears.
- There, all is order and loveliness,
Luxury, calm and voluptuousness.
- Charles Baudelaire, “Invitation au voyage”, *Les fleurs du mal*, 1857; translated into English by Cyril Scott.

- 16 Françoise Gilot and Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, Paris, 1973, pp. 244-245.
- 17 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, Paris, 1998. It is paradoxical, to say the least, that in attempting to summarise his biography to Pierre Cabanne a year before his death, Marcel Duchamp resorts to the same metaphor, although precisely to the contrary, as *retard*, as a postponement of artistic activity: “Qui suis-je? Un homme tout simplement, un respirateur.”
- 18 René Huyghe, “Matisse”, *Le Point*, vol. 4, no. 21 (special issue on Matisse), July 1939, p. 103, quoted in Yve-Alain Bois, *L’Aveuglement*, in *Henri Matisse. 1904-1917*, exhibition catalogue at the Centre Pompidou, Paris, February-June 1993, p. 13, footnote 10.
- 19 Shirazeh Houshiary, “Declaración”, October 1983, in *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, exhibition catalogue at the Palacio de Velázquez, January-April 1986, p. 112.
- 20 The galactic cabaret is already open,
paralytics will learn tap dancing there.
The barmaid tricks the innocents,
romantic waiters burn the money.
- EL CABARET GALÀCTIC, 1976.
- 21 Henri-Pierre Roché, Duchamp’s friend for over 50 years, explains in a letter to another common friend that Duchamp was neither poor nor rich when he returned to Paris in 1919, but was living in “un petit peu dorée” bohemia. See Scarlett and Philippe Reliquet (eds), *Correspondance Marcel Duchamp – Henri-Pierre Roché. 1918-1959*, Musée d’Art Moderne et Contemporain, Geneva, 2012.
- 22 Friedrich Nietzsche: “The silence in which we fall before the beautiful is a profound waiting, a desire to hear the finest, most distant tonalities; we conduct ourselves like a person who is all ears and eyes; beauty has something to tell us, which is why we remain silent and do not think about what we would think some other time. Therefore, our silence, our expectation, our patience is a preparation and nothing more. This is what occurs in all ‘contemplation.’” Friedrich Nietzsche. *Ecce homo*. Arganda del Rey (Madrid): Edimat Libros, 2003. Clásicos de la Literatura Universal.
- 23 Régis Debray, *Vie et mort de l’image*, Gallimard, Paris, 1992, p. 47.

Erakusketaren ikuspegiak / Vistas de la exposición / Exhibition views

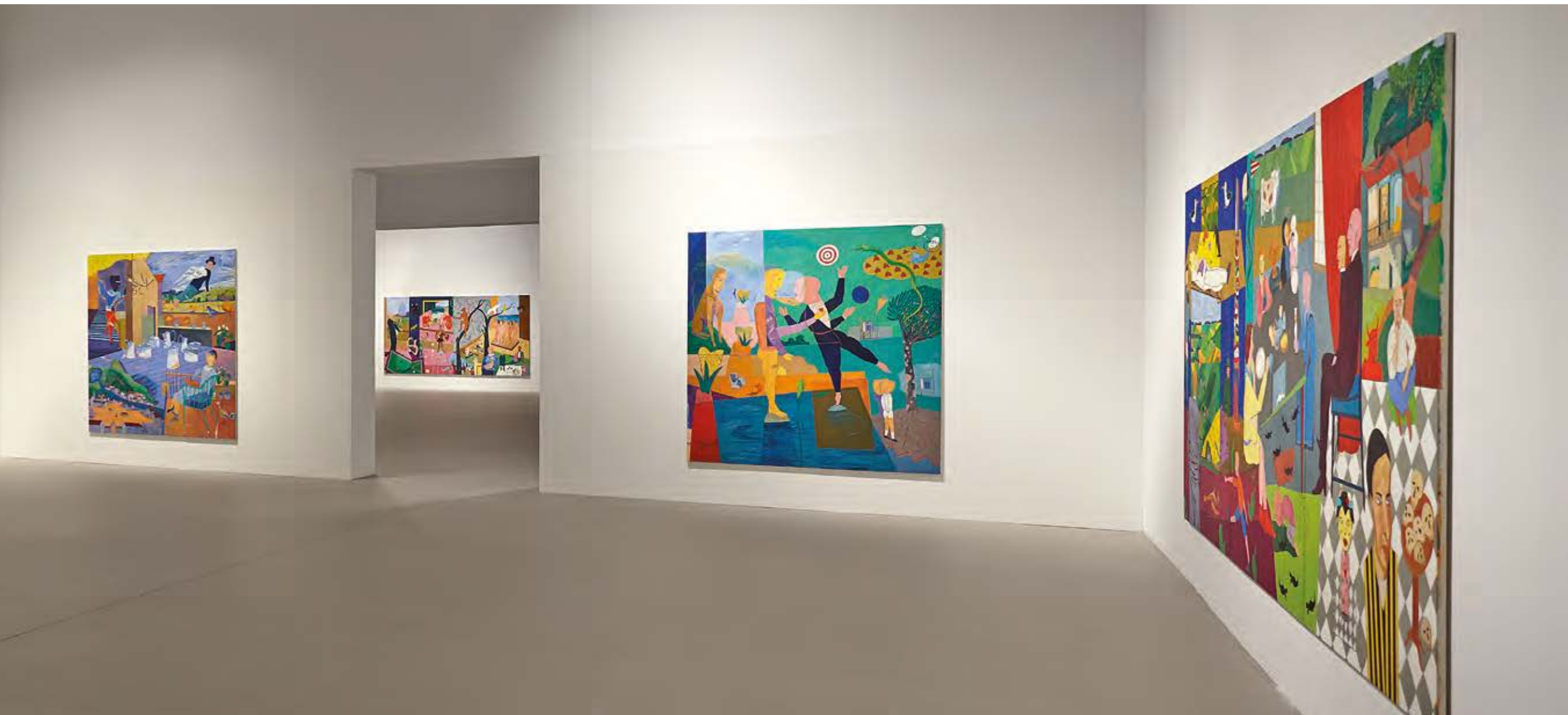










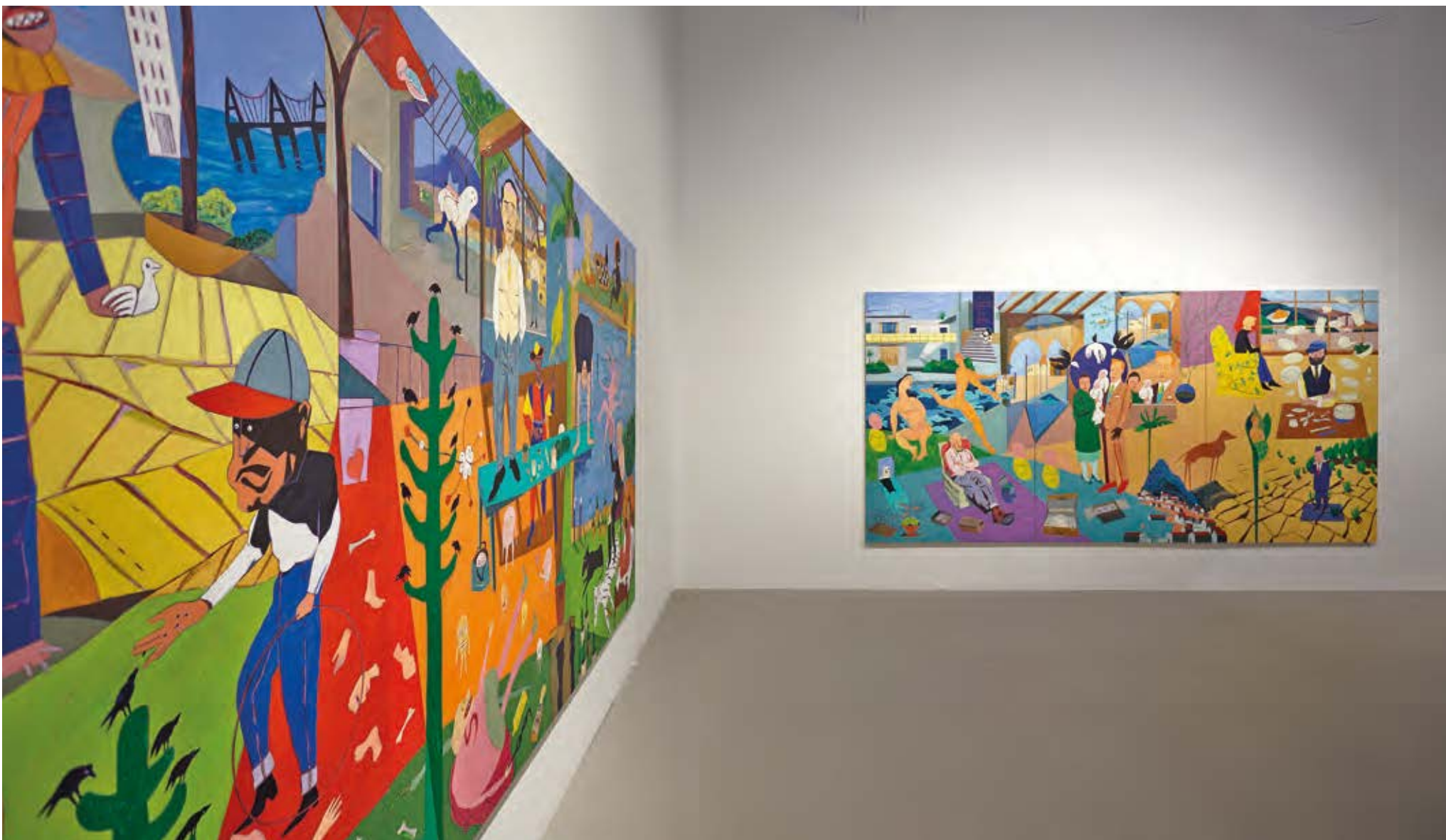




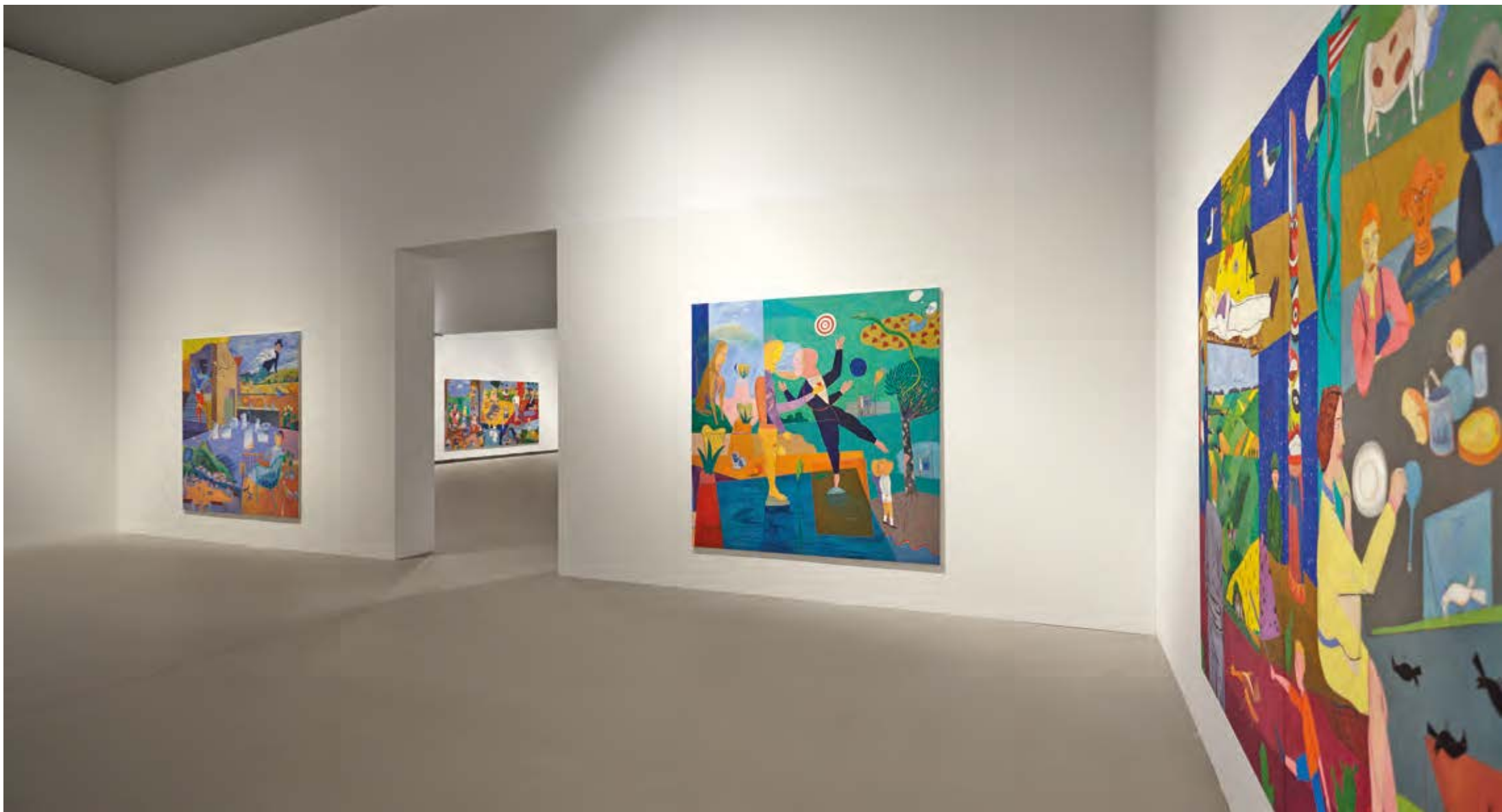


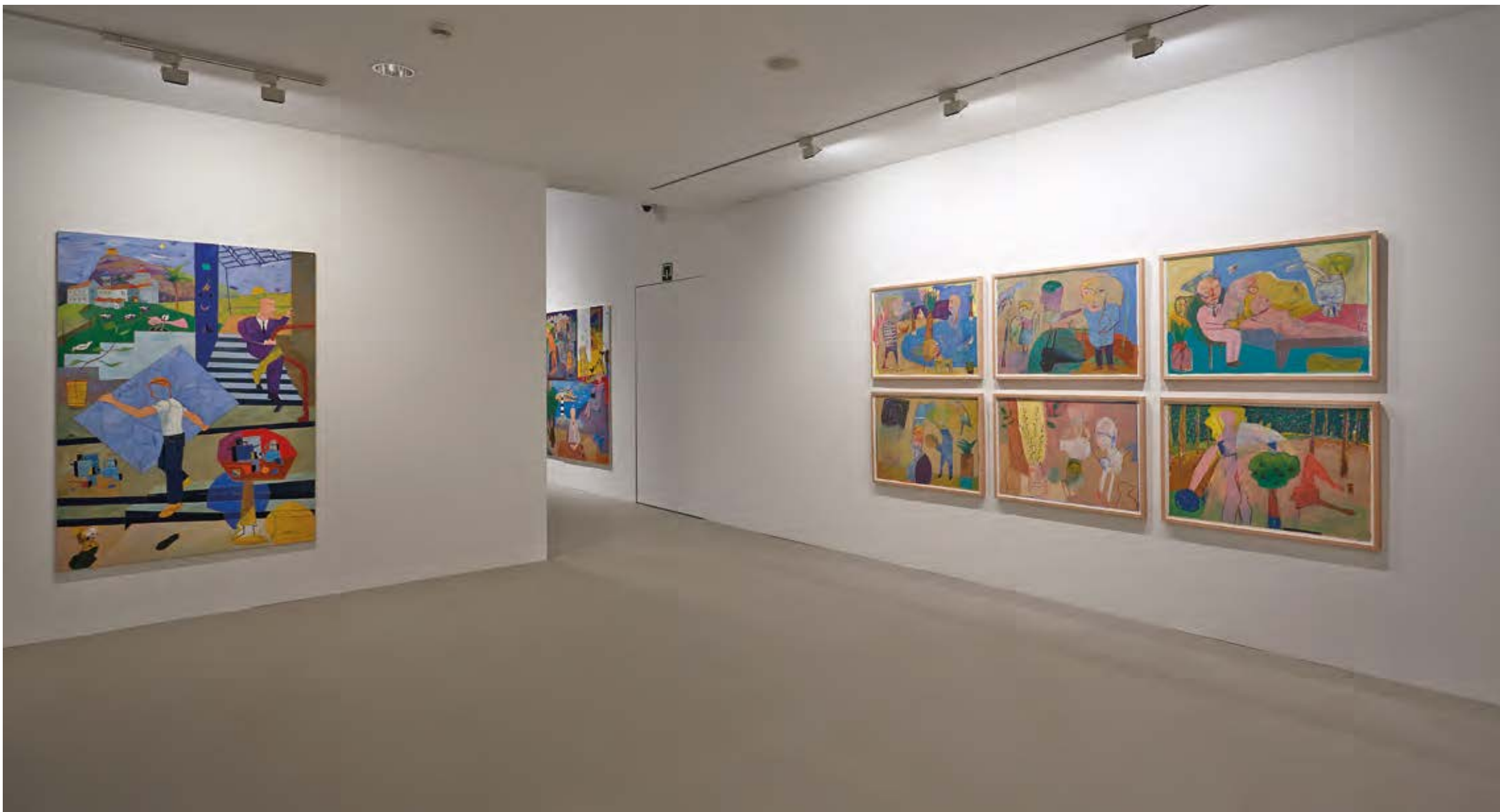


















KE USTED LO PASE BIEN.



























































































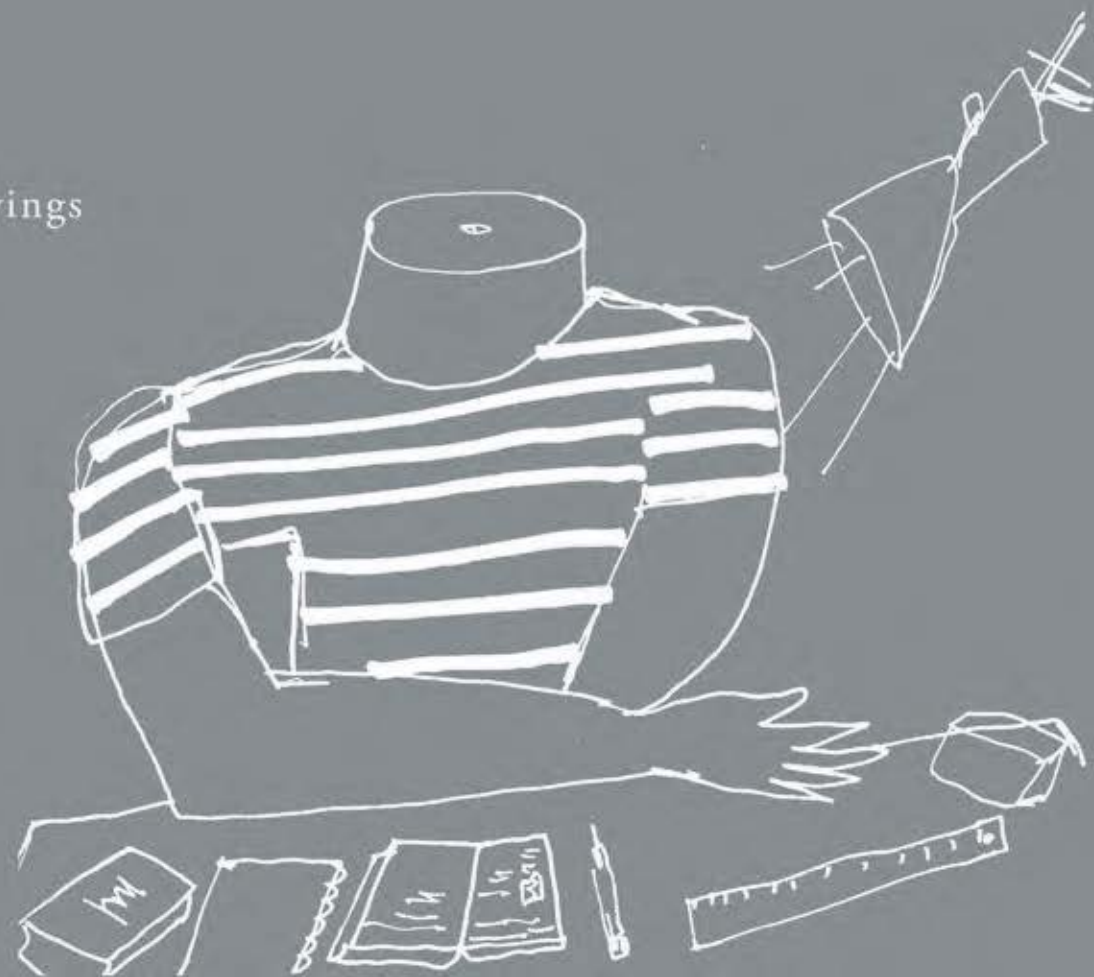








Marrazkiak / Dibujos / Drawings









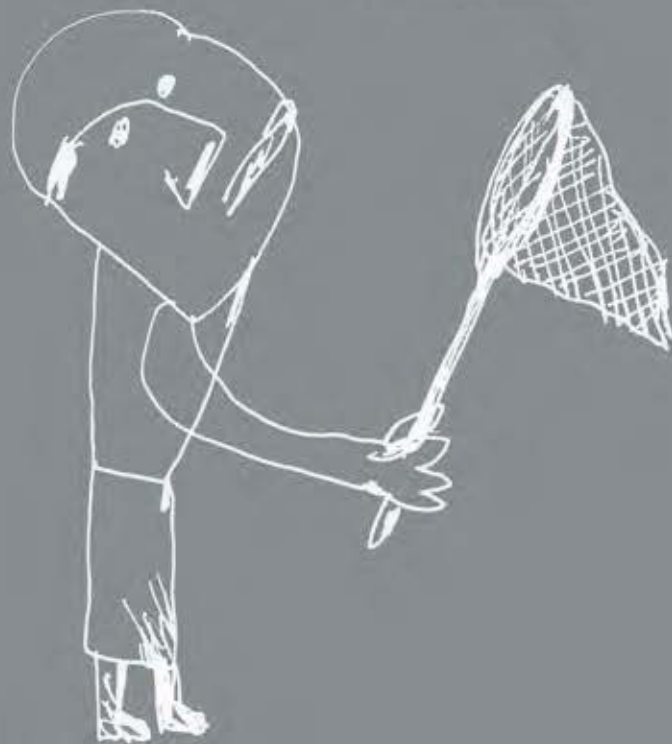








Kurrikulum



Santos Iñurrieta (Vitoria - Gasteiz, 1950)

Gerra galdu zuten (eta titulua baliozkotu ez zieten) haietako nekazaritzako peritu baten eta burgostar etxekoandre baten semea.

Bataioan Santos izena eman zioten, aita pontekoa zuen osaba Santos Arustizaren omenez, jaiotzez bergararra, non bizi baitziren amona eta amaren aldeko familiaren parte handi bat.

San Viatorren, garai bateko San José ikastetxean, ikasi zuen. Borrokan egiten zuen eskolatik irteetan, porruak erretzen zituen eta tebeoak irakurtzen. Lasaieriazko gaztaro artistikoan inkonformistekin elkartu zen. Vitoria-Gasteizen hasi zen erakusketak egiten eta geroxeago Bilbora jauzi egin zuen, eta horrek munduko atek ireki zizkion: Donostia, Iruñea, Tuter... .

Euskal Pinturaren Sari Handia jaso zuen, alajaina. Ondoko lekuetan erakutsi zuen bere lana: Miró Fundazioan, Kristalezko Jauregian, Klin-en, La Paz-en, Mikeldi-n, pare bat aldiz Lanzaroten, Lugon, Castelló de la Planako galeria batean (nahiko luke baina ez da izenaz gogoratzen), Bergaran, ordea, ez, ezer ez.

Gure Artearen leheneren edizioan bigarren geratu zen Iñaki Delafuenteren erruz, hura izan baitzen irabazlea. Asko izorratu zuen horrek, lehiaketaren leheneren leheneren saria irabazi nahi izango baitzuen. Artisten eta numerologiaren kontuak.

Parisen eta Anberesen ere egin zituen erakusketak. Joanaren hizkuntza-ezagutza zabalei esker, txit eroso bidaiatu ahal izan zuen artistak hiriburuz hiriburu Europan barrena.

Orain hogeitabat urtetik hona Mallorcan bizi da. Bere borondatez pixka bat mundutik kanpo, bere erritmoak eta ordutegiak ditu.

Goizeko seiak inguruan jaiki ohi da. Kafe bat edan eta paseatzera ateratzen da Menutekin. Etxera itzultzean beste kafe bat hartzen du, oraingoan Joanarekin eta txakur-talde guztiarekin. Porrutxo bat erretzen du. Gero, aldi berean margotzen ari den bospasei koadroei begira egon ondoren bati heltzen dio. Hamar ordu baino gehiago ematen ditu horretan egunean.

Asko begiratzearen poderioz autodidakta, miretsirik begiratzen die munduari eta gertakizunei, hasi Mediterraneoko argi liluragarri eta txit aipatuarekin eta gaur egun hain boladan dagoen axoloagabekeria harriarriarekin amaituz.

Vitoria-Gasteizera itzultze honek ilusio berezia egiten dio, eta pentsarazten, agian, norbaitek hau irakurtzen badu, Bergaran erakusteko aukera emango diola.

Hijo de un perito agrícola de los que perdieron la guerra (y no les convalidaron el título) y de una ama de casa burgalesa.

En la pila bautismal recibe el nombre de Santos en honor a su tío y padrino, Santos Arustiza, natural de Bergara, villa en la que residía su abuela y gran parte de su familia materna.

Estudia en San Viator, antiguo San José. Se pelea a la salida, fuma porros y lee tebeos.

En su juventud disoluta y artística, se junta con los inconformistas. Comienza a exponer en Vitoria-Gasteiz, más adelante da el salto a Bilbao que le abre las puertas del mundo: Donostia, Pamplona, Tudela.

Recibe el Gran Premio de la Pintura Vasca, ahí es nada. Expone en la Fundación Miró, en el Palacio de Cristal, en Klin, en La Paz, en el Mikeldi, un par de veces en Lanzarote, en Lugo, en una galería de Castellón de la que le gustaría recordar el nombre, pero en Bergara no, nada.

En la primera edición del Gure Artea queda segundo por culpa de Iñaki Delafuente, que es el ganador. Cosa que le jode, le hubiera encantado obtener el primer premio de la primera edición del certamen. Cosas de artistas y la numerología.

También expone en París y Amberes. Gracias a los conocimientos idiomáticos de Joana, el artista puede viajar como un señor por las capitales europeas.

Desde hace unos veinte años, Santos Iñurrieta reside en Mallorca. Un poco fuera del mundo por voluntad propia, lleva su ritmo y sus horarios.

Acostumbra a levantarse a eso de las seis. Toma un café y da un paseo con Menut. Al regresar toma otro café, esta vez ya con Joana y toda la jauría. Se fuma un porrito. Después dedica un rato a observar las pinturas que está simultaneando y le ataca a alguna de ellas. Asunto al que dedica más de diez horas al día.

Autodidacta a base de mucho mirar, observa el mundo y la actualidad maravillado. Desde la fascinante y manida luz mediterránea a la sorprendente indolencia generalizada tan en boga.

Este regreso a Vitoria-Gasteiz le ilusiona especialmente. Le da pie a pensar que, tal vez, si alguien lee esto, le conceda el honor de exponer en Bergara.



Son of an expert in agriculture, one of those who lost the war (so their title was not recognised), and a housewife from Burgos.

He is named Santos in the baptismal font in honour of his uncle and godfather, Santos Arustiza, a native of Bergara, a town where his grandmother and many members of his maternal family lived.

He goes to school in San Viator, formerly known as San José. He gets into fights after school, smokes joints and reads comics.

In his dissolute, artistic youth, he joins up with the mavericks. He begins to display his work in Vitoria-Gasteiz then later makes the jump to Bilbao, which opens the doors of the world to him: Donostia, Pamplona, Tudela.

He is awarded the Grand Prize of Basque Painting, wow! He displays his work in the Fundació Miró, in Palacio de Cristal, in Klin, in La Paz, in Mikeldi, a couple of times in Lanzarote, in Lugo, in a gallery in Castellón that he wishes he could remember the name of, but not in Bergara, nothing.

He comes in second during the first edition of Gure Artea because of Iñaki Delafuente, the eventual winner. This pisses him off, as he would have loved to have won first prize in the first edition of this competition. Artists' and numerology stuff.

He also displays his work in Paris and Antwerp. Thanks to Joana's knowledge of languages, the artist is able to travel to European capitals like a true gentleman.

Santos Iñurrieta has been living in Mallorca for some twenty years now. Slightly disconnected from the world by his own choice, he follows his own pace and schedule.

He usually gets up at about six o'clock. He has a coffee and takes Menut for a walk. When he gets back, he has another coffee, this time with Joana and the entire pack. He smokes a small joint. Then he takes a while to look at the paintings he is working on at the same time and gets stuck into a few of them. Something to which he devotes more than ten hours a day.

A self-taught artist based on a lot of looking, he observes the world and marvels at the present. From the fascinating, hackneyed light of the Mediterranean to the surprising widespread laziness that is so in vogue today.

This return to Vitoria-Gasteiz is particularly exciting for him. It makes him think that if someone reads this, perhaps he will be given the honour to display his work in Bergara.

Lan grafikoa / Obra gráfica / Graphic work





Erakusketa hau dela eta, *Ex fumador abalanzándose sobre el humo* jatorrizko lan grafikoa argitaratu da Artiumen. Edizioak ehun kopia ditu, zenbakiak eta Santos Iñurrietak izenpetuak, gehi egilearen hamar proba.

Con motivo de la presente exposición, desde Artium se ha editado la obra gráfica original *Ex fumador abalanzándose sobre el humo*, cuya edición consta de cien copias numeradas y firmadas por Santos Iñurrieta, más diez pruebas de autor.

Artium has published the original graphic work edition *Ex fumador abalanzándose sobre el humo* to commemorate this exhibition, comprising one hundred copies numbered and signed by Santos Iñurrieta, plus ten artist's proofs.

Arabako Artium Fundazioa / Fundación Artium de Álava / Artium of Álava Foundation

PATRONATUA / PATRONATO / BOARD OF TRUSTEES

Presidentea / Presidente / President

Ramiro González Vicente

Arabako diputatu nagusia

Diputado General de Álava

President of Álava Provincial Council

Presidente ordea / Vicepresidenta / Vice President

Igone Martínez de Luna Unanue

Euskara, Kultura eta Kirol Saileko foru diputatua

Diputada Foral de Euskera, Cultura y Deporte

Chair of Basque, Culture and Sport

Kideak / Vocales / Members

Bingen Zupiria Gorostidi

Hizkuntza Politika eta Kultura sailburua, Eusko Jaurlaritza

Consejero de Política Lingüística y Cultura, Gobierno Vasco

Minister of Linguistic Policy and Culture, Basque Government

Cristina González Calvar

Enplegu, Merkataritza eta Turismo Sustapenaren eta Foru Administrazioaren Saileko foru diputatua

Diputada Foral de Fomento de Empleo, Comercio y Turismo y de la Administración Foral

Chair of Employment Development, Trade, Tourism and Provincial Administration

José Luis Cimiano Ruiz

Ogasun, Finantza eta Aurrekontu Saileko foru diputatua

Diputado Foral de Hacienda, Finanzas y Presupuestos

Chair of Treasury, Finance and Budget

Estíbaliz Canto Llorente

Hezkuntza, Kultura eta Kirol saileko zinegotzia, Vitoria-Gasteizko Udala

Concejala de Educación, Cultura y Deporte, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz

Councillor of the Department of Culture, Education and Sport, Town Council of Vitoria-Gasteiz

José Ángel María Muñoz Otaegi

Kultura, Gazteria eta Kirol sailburuordea, Eusko Jaurlaritza

Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes, Gobierno Vasco

Deputy Minister of Culture, Youth Affairs and Sport, Basque Government

Joseba Koldo Pérez de Heredia Arbigano

Euskara, Kultura eta Kirol Saileko zuzendaria, Arabako Foru Aldundia

Director de Euskera, Cultura y Deporte, Diputación Foral de Álava

Director of Basque, Culture and Sport, Álava Provincial Council

Begoña Torres González

Hezkuntza, Kultura eta Kirol Ministerioa

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ministry of Education, Culture and Sport

María Goti Ciprián

Diario El Correo S.A.

Francisco Javier Allende Arias

Euskaltel Fundazioa

Fundación Euskaltel

Euskaltel Foundation

Rafael Careaga Arbunduaga

EDP

Koldo Eguren Cendoya

Vital Fundazioa

Fundación Vital

Vital Foundation

Idazkaria / Secretario / Secretary

Roberto Marroquín Taborda

Zuzendaria / Director / Director

Daniel Castillejo

Artium

Arte Garaikidearen Euskal Zentro Museoa / Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo / Basque Museum-Centre of Contemporary Art

Francia 24 / 01002 Vitoria-Gasteiz

Tel.: + 34 945 209 000 / Fax: + 34 945 209 049

museo@artium.org

www.artium.org



Babesle sortzailea / Patrono fundador / Founding trustee



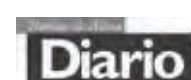
Erakunde babesleak / Patronos institucionales / Institutional trustees



Babesle pribatuak / Patronos privados / Private sector trustees



Empresa babesleak / Empresas benefactoras / Benefactor companies



Erakunde lankideak / Entidades colaboradoras / Supporting bodies

Asociación de Propietarios Urbanos de Álava. Berria. Cadena Cope. Cámara de Comercio e Industria de Álava. Centro de Cálculo de Álava. Deusto Sistemas. El Mundo del País Vasco. La Fundación San Prudencio. Fundación Banco Santander. Giroa. Guiraba. Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Álava. Mondragón. Mondragón Lingua. Neumáticos Michelin. Onda Cero. Onda Vasca. Radio Vitoria. SEA Empresarios Alaveses. Seguridad, Vigilancia y Control (SVC). Tecnalia. Tubacex. Xabide, gestión cultural y comunicación.

Erakusketa / Exposición / Exhibition

Komisarioa / Comisario / Curator

Daniel Castillejo

Proiektuaren zuzendaria / Dirección del proyecto / Project director

Enrique Martínez Goikoetxea

Erakusketen koordinatzailea / Coordinadora de Exposiciones /Exhibition co-ordinator

Yolanda de Egoscozabal

Erregistro-koordinatzailea / Coordinador de Registro / Registrar co-ordinator

Daniel Eguskiza

Muntaketa / Montaje / Installation

Arteka

Aseguruak / Seguros / Insurance

Zihurko

Zaharberrikuntza / Restauración / Restoration / Restauration

Olga Alfageme (CRAVAN Conservación)

Itziar García (CRAVAN Conservación)

Koordinazioko laguntzaileak / Asistencia a Coordinación / Coordination assistants / Aide à la coordination

Ainhoa Axpe (Scanbit)

Ixone Ezponda (Scanbit)

Cayetana De Simón (Scanbit)

Erakusketa hau ondokoen babesari esker egin ahal izan da / Esta exposición es posible gracias al apoyo de / This exhibition has been made possible thanks to the support of



Argitalpena / Publicación / Publication

Proiektuaren zuzendaria / Dirección del proyecto / Project director

Elena Roseras Carcedo

Testuak / Textos / Essays

Francisco Javier San Martín

Benito Herrerueta

Itzulpena / Traducción / Translation

Peter Sotirakis (EN)

Rosetta T.Z. (EU)

Argazkiak / Fotografías / Photographs

Gert Voor in't Holt

Diseinua eta maketazioa / Diseño y maquetación / Design and layout

Ata

Testuen edizioa / Edición de los textos / Copyediting

María José Kerejeta (EU, ES)

Peter Sotirakis (EN)

Moldiztegia / Imprenta / Printing

Arabako Foru Aldundiaren Moldiztegia / Imprenta de la Diputación Foral de Álava

Edizio honen © de esta edición © of this edition

2017 Artium, Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa / Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo / Basque Museum-Centre of Contemporary Art

Testuen eta itzulpenen © de los textos y las traducciones © of the essays and translations

Egileak / Los autores / The authors

Irudien © de las imágenes © of the photographs

Egileak / Los autores / The authors

ISBN: 978-84-945093-3-9

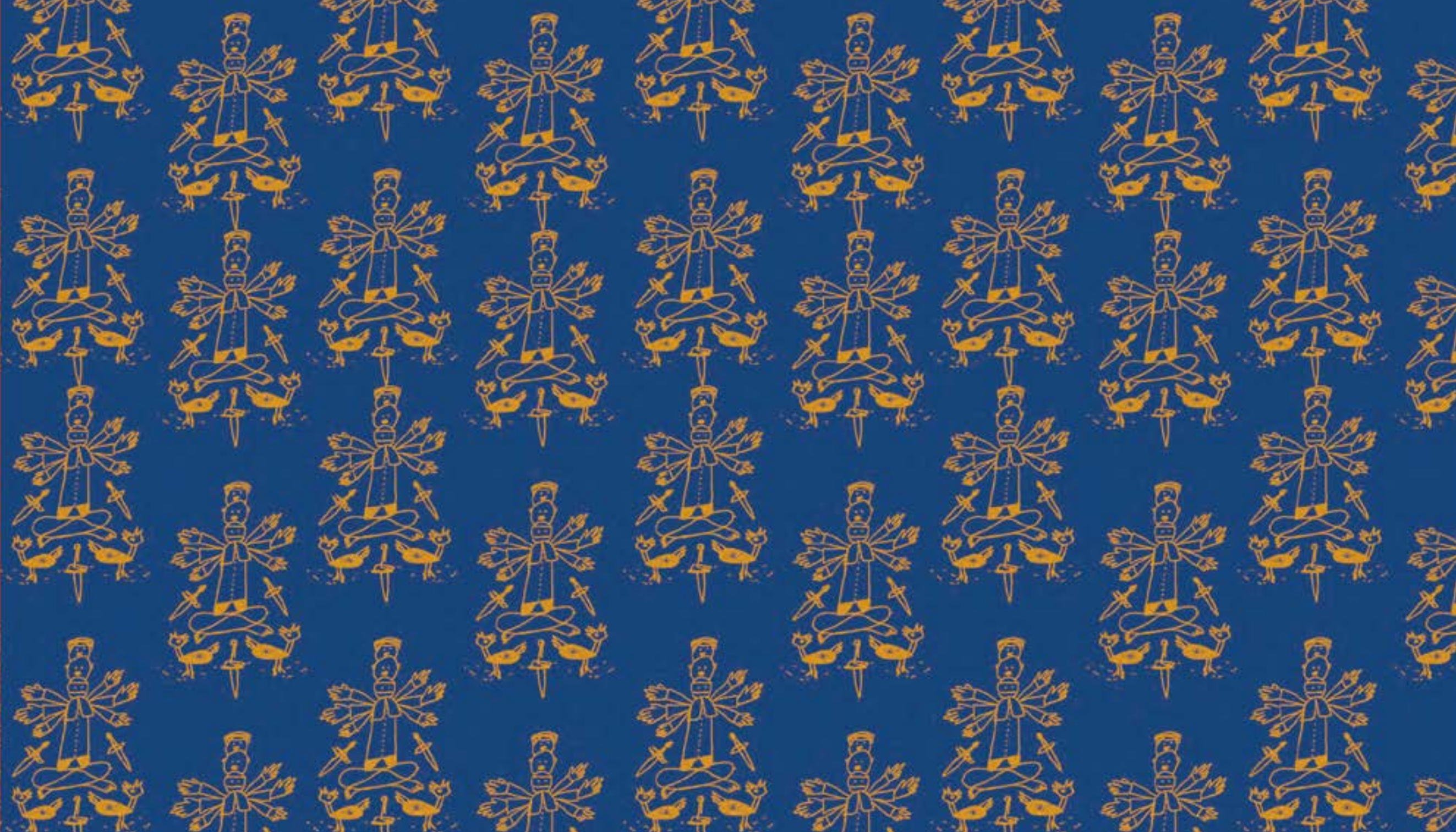
Lege gordailua/Dep. legal:

Debekatuta dago argitaratzailearen idatzizko baimenik gabe argitalpen honen zatirik berrargitaratzea. / Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida sin la autorización escrita del editor. / No part of this publication may be reproduced without written permission from the publisher.

Eskerrak / Agradecimientos / Acknowledgements

“Tó er mundo e güeno”







ISBN 978-84-845082-1-9