



ÁNHEL HUETE

Unha revisión crítica

28 abril – 17 setembro 2017

Salas de exposición da planta baixa

Martes a sábados (festivos incluídos), de 11.00 a 14.30 e de 17.00 a 21.00 / Domingos, de 11.00 a 14.30

Comisaria: Agar Ledo

Produción: MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo

DOCUMENTACIÓN SALAS

Texto curatorial + Cronoloxía

Texto curatorial + cronoloxía

GALEGO

Ánxel Huete. Detrás da pintura

Por Agar Ledo Arias

“Seremos sempre sinais que constitúen indicios dun tempo concreto, marcas dunha época cultural, signos do pasado”¹.



Na imaxe que introduce este texto² vemos un grupo de manifestantes retratado en Berlín durante as protestas, convocadas en decembro de 1970 en varias capitais europeas, para denunciar os Xuízos de Burgos, un proceso xudicial sumarísimo contra dezaseis militantes de ETA acusados de asasinato e de “rebelión xeral continuada”. Durante o proceso, que tivo lugar na cidade española, ditouse pena de morte para seis dos axuízados, o que provocou fortes mobilizacións e unha oposición internacional ao réxime de Franco que forzou ao ditador a indultar os condenados.

A foto mostra ao grupo sostendo os retratos dos presos xulgados, pintados para encabezar a manifestación por Ánxel Huete (Ourense, 1944), quen comezara a colaborar co Partido Comunista pouco despois da súa chegada a Berlín, en 1969. Compaxinaba a militancia política en ámbitos marxistas cos estudos na Hochschule für bildende Künste, onde foi alumno do profesor Hann Trier, un artista alemán que coas súas investigacións acerca do movemento e a abstracción participara en edicións recentes da *documenta* de Kassel e que sería unha da clave dos cambios que, nese momento, ían producirse na obra de Huete.

Trier foi unha das figuras máis influentes na súa formación, e foi tamén quen o introduciu na abstracción. Ánxel Huete chega a Alemaña despois de estudar en Barcelona entre 1965 e 1968, onde abandonara o ruralismo expresionista das súas primeiras obras e onde comezara a pintar, despois dunha viaxe a Londres, os personaxes caricaturizados da súa serie pop; curas e sátrapas retratados con deliberada torpeza e atados a referentes reais, tamén no seu significado. A xenealoxía pop na que se inscribe a primeira obra de Huete é a do compromiso político, unha especie de *agit prop* afastado dese pop *simulacral*, de superficie, que denunciaban Roland Barthes ou Jean Baudrillard, e próximo á mordacidade de George Grosz e á brutalidade de Otto Dix, dous

¹ Ánxel Huete, “Dentro ou fóra do cadro”, en María Luisa Sobrino e Almudena Fernández Fariña (eds.), *Arte + pintura*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2015, p. 75.

² A fotografía, cuxo pé de foto é “Os oponentes de Franco en Berlín”, foi tomada polo fotógrafo Uwe Reuter para ilustrar a noticia publicada nas páxinas 60 e 61 do semanario alemán *Der Spiegel*, n.º 1-2, xaneiro de 1971.

dos artistas alemáns que, desde a ala esquerda da *nova obxectividade*, máis satirizaron sobre os desastres da guerra e o cinismo dos poderosos.

Arte e ideoloxía

As obras da serie pop son o antecedente dos retratos pintados por Huete para a manifestación de Berlín, traballos que debemos entender en relación coa militancia antifranquista que defende desde o Partido Comunista, onde podía compatibilizar comodamente a práctica pictórica coa ideoloxía: reconece a dimensión crítica da arte e traballa desde unha posición comprometida pero afastada da propaganda do realismo socialista. Xustamente, debido a esa conexión co discurso ideolóxico da época, na Alemaña Occidental de 1968 e 1969 sería realmente estraño que Huete insistise en continuar explorando a vía da figuración pop. No Berlín da época eran habituais os debates sobre arte abstracta que se estaban producindo nos círculos comunistas desde que nos anos corenta xurdiran as disputas entre os defensores da figuración e o realismo, e os que apoiaban a abstracción. E esta tensión, que se dará de xeito continuado ao longo do século XX —e que tan ben representa a confrontación protagonizada por Roger Garaudy e Louis Aragon ante a adopción da estética realista por parte do Partido Comunista³—, é un debate que Huete incorpora ás súas preocupacións⁴. Por exemplo, en *D'un réalisme sans rivages* (1963), unha das obras máis traducidas de Garaudy, este introducira o termo “realismo abstracto” para referirse a unha práctica artística de carácter marxista que xorde como crítica ao realismo soviético stalinista e que defende a abstracción —tanto a obxectiva como a subxectiva— como unha forma de realismo. Huete, que se apoiará no termo para xustificar os cambios que se producen na súa pintura durante a seguinte década, entenderao como unha maneira de manter a influencia ideolóxica do método de análise marxista sen asumir o reduccionismo formalista do comunismo máis dogmático.

“O afán de transcendencia ideolóxica”, matiza Huete, “vén da comprensión da arte como elemento significativo, discursivo e acaso transformador, que só acada valor comunicativo e pertinente cando asume con rigor teórico e crítico unha formulación en consonancia co seu tempo e tamén co medio cultural onde se produce”⁵. A produción de imaxes é, obviamente, unha práctica ideolóxica relacionada con factores sociais, económicos e culturais, e para estudar a arte debemos situala no seu contexto social. Se na nosa análise temos en conta a posición política e ideolóxica do artista, tal e como dicíamos liñas atrás non nos sorprende que o Huete mozo decida dar un xiro na súa obra cara á abstracción cando se incorpora á clase de Trier: por unha banda, a Guerra Fría recollera os debates entre realismo e abstracción e politizara os estilos que representaban ambos os dous bloques, o expresionismo abstracto, no bloque occidental, e o realismo socialista, nos países do Leste; pola outra, na República Federal Alemá —onde a arte informal se institucionalizara na posguerra— existía unha vinculación entre a sarta de horrores

³ A decisión é celebrada por Aragon, que entende o realismo socialista como forma definitiva da arte, e denunciada por Garaudy, que consideraba indefendible a intolerancia do comunismo cara á abstracción.

⁴ María José Ruiz Vázquez, “Galicia como novo escenario da abstracción (1970-1979)”, en M^a Luisa Sobrino Manzanares, Juan de Nieves Lamas, M^a José Ruiz Vázquez, *O proceso asbtracto. Artistas galegos 1950-1979* (catálogo de exposición), Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, pp. 104-105.

⁵ Ánxel Huete en conversa con Agar Ledo, verán de 2016.

dos sistemas totalitarios, como o nazismo e o stalinismo, e a arte figurativa⁶. Para Huete, a abstracción facía posible unha arte militante pero, asemade, afastada da propaganda.

O debate sobre a abstracción

Cando Ánxel Huete comeza a pintar, na metade da década de 1960, as convencións da representación na pintura xa foran abandonadas. Décadas atrás o cubismo rompera coa tradición que entendía o cadro como unha fiestra a través da que observar o mundo desde un único punto de vista. Tamén Malevich e Rodchenko chegaran á fin —non haberá máis representación, dicía este último— e Duchamp puxera en dúbida a pintura “puramente retiniana”. Estas cuestións, presentes desde as primeiras décadas do século XX, foran retomadas despois da Segunda Guerra Mundial, durante esa ruptura coas convencións da contemplación que ía obrigar aos espectadores a interromper o seu coñecemento da historia da arte e do signo pictórico, e a asumir unhas novas regras semióticas de achegamento á pintura.

A primeira obra de Huete enmárcase, pois, nun momento no que a pintura superara todas as limitacións da modernidade, un momento no que mesmo os termos utilizados durante séculos para referirse a ela deixaran de ter sentido: a pintura xa non era ilusionista, senón plana, sen profundidade, polo que a oposición complementaria entre fondo e figura non funcionaba como recurso. A pintura xa non era autónoma, senón chea de impurezas, vinculada a contextos sociais e históricos concretos, en contraposición ao mito da arte abstracta como algo puro e independente. Nos anos sesenta, xa na posmodernidade, o espazo enténdese fragmentado, non unitario, nin autoritario, nin homoxéneo; os significados son abertos e inestables, e os códigos —visuais e lingüísticos— son froito de convencións establecidas. A abstracción, ademais, provoca un desprazamento da produción de sentido desde a posición do artista á recepción ou conclusión da obra por parte de quen a observa, unha concepción da obra de arte como elemento discursivo que existe unha inversión das categorías tradicionais e a aparición dunha nova concepción dese texto como creador de vínculos sociais⁷.

Malia a clara adscrición de Huete á arte abstracta, e o seu abandono temperá da pintura representativa, non podemos obviar os matices que se agochan tras esta afirmación. O propio termo implica unha complexidade —a súa extensión semántica é amplísima— que desde finais do século XIX e ao longo do século XX non deixou de alimentar os debates arredor da pintura. Na obra de Huete superpóñense rexistros que van desde o pop ao xeometrismo e a súa aproximación é máis complexa cá da abstracción “formalista e moderna”. O achegamento de Huete á abstracción é semiótico, e existe unha aproximación semántica, na que a idea de signo plástico

⁶ “A pintura figurativa asociábase inevitablemente a un ou outro dos horrores totalitarios; co cal, inevitablemente, sendo como é a natureza humana, todo pintor que persistise na figuración quedaba desacreditado por moi loable que fose a súa conduta política”. Arthur C. Danto, “Lo puro, lo impuro y lo no puro: la pintura tras la modernidad”, en *Nuevas abstracciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, e Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1996, p. 16. Para afondar no debate que se dá previamente, nos anos 30 e 40, arredor da arte e a ideoloxía, ver Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2007.

⁷ Conceptos como a morte do autor ou os vínculos sociais do texto, extraídos de obras de Roland Barthes, son fundamentais para entender o acto creativo desde os anos sesenta. Ensaos como *Le degré zéro de l'écriture* (1953), “La mort de l'auteur” (1967), “De l'oeuvre au texte” (1971) e, sobre todo, *A cámara clara* (1980), forman parte da biblioteca de Ánxel Huete e son unha ferramenta fundamental para entender ese achegamento á pintura desde a semiótica que defende o artista.

adquire toda a súa importancia⁸. De feito, o artista non ve contradición entre signo e abstracción e o diálogo coa figura é unha presenza constante na súa obra: pintará unha e outra vez os mesmos signos, non denotativos, senón exemplificativos⁹. A dialéctica vai acompañar sempre a súa pintura, onde nunca se recoñece de inmediato o que se ve, onde o diálogo se produce dentro da amplitude da abstracción. Relación dialéctica onde, malia seren borradas, as formas aínda son visibles. Estarán mesmo por defecto, presentes por mor da súa ausencia, como diría Rosalind Krauss, unha das autoras máis citadas por Huete. Asumir a abstracción como unha linguaxe non verbal levará o artista a concibir a arte como unha codificación e a entendela como un sistema de signos froito de convencións que deben ser aprehendidas na súa especificidade e historicidade¹⁰.

As discusións sobre arte e ideoloxía e a reflexión que o artista fai sobre a necesidade de abandonar o concepto que comprende a pintura como un instrumento referencial e mimético entre realidade exterior e produción pictórica —como recurso de representación— son fundamentais, non só durante a época de formación de Huete —os anos setenta, nos que os seus traballos aínda abstraen o motivo a partir da realidade exterior—, senón tamén en traballos recentes. Ao longo dos cincuenta anos que abrangue a súa carreira, Ánxel Huete non deixou de pensar en como pode funcionar a arte dun modo crítico sen que o significante teña que someterse ao referente. Durante cinco décadas, a súa obra nunca deixou de manifestar esa obsesión por reducir e sintetizar as iconas ao seu valor simbólico, pola forma e a súa ocultación, tanto nos esquemas de cor monocromática e nas distribucións reticulares como na elaboración mecánica fronte ao xesto expresivo.

Dialéctica da orixe

Ánxel Huete medrou en Ourense, onde un grupo de pintores e escultores, apoiados por Vicente Risco e os intelectuais da Xeración Nós, fundaran nos anos sesenta un núcleo antifranquista que se reunía no café Volter. Tanto os “artistañas”, así chamados por Risco, como o pintor Conde Corbal¹¹, foron a primeira referencia de Huete nunha cidade que, como escribía Blanco Amor en alusión aos novos artistas, se afastara do “pintoresquismo e do pesado enxebriismo” da pintura galega¹². A relación con Xaime Quessada, Acisclo Manzano e Xosé Luis de Dios transcende o ámbito político —milita con Quessada e Manzano nunha célula do Partido Comunista ourensán ao seu regreso de Berlín— e proxéctase cara ao ámbito da práctica artística, onde se produce un intercambio que se reflicte nas diferentes aproximacións dos autores ourensáns á arte abstracta durante os anos setenta. Durante esa década, Huete achégase á abstracción en series como “Ensaio sobre a violencia” —pintada tras a morte do seu pai en 1971— ou os “Azuis xeométricos” (1972-1975), nas que avanza desde o movemento ata o rigor xeométrico a fin de explorar o amplo campo de representación visual á marxe da representación figurativa. A súa

⁸ Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture, 1860-1960*, Gallimard, París, 2003 (2012), p. 22.

⁹ Cuxa función non é a de representar ou denotar un obxecto, e implica a abstracción. Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*.

Aproximación a la teoría de los símbolos, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010, pp. 59-62.

¹⁰ “A obra de arte considerada como ben simbólico (e non como ben económico, aínda que sempre o sexa) só existe como tal para aquel que está en posesión dos medios de apropiarse dela mediante o desciframento, é dicir, para o que posúe o código historicamente constituído, que se recoñece socialmente como a condición da apropiación simbólica das obras de arte ofrecidas a unha sociedade determinada nun momento determinado no tempo”. Pierre Bourdieu, “Disposición estética y competencia artística”, en *Lápiz. Revista internacional de arte*, n.º 166, outubro de 2000, p. 37.

¹¹ Os aspectos biográficos do autor están recollidos na cronoloxía que se inclúe nesta publicación. Agar Ledo, “Ánxel Huete. Liña de vida”, en *Ánxel Huete* (catálogo de exposición), MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2017.

¹² Eduardo Blanco Amor, *Huete. 17 ensayos sobre la violencia* (catálogo de exposición), Jofer. Galería de Arte, Pontevedra, 1972.

aproximación ao realismo abstracto, vinculada a lecturas da época berlinesa e á militancia no PC, vai desaparecendo progresivamente en coincidencia coa crítica ao partido, que abandonará en 1977.

Nese tempo, a escaseza bibliográfica suplíase coas viaxes e o contacto con algúns intelectuais cos que Huete establecía relación grazas ao pai, un coñecido xornalista que contaba entre os amigos con escritores como Álvaro Cunqueiro. Foi este quen lle prestou a Huete o libro de Gillo Dorfles titulado *Últimas tendencias del arte de hoy* (Labor, Barcelona, 1966), que lle serviría de guía ao artista mozo polas novas correntes internacionais. Unha ferramenta importante para a súa formación, xunto coas exposicións nas que periodicamente ía amosando as súas pinturas. É interesante reconstruír a traxectoria de Huete revisando as presentacións que fixo da súa obra na sala Velázquez de Vigo, na Jofer de Pontevedra, na galería Toisón —rexentada por Modesto Sueiro e espazo de referencia dos galegos en Madrid—, nos museos provinciais e, sobre todo, nas salas de exposicións das caixas de aforros, onde de maneira puntual as propostas convencionais deixaban oco a outras manifestacións que, daquela, non tiñan un espazo de visibilidade. Ánxel Huete foi testemuña de como as salas de exhibición ían abrindo novos espazos para visibilizar propostas e actitudes contemporáneas, nun momento previo á institucionalización da década de 1980, e no que a espontaneidade e o asociacionismo promoveron proxectos fundamentais como a Exposición de Escultura ao Aire Libre do Parque Municipal do Castro (Vigo, 1974) —organizada por Silverio Rivas e Huete, co escultor Paco Barón— e as mostras ao aire libre da Praza da Princesa (Vigo, 1968-1977), onde, segundo lembra o artista, “latexa[ba] a vella ambición de sacar a arte á rúa e de xerar un espazo para disolver as tradicionais barreiras entre arte e destinatario”¹³. Foi a *Princesa* un dos lugares nos que se manifestou a autoxestión propia da década, que como resposta ao abandono institucional “fundamentou unha relación de independencia e de desvinculación co marco político-administrativo que entón semellaba de absoluta normalidade”¹⁴.

Simplificación das formas

A resposta crítica ao realismo abstracto que Huete viña practicando desde a súa chegada a Berlín, coincide cunha época de militancia máis activa, formativa e arriscada. Xa en Vigo, onde trasladara a residencia desde Ourense en 1973, proxecta a metodoloxía aprendida durante a militancia política na organización de eventos fundamentais para a renovación da arte galega e os seus modos de organización, primeiro na Exposición de Escultura ao Aire Libre do Parque Municipal do Castro e nas mostras da Praza da Princesa (nas que participa activamente entre 1973 e 1975), e nas seguintes décadas en Atlántica (1980-1983), na Asociación Galega de Artistas Visuais (creada en 1997) ou no Foro da Cultura Galega (1999-2001)¹⁵. Comeza tamén un proceso progresivo de desintoxicación da excesiva politización da teoría e práctica pictórica, un proceso de *décalage* significativo de todos os movementos de vangarda da arte moderna, como achega o teórico francés Marcelin Pleynet, un dos intelectuais que crearon as bases teóricas nas que se apoian os artistas da época¹⁶. Entre 1975 e 1979, en series como as “Caixas”, as “Xanelas”, as “Chaves” e os

¹³ Ánxel Huete, “Municipio e apoio á creación plástica: unha visión desde os creadores”, en Héctor M. Pose e Manuel P. Rúa (coords.), *Políticas culturais e creación artística a nivel local*, Cadernos temáticos para a acción cultural local n.º 4, Interea, Deputación da Coruña e Universidade de Santiago de Compostela, 2007, p. 39.

¹⁴ *Ibid.* pp. 39-40.

¹⁵ O labor activista do autor recólleo detalladamente Rosalía Pazo Maside no texto “O activista cultural Ánxel Huete”, en *Ánxel Huete* (catálogo de exposición), op. cit.

¹⁶ Marcelin Pleynet, *La enseñanza de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

“Recortes do espazo”, percibimos un reduccionismo das formas, onde o referente figurativo ou icónico —aparatos de castigo, cadeiras eléctricas, cepos— introduce esa dialéctica figura-abstracción que será unha constante na pintura de Huete e que cuestiona que os referentes figurativos reduzan o carácter abstracto da obra. “Posiblemente diminúe o sentido abstracto” — explica o autor—, “pero só nesa comprensión convencional, tradicional e ahistórica da abstracción. Teño a seguridade de estar a traballar sempre no estrito campo da abstracción, nunca pensara na posibilidade de ser entendido doutra maneira”¹⁷. Estamos a falar dun deses artistas, como sinala a historiadora da arte Gloria Moure, que entenden que Giotto ou Piero della Francesca eran xa pintores abstractos en termos contemporáneos, pois a figuración naquel tempo era pictogramática e o pictograma foi sempre un vehículo de abstracción¹⁸. Ou acaso non son pictogramáticos os recursos simbólico-pictóricos de Ánxel Huete?

En 1978 pinta *A lousa de Franco*, unha nova ancoraxe co real¹⁹. Os títulos están sempre incorporados, a carón do ano e o lugar de realización, no reverso das pezas, vinculándoas co exterior. Serán, ao longo da súa traxectoria, un elemento fundamental que condiciona a lectura das obras e desdobra o seu significado situándoas nun tempo. A escritura xera unha marca visible, a *signatura* da que fala Foucault en *Les mots et les choses* (As palabras e as cousas). Os títulos funcionan como suplementos, que nos axudan a marcar similitudes ou diferenzas, distanciando, por exemplo, pezas como *A lousa de Franco* das formas e o cromatismo das “Chaves”, formas secuenciais que repiten un motivo variando a composición e a cor. O sentido, motivo ou acaso xustificación de que aparezan elementos figurativos, mesmo de carácter sintético, pode explicarse tamén en relación co tempo histórico, pois desde os anos sesenta reafirmárase o carácter heteroxéneo da arte e esvaecéranse as fronteiras entre categorías, disciplinas e xéneros artísticos. Nese momento, coa distancia entre o intelectual e o óptico, a dicotomía entre abstracción e figura xa non funcionaba como recurso de análise.

Aparecen, nestes traballos, certas influencias da abstracción postpictórica, a pintura dos campos de cor e dos artistas do movemento *Supports/Surfaces*. Huete reconece esas abstraccións como un vehículo universal que lle permite manifestarse pero, insiste, “á universalidade chégase polas raíces dun mesmo”²⁰, lembrando que a nosa memoria comenza antes de ter nacido, no berce cultural. Reivindica a herdanza de Arturo Souto, Cándido Fernández Mazas ou Carlos Maside, e rexeita a perpetuidade da estética galega asociada aos Renovadores que historiadores como Antón Castro sinalan, máis tarde, como un dos motivos polos que o proceso de modernización da arte galega tardou en producirse²¹. Luís Seoane e, sobre todo, Lodeiro —polo seu legado de

¹⁷ Ánxel Huete en conversa con Agar Ledo, verán de 2016. Xa na invitación á súa exposición na Sala Jacobo de Valladolid (1972), Ánxel Huete escribe que non cre na antítese entre contido e forma e continúa: “en canto á pretendida antítese realismo-abstracción, diremos que unha idea non ten sentido nin valor senón por referencia ao real, se non revela ningún vínculo interno da realidade, se non ten relación algunha coa realidade, non é propiamente unha idea”. Este texto, ampliado e adaptado, utilizarao o autor durante catro anos nas invitacións e catálogos das súas exposicións.

¹⁸ Gloria Moure, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina* (catálogo de exposición), Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997, p. 9.

¹⁹ Esa ancoraxe da que fala Roland Barthes ao referirse ao pé de foto que vincula as imaxes, ou a ausencia delas, co real. Aborda a cuestión en varios ensaios nos que estuda a relación entre texto e imaxe e como a mensaxe lingüística condiciona a interpretación. Véxase, por exemplo, Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1982, pp. 21-23.

²⁰ José A. Perozo, “Ánxel Huete. Sin trampa ni cartón”, en *El Pueblo Gallego*, 14/2/79, p. 14.

²¹ Antón Castro, “Unha ollada ao pasado”, en Antón Castro (ed.), *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80*, Follas Novas, Santiago de Compostela, 1985, p. 15.

combate²²— converteranse, quizáis máis pola súa posición ideolóxica que pola práctica artística, nos referentes máis directos do pintor.

O xesto e a presenza do autor

A pintura *cerebral* de Huete, que lle esixe a quen a contempla un esforzo para identificarse co seu contido²³, empeza a incorporar o xesto como pegada persoal. Os “Surtidores”, unha serie de bombas de gasolina que pinta entre 1979 e 1980, e que presentará por primeira vez na exposición *Atlántica. Últimas tendencias das artes plásticas en Galicia* (Casa da Cultura, Baiona, 1980), amosan aínda esa obsesión polo plano que, segundo autores como Manolo Figueiras, é unha das características máis notorias da obra de Huete deste período²⁴. É o inicio dun tempo no que Huete amplía a escala da obra para aproximarse á proporción humana e comeza a darlle importancia á xestualidade como programa de indicialidade. Será un longo traxecto que se desenvolverá en diferentes series ata os anos noventa, onde se producirá un xiro no seu traballo ao desprenderse de calquera pegada física persoal.

Atlántica (1980-1983), proxecto colectivo do que Huete foi impulsor, foi unha manifestación xenuína da posmodernidade, que sucedeu, probablemente, sen aínda ter conciencia dela. Retoma o impulso de exposicións como *Arte joven de Galicia 1973*, organizada na Coruña por Luís Seoane e o Museo Carlos Maside, e *Vinte artistas galegos* (1977) no Museo Municipal de Santiago de Compostela. Tamén supón unha remuda respecto de iniciativas como o Laboratorio de Formas, a institución ideada por Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane —durante os seus encontros no exilio republicano nos anos sesenta— que condensa as liñas de pensamento sobre as que se conformou o grupo Sargadelos. Atlántica prodúcese nun tempo en que se vive, na pintura europea, un retorno ás convencións perceptivas da representación mimética, das relacións xerárquicas entre fondo e figura. Unha nova *volta á orde*, segundo a interpretación dalgúns críticos marxistas²⁵. Había en determinados círculos de Galicia un interese pola nova pintura expresionista alemá e italiana²⁶, á que Huete se aproxima en aspectos formais relativos á xestualidade e á pincelada ampla e longa. Admirou a Markus Lüpertz, Anselm Kiefer e Gerhard Richter, pero no tocante á utilización de marcas icónicas nesa década dos oitenta, reivindica outros artistas. Artistas que, ao longo das súas carreiras profesionais e fóra dese neo-retorno á orde, se foron escorando cara a rupturas de código, introducindo ou eliminando o referente nos seus traballos: Richard Diebenkorn, Willem de Kooning, Xosé Lodeiro, Tino Grandío ou Juan Navarro Baldeweg.

Malia que nos anos oitenta aínda non lera a Pierre Bourdieu, Huete xa interpretaba que o artista era debedor do “campo de produción artística” e que a produción da arte era un feito coral, onde o individual dialoga co social e onde a acción creativa dilúese coas compoñentes teórica e crítica, ademais de coa recepción que se fai do produto artístico nun ámbito cultural definido²⁷. Esta

²² Ánxel Huete, *Esencial e paradoxal Lodeiro*, en *Lodeiro* (catálogo de exposición), Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2007, p. 37.

²³ Pablos, “Pintura de Ángel Huete”, en *Faro de Vigo*, 13/2/79.

²⁴ Manolo Figueiras, “Muros de pintura. O lugar da espera”, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., pp. 13-34.

²⁵ Para Douglas Crimp, Craig Owens ou Benjamin Buchloch, tres críticos de ideoloxía marxista vinculados á revista *October*, a retórica que acompaña ese rexurdimento é reaccionaria.

²⁶ Os textos de Antón Castro e de Achille Bonito Oliva tiveron una ampla difusión en Galicia, o que incrementou o coñecemento dos neoexpresionismos europeos, que eles teorizaban.

²⁷ Pierre Bourdieu, “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México DF, 1990, p. 225.

posición reafirmase no texto sobre Atlántica publicado no catálogo da revisión que organizou o MARCO de Vigo (2002): “Latexa na creación de Atlántica a intuición sobre un novo estándar na produción e nas relacións da arte que se acomete como proxecto colectivo na consideración de que a cultura é xustamente iso: un proxecto colectivo orientado a un proceso que non só ten en conta a reflexión sobre a propia arte, senón o modo no que se encarna o seu propio contexto e os seus destinatarios, nun exercicio que considera os problemas da recepción e mesmo da significación da obra artística. Ó tempo, Atlántica percibe a transcendencia teórica da posmodernidade e albisca que vai máis aló do simple eclecticismo do que as súas propias exposicións fan gala, e máis aló da vivacidade e enerxía propiciadas polo retorno á pintura, e postula no propio proceso da súa dobre concepción: dun lado, os contidos que citan as relacións entre factores sociais determinantes e factores de produción, máis a reflexión sobre a linguaxe, e doutra banda, unha metodoloxía de autoxestión emancipadora e crítica coa institución”²⁸. Foi así como Atlántica se transformou nun feito de alcance sociolóxico, porque se deu unha relación de emparellamento entre produción, análise crítica e recepción. Tamén unha sincronía co que estaba ocorrendo en Madrid coa política expositiva da UCD, tanto coa apertura de exposicións como *1980 e Madrid D.F.* como con proxectos tan simbólicos para a Transición como *Cien años de cultura catalana (1880-1980)*, exemplo da política cultural de Xavier Tusell e da Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos do Ministerio de Cultura. Galicia súmase a esa euforia de recuperación de identidades de lugar nunha atmosfera internacionalista, cunha arte que busca refuxio, como di Antón Castro, nunha identidade que defina os sinais da súa cultura²⁹, unha campaña de homologación con estratexias similares ás da transvanguardia italiana e o neoexpresionismo alemán que desbordou a propia experiencia de Atlántica. A palabra homologación, que Huete rexeita pola dimensión colonizadora que posúe, “descobre problemas profundos relativos á autoestima e á natureza da arte, como se a este non lle influísen outras diversas circunstancias de carácter sociolóxico, ideolóxico e comunicativo absolutamente asociadas á súa ideación e produción”³⁰. Nada máis afastado do pensamento de Atlántica que esa intención de ser homologada, insiste o autor, “unha perversión no sistema propio da arte”³¹.

Durante a década dos oitenta xorden series como “Amigo”, dedicada ao pintor Guillermo Monroy, finado en 1982 namentres Huete regresaba da súa segunda viaxe a Nova York. O traballo en series, metodoloxía que manterá ao longo da súa carreira e que acentúa o carácter procesual e concatenado da súa obra, permítenos apreciar o progresivo aumento da xestualidade, que vai caracterizar os seguintes traballos. Desde o abandono dos “Recortes do espazo”, e comezada a serie dos “Surtidores”, aparecen os trazos xestuais dispostos a rebaixar a harmonía das formas e o cromatismo “excesivamente amable”³² da composición. Posiblemente para loitar contra esa docilidade cromática, ou máis ben para equilibrar o conxunto, o recurso xestual —realizado case sempre con carbón ou creta— vai adoptando certa independencia en relación coa cor. Tanto nos caligramas dedicados ás súas fillas, Irene e Ángela (1982-1984), coma nas series “Windsurf”, “Andaríns-Gulliver”, “Conde-Duque”, “Argonautas”, “Benvido Günter”, “Cabalieri” ou “Fellini” (1983-1987) emprega marcas icónicas, tamén texto —“nun cadro, as palabras son da mesma

²⁸ Ánxel Huete, “A perplexidade de Stanley”, en *Atlántica. Vigo 1980-1986* (catálogo de exposición), MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2002, p. 242.

²⁹ Antón Castro, “A nova imaxe dos oitenta: a arte como expresión da identidade”, en Antón Castro (ed.), *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80*, op. cit., p. 18.

³⁰ Ánxel Huete en conversa con Agar Ledo, verán de 2016.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

natureza que as imaxes”, advirte Huete parafraseando a Magritte e insistindo na relación entre obxecto referencial, ámbito pictórico e palabra—, xunto aos que asoma o branco do soporte, unha infiltración do real na superficie do lenzo ou do papel. Os fondos teñen cada vez máis protagonismo, o que anticipa a obra futura, pero mantéñense no mesmo plano de superficie cá forma. Presenta as obras regularmente en exposicións como a Bienal de Pontevedra, en institucións como o Museo do Pobo Galego, a Casa da Parra ou o Kiosco Alfonso da Coruña, e tamén en galerías como Gruporzán, Abel Lepina ou Trinta, un síntoma dos cambios que se tiñan producido nestes últimos anos nos modos e lugares de exposición, nun ambiente de progresiva institucionalización que nos oitenta senta as bases da estrutura da arte en Galicia.

En Baiona, onde cada verán Román Pereiro organizaba encontros entre artistas e escritores na súa finca d’O Toutizal (*Baiona Horizonte Atlántico*, 1988), presenta Huete un conxunto de esculturas móbiles, exercicios que nos remiten ás primeiras experimentacións coa escultura en Berlín, en 1970, e que retomará en distintos momentos da súa traxectoria. Constitúen estas pezas unha práctica transversal á pintura e cunha continuidade ao longo das décadas. Os grandes móbiles presentados en Baiona non son máis que diálogos coa paisaxe que asoma xunto ao seu estudo, agora en Domaio, na ría viguesa, situado fronte aos estaleiros e guindastres do porto de mercadorías vigués. Son sobrias e monocromas, xa totalmente afastadas do expresionismo dos traballos anteriores. A orixe do progresivo desprendemento de Huete da xestualidade podemos situala neste momento, pois na exposición de Baiona, ademais das esculturas, amosou pinturas case monocromas que avanzaban problemas como a repetición, a serialidade ou a escala, calidades da súa última obra. Os traballos de finais dos oitenta e principios dos noventa, os bodegóns civís e místicos (1988-1989) ou a serie “Fenicia” (1990-1991), mostran esa renuncia ao xesto, que vai desaparecendo completamente do cadro. Un proceso de síntese que coincide coa esquematización dos elementos simbólicos, co reduccionismo cromático como indicio de austeridade, e con esa aproximación ao monocromo que sitúa estes traballos como o precedente inmediato da *pintura de albanel*.

Pintura de albanel

Os anos oitenta clausúraos, en Europa, unha *documenta* de Kassel —a número 8, en 1987— que se centra na integración funcional da arte e sitúa a autonomía estética e a pintura nun lugar non hexemónico. Un enfoque posmodernista que coincide co desprazamento dos expresionismos e a aparición dunha nova abstracción relacional que retoma o referente para recuperar a ideoloxía e o contido ou significado das obras pintadas³³. Comezaba Huete, neste momento, “a centrarse nos aspectos máis esenciais da pintura, tomando como unha das súas referencias o traballo dos albaneis e dos pintores de paredes, aínda que sen entrar dentro diso que se chamou arte máterica”³⁴, un proceso de síntese que ía desembocar na desaparición, na redución da pintura ao grao cero³⁵, sen xenio nin subxectividade. O proceso, lembra Huete, comezou posiblemente coa serie das resinas de poliéster, cadros que pinta no verán de 1991 no taller do artista Xurxo Oro

³³ Demetrio Paparoni, “La abstracción redefinida”, en *Nuevas abstracciones*, op. cit., pp. 25-26.

³⁴ Manolo Figueiras sobre Ánxel Huete, texto inédito. Cortesía de Manolo Figueiras e Pepe Cáccamo.

³⁵ Termo empregado por Huete e por algúns autores que escribiron sobre a súa obra para referirse aos traballos realizados desde os anos noventa. O termo provén dos intentos de reducir a pintura e a escultura ao mínimo por parte de Malevich, Tatlin e dos suprematistas na década de 1910, do seu empeño en determinar o mínimo esencial da pintura ou da escultura. Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (2004), Akal, Madrid, 2006, pp. 131-133.

Claro, en Allariz. Utiliza como soporte unha tea de seda de distintas cores sobre a que estende un só pigmento, entendendo a pintura como aquilo que ocorre na superficie do cadro: “Deste xeito comecei a pensar que os elementos visuais aparecidos xa estaban alí, sendo descubertos pola aplicación doutra cor diferente do fondo. Aínda sendo un tópico este pensamento, infire a existencia de algo oculto, agochado, trasposto ás superficies visibles”³⁶. A súa obra *Ulrike, Ulrike Meinhof* (1991), unha homenaxe ao Berlín da RAF (Rote Armee Fraktion - Fracción do Exército Vermello) e á turbia morte da súa fundadora, Ulrike Meinhof, converte os baleiros na evocación da súa ausencia. O título, novamente, supón un inciso no real, un comentario á marxe, amplificado.

O proceso de síntese na obra de Ánxel Huete discorre pola monocromía, o oposto do xestual. Baseándose nas substitucións e modificacións realizadas sobre unha mesma estrutura que se mantén, busca fórmulas para citar a existencia que subxace, a perda de memoria pública, a manipulación e o esquecemento. Tapa, cobre, censura, oculta, disimula, enterra, sepulta, agocha, invisibiliza. Un proceso que se prolongará durante dúas décadas, nas que produce as series “Océano”, “Bosnia”, “Retículas”, “Albanelería fina”, “Ocultacións”, “Estrutura da memoria”, “Invisible” e “Realidade subxacente” (1993-2017), traballos que debuxan un longo camiño cara á ausencia total de iconicidade. Comeza a empregar elementos como a monocromía ou a continxencia, intervindo na tea pero deixando que sexa o proceso o que achegue a solución pictórica. Non hai guión nin planificación previa, pero si unha decidida vontade de ocultar a man do autor. Huete agarda pacientemente a que transparente a ortogonalidade, producida polo esvarar da substancia pictórica líquida sobre a superficie do lenzo —procedementos tamén indéxicos, coma os que usaba Morris Louis nos anos sesenta, vertendo a cor sobre a tea enrolada para deixar caer a pintura polos bordos—, e xerando redes, retículas ou tramas que empurran a superficie do soporte a un segundo plano. As “Retículas”, que expón por primeira vez na galería Clérigos (Lugo, 1996), son os primeiros traballos destinados a evidenciar a desaparición de calquera rastro de referente recoñecible; unha afirmación materialista da pintura que funciona como representación do propio lenzo. Mapas da superficie do soporte que se estenden alén das marxes, non cara a dentro, como ocorría naquelas primeiras xanelas, senón cara ao exterior.

Huete chega á cuadrícula eliminando todas as capas de representación, partindo da “renuncia, nunca feita de todo, aos elementos icónicos da pintura, e cunha velocidade tremenda de redución”³⁷. As alteracións que ocorren na superficie do lenzo van transformando as liñas ata fundilas co fondo, eliminando a duplicación de planos e dialogando co que subxace. Son cambios procesuais que modifican tamén a dimensión conceptual do acto pictórico. Domina agora o distanciamento —o afastamento da intencionalidade expresiva, en palabras do autor³⁸—, tanto na serie “Albanelería fina” (1995-1997) como na intervención *Man de cal / Albanelería fina* (1997) no Dobre Espazo do CGAC, un punto de inflexión na obra de Huete e unha acción de ocultación no senso literal e teórico, como explica o artista. A súa proposta, unha reflexión sobre o mesmo acto de pintar, resólvese con cores case planas, en sectores cromáticos divididos en catro partes por dous eixos ortogonais, formalizando no espazo a idea de pintura de parede e de *pintura de*

³⁶ Ánxel Huete en conversa con Agar Ledo, verán de 2016.

³⁷ Ánxel Huete (en conversa con Alberto Ruiz de Samaniego), “O proceso Huete”, en *Revista das Letras, O Correo Galego*, 22/5/97, p. 2.

³⁸ *Ibid.*, p. 2. Referímonos ao concepto de distanciamento que utiliza Bertolt Brecht no seu teatro, ao que Manolo Figueiras recorre para facer un paralelismo co traballo de Huete. Manolo Figueiras, “Muros de pintura. O lugar da espera”, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., p. 22.

albanel, unha expresión que Huete toma dun poema de Joan Salvat-Papasseit que se refire á pintura do pintor de parede e ao uso de ferramentas e técnicas dos pintores de brocha gorda. Comisariada polo artista e escritor Manolo Figueiras —un dos autores que mellor souberon interpretar os cambios no cromatismo (a cor como signo estrutural, como pura materialidade) que marcaron as distintas etapas na pintura de Ánxel Huete—, a intervención reivindica “a pintura como código e a parede como lugar da pintura”³⁹, como fondo no que conviven aspectos orgánicos e mecánicos, o xesto e a factura, unha relación dialéctica na que asoman os signos indiciarios que funcionan como un comentario e volven alertar da presenza do autor, discordancias no proceso de despersonalización do acto creativo: asoman os rastros do proceso pictórico, esa lóxica do índice, a dialéctica entre a materia e o xesto, entre a superficie do muro e o espazo que envolve.

Materia e ausencia de forma

O impacto que esta intervención tivo na obra posterior de Huete maniféstase de inmediato nunha serie de monocromos de gran formato que cobren, baixo a mancha de pintura, o obxecto representado. Huete comeza a cuestionar, neste momento, conceptos relativos á desaparición da imaxe ou á ausencia de representación, pois entende que a “representación” é un campo amplo e polisémico e a “imaxe” calquera outra formulación non retiniana: “Representación significa estar en lugar de”, insiste o artista, “o que non reduce o seu sentido á representación mimética”⁴⁰. Así o conta no artigo “O rastro da luz”, publicado no catálogo do *Outono fotográfico* (Ourense) de 2003, onde escribe sobre iconicidade e fotografía e onde xa manifesta o interese que desenvolveu nas dúas últimas décadas polo estudo da imaxe fotográfica e a súa transcendencia na sociedade contemporánea.

Desde a análise que leva a cabo da fotografía, e que nos traslada en textos como “O rastro da luz” ou “Auténtico ADN” (2010), Huete empeza a considerar abusivo o uso da imaxe e comeza a tapar na súa pintura calquera indicio de realidade: o obxecto real é o cadro. Na serie “Ocultacións” (1999-2000) anula calquera sentido representativo coa pintura sobreimpostada á presunta representación mimética. Outra vez o título xera un ámbito complementario, un desprazamento do significado: a serie trata sobre a destrución da memoria e funciona como “unha crítica á perda de memoria que leva á destrución da identidade”⁴¹. A partir desa información podemos ler as pezas como un comentario sobre a cultura mediática e a ocultación programada da memoria pública, sobre a anulación do propio polo imposto. Cada obra é un fragmento dunha serie maior, indefinida, que funciona non como finalidade, senón como proceso. É unha secuencia serial e a comprensión de cada imaxe aparece prescrita, como escribía Walter Benjamin acerca das imaxes do cinema, pola serie de todas as imaxes precedentes⁴². Unha sucesión que transforma a percepción en experiencia performativa, un despregamento durante o cal, xunto ás afinidades —ese fondo monocromo verde ou amarelo—, chámannos a atención as diferenzas, os accidentes, as áreas escuras que Huete denomina “lagoas de sombra”. Procesos de desuniformización da regularidade.

³⁹ Manolo Figueiras, “Muros de pintura. O lugar da espera”, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., p. 13.

⁴⁰ Ánxel Huete en conversa con Agar Ledo, verán de 2016.

⁴¹ Rosalía Pazo Maside, *Ánxel Huete. A estrutura da memoria* (catálogo de exposición), Centro Cultural da Deputación de Ourense, Ourense, 2002 (s. p.).

⁴² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 31-32.

Huete nunca deixou de pintar, pero hai xa tempo que, nese afán reducionista, deixou de usar o pincel na súa obra, recorrendo a ferramentas como esponxas ou fumigadores para conseguir as superficies neutras e planas que tamén eliminan todo rastro de autoría. En nós —a morte do autor traducirase nun nacemento do lector-espectador⁴³— recae a tarefa de entrar na obra, de producir o significado neses intervalos que se xeran no espazo da recepción, de ler entre os estratos que desoculta a serie “Estrutura da memoria” (2000-2002), cadros de gran formato cuxa vontade anti-icónica suxire unha denuncia dos mecanismos invisibles que manexan as estruturas de poder. A ideoloxía que subxace nesta serie vén reforzada, de novo, polos títulos, o fío condutor entre emisor-obra-receptor: *Memoria de Ruanda*, *Memoria de Dubrovnik*, *Memoria de Sierra Leona*. Palabras que nos sitúan, pero tamén a obra e o autor, nun espazo relacional, de disolución entre o persoal e o político ou entre o íntimo e o público. Un espazo, como escribiu Huete, “no que xorde un sistema simbólico non autónomo, no que o artista é consciente do soporte do poder e da cultura onde se sitúa el, onde sitúa a súa obra e onde sitúa a súa linguaxe como espello do seu pensamento nunha operación complexa, plena de actitude crítica, non especulativa, dende unha posición negociadora e política, civil, civilizada”⁴⁴. Un contexto no que a experiencia estética se confunde coa experiencia real.

Da nosa actitude mental dependen tamén series máis recentes como “Invisible”, “Causa subxace” ou as homenaxes a Pierre Bonnard (2002-en proceso), nas que, de novo, se anula calquera nivel expresivo. As obras falan da existencia de algo oculto, situado baixo a superficie, detrás da pintura. Son fórmulas, como di Huete, “chamadas a citar a existencia subxacente, de algo, de alguén, de discursos, de chamadas á insurxencia, de proclamas, de melancolía ou de causa”⁴⁵. Huete revisa a tradición da abstracción nestas últimas pezas, nas que o xesto iconoclasta reafirma a súa posición crítica. Desaparece o referente icónico, pero non os aspectos discursivos. No discurso da ocultación radica o carácter ideolóxico dos seus últimos traballos, porque “no proceso de tapado está o proceso da sociedade global, onde todo o que non é visible non existe”⁴⁶. Así resume Huete o achegamento ao real a través da abstracción e dun proceso de autoafirmación e decodificación que apela ao intelecto. “Imaxes do pensamento”, así as chamaba Figueiras⁴⁷. Como “vehículo da idea” descríbeseas Carme Vidal⁴⁸. Unha obra aberta que xera valiosas fisuras para un exercicio de pensamento e crítica.

Revisión crítica

Ánxel Huete. Unha revisión crítica é a primeira presentación que fai un museo da traxectoria de Ánxel Huete, artista indispensable para comprender o transcorrer da produción artística en Galicia nas últimas décadas. É unha aproximación na que se xuxta poñen a análise da arte, a historia e a sociedade, e que nos axuda a entender a obra do artista en base non só a presenzas, senón tamén a ausencias: malia a gran cantidade de obra sobre papel que produciu, decidimos centrarnos nas súas teas e as súas esculturas —pouco coñecidas—, deixando á marxe un valioso

⁴³ “O nacemento do lector págase coa morte do autor”, escribe Barthes na parte final do seu ensaio *A morte do autor* (1967).

⁴⁴ Ánxel Huete, “Civildade artística”, en *Sinal*, n.º 0, AGAV, Asociación Galega de Artistas Visuais, Santiago de Compostela e Vigo, 2000, p. 40.

⁴⁵ Ánxel Huete en conversa con Agar Ledo, verán de 2016.

⁴⁶ Ánxel Huete (en conversa con Óscar Iglesias), “Ánxel Huete. Pintor”, en *Lucas, El País*, 30/5/08, p. 10.

⁴⁷ Manolo Figueiras, “Muros de pintura. O lugar da espera”, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., p. 26.

⁴⁸ Carme Vidal, “Ánxel Huete”, en *Voces de Atlántica*, Galaxia e MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2005, p. 99.

material que agardamos se recupere en futuras aproximacións ao artista. Tamén reducimos a presenza de pezas pintadas nos anos oitenta e descartamos series como “Bosnia” (1994) ou “Realdade subxacente” (2004-2006), baseadas en traballos serigráficos.

Tivemos moi presente, tanto durante a investigación como na montaxe, que toda exposición é unha ficción. Entendémola como unha construción que xera múltiples narrativas en función dos vínculos afectivos que se establecen entre as obras e cos visitantes: se alterásemos a orde das pezas, alteraríamos a produción de sentido, tal e como nos demostran as teorías sobre a montaxe dialéctica que popularizou o cinema ruso hai cen anos. Esta exposición é, por tanto, un espazo no que conflúen múltiples voces, que funcionan a varios niveis de correspondencia, e unha posta en escena. É unha posibilidade entre tantas outras e unha chamada consciente á apertura interpretativa, como diría Umberto Eco. De feito, a mostra desprégase ao longo da arquitectura panóptica do MARCO de Vigo, unha tipoloxía moi popular na arquitectura carceraria desde finais do século XVIII que se convertería nun dispositivo ao servizo da sociedade disciplinaria. Esta función de control do panóptico, onde tan claramente se deixaban entrever as relacións de poder, adquire no seu uso museográfico unha dimensión oposta. Grazas á estrutura radial que rodea o espazo circular central, o percorrido expositivo non ten principio nin fin. A proposta adquire, así, un carácter aberto que permite abordala desde calquera ángulo, desxerarquizando o relato, que xa non é único, senón múltiple.

A exposición propón percorrer os momentos e lugares que caracterizan cinco décadas de produción artística, nas que a obra de Ánxel Huete camiña cara a esa progresiva sintetización da imaxe pictórica. É unha boa oportunidade para observar as cadeiras eléctricas, as homenaxes a Ulrike Meinhof, as ocultacións da memoria, os conflitos bélicos e demais signos da sociedade global proxectados nesa ausencia de representación das últimas series que pinta o autor. Foi, tamén, un exercicio de ordenamento que contou coa complicidade e xenerosidade do artista durante os dous anos que durou a investigación. A través dun centenar de pezas dun só autor, tentamos xerar un relato diferente da nosa práctica artística, desde o presente, para estudar como as narrativas persoais afectan as narracións do colectivo, e non só á inversa. Quizais a figura de Huete deba ocupar nese relato a posición de artista bisagra, que sirva de ponte entre xeracións. Sería, desde logo, unha peza inevitable se trazásemos unha xenealoxía da arte galega das últimas décadas. E digo *xenealoxía* entendéndoa como finalidade, no sentido foucaltiano do termo, como método para percorrer de novo ese camiño no cal unhas interpretacións foron desprazando outras. No canto de tentar entender a obra de Huete adaptándoa á historia da arte que nos contaban, ampliemos os límites e percorramos, a partir de Huete, dos seus encontros e da súa obra, o espírito dunha época.

Agar Ledo Arias

Comisaria da exposición

[Texto curatorial para o catálogo da exposición *Ánxel Huete. Unha revisión crítica*. MARCO, 2017]

Ánxel Huete. Liña de vida

Por Agar Ledo Arias

1944. Nace en Ourense, no mes de outubro, fillo de Mercedes Vales e do xornalista Ángel Huete.

1958. Ingresna na Universidad Laboral de Córdoba, onde ten como profesor de debuxo a Felipe Criado e onde realiza caricaturas para a revista mural escolar.

1960. De volta en Ourense recibe o impacto dunha exposición de obra abstracta de Virxilio (1925-2011), e da conferencia que sobre a mostra dita no Liceo de Ourense Vicente Risco (1884-1963). Colabora con Virxilio na realización dun mural no que retrata mulleres labregas. Por mediación do seu pai coñece a Xaime Quessada, a Acisclo Manzano, a Xosé Luís de Dios e a Xosé Conde Corbal, de quen recibe formación.

1961. Con Xosé Luís de Dios, Queno e Jaime Parada funda en Ourense unha axencia de publicidade, Spacio, con oficina tamén en Pontevedra. A axencia dura dous anos.

1963. Remata o bacharelato e acude, con Xosé Luís de Dios, á Escola de Artes e Oficios de Ourense, onde preparan o ingreso na Escola de Belas Artes.

1964. Colabora con Conde Corbal nun encargo da delegación do Ministerio de Información e Turismo, un mural sobre o camiño portugués a Compostela. Coas 14.000 pesetas que recibe marcha a estudar a Barcelona.

1965. En xaneiro chega a Barcelona e contacta con Xavier Costa Clavell, tamén amigo do seu pai, con quen visita a exposición *Man 65*, no antigo Hospital de la Santa Creu. A exposición provoca nel un forte impacto. Permanece tres anos en Barcelona, onde asiste á Escola Massana, á Escola Sant Jordi e traballa como axudante do pintor Joan Serra. Cos ingresos que obtén duns traballos publicitarios e da venda de debuxos viaxa a París, Xenebra, Lausana, Berna e Zúric, onde coñece o Louvre, aos abstractos franceses, a Tinguely, ao Grupo Cobra e a Paul Klee.

1966. Presenta a primeira exposición individual na Sala Velázquez de Vigo, mentres realiza o servizo militar en Madrid e continúa os estudos de Belas Artes por libre. A mostra componse de 29 óleos e gravados aínda nun estilo expresionista e “ruralista”. O folleto da exposición inclúe un breve texto asinado por Fileno (Núria Clarà, compañeira de Costa Clavell). Coñece ao pintor Lodeiro, con quen inicia unha longa amizade, e ao médico Román Pereiro, que lle merca un cadro.

1967. Expón as mesmas obras presentadas en Vigo no Ateneo de Pontevedra, nunha exposición acompañada dun texto de Álvaro Cunqueiro, e o Museo de Pontevedra adquire unha peza. O profesor Basilio Losada encárgalle un mural para o Centro Galego de Barcelona, realizado nos mesmos tópicos do “ruralismo expresionista”, e dende o outono asiste ao taller de gravado da Escola Llotja.

1968. Na primavera viaxa a Londres, onde permanece dous meses, ocasión que aproveita para coñecer o construtivismo ruso, a Barbara Hepworth e máis a arte pop británica. Ao regreso establécese en Masnou xunto ao artista Manuel Facal. En maio fai a primeira de moitas viaxes a Berlín, e visita de novo Holanda e París. Expón na Galería Toison de Madrid, rexentada por Modesto Sueiro, e que daquela era a referencia dos artistas galegos en Madrid. Alí coñece a Celso Emilio, Ben-Cho-Shey, Reimundo Patiño e Borobó. Nesta exposición xa amosaba a influencia da arte pop británica, obras nas que rompe coa representación expresionista que viña facendo. No folleto da mostra o crítico Francisco Pablos fai unha reflexión sobre os curas e sátrapas de Huete, figuras que describe como “*testimoniais*” e “*escasamente humanas*”: “*Hai nelas moito de monstros, de símbolos, de ideas que berran, que buscan ferir sensibilidades durmidas*”.

Presenta a mesma colección de pezas no Museo Arqueolóxico de Ourense, que publicou un folleto con textos de Faraldo, Castro Arines e Fileno: “*Huete chega a miúdo á caricatura acre e feroz, á ironía quevedesca, cruel, ourizada de cripticismo fronte á realidade histórica*”, escribe esta última. Eduardo Blanco Amor coméntao favorablemente (*Faro de Vigo*, 06.XI.68) e Luis Trabazo compárao con Georges Grosz (*La Región*, 30.X.68).

Mostra esas obras na sala da Caixa de Aforros de Vigo no ano seguinte, desta vez xunto ao pintor Eladio Collazo. No folleto da exposición Francisco Pablos dá conta do carácter crítico das pezas: “*Non creades nos pintores sen ideas. Pintar por pintar é ben pouca cousa*”. Seu pai, xornalista, favoreceu a aparición na prensa de reseñas das exposicións e o presenta na tertulia do Café Miño, xunto a Eduardo Blanco Amor, o fotógrafo Xosé Suárez, Augusto Valencia, Julio Losada e o pintor Xesús Vázquez.

1969. Ingressa na Hochschule für bildende Künste (HFBK) de Berlín, onde estuda ata 1972 co profesor Hann Trier, que o introduce na linguaxe da abstracción. Vincúlase ao Partido Comunista no exilio e opta polo “realismo abstracto”, termo referido a unha práctica artística de carácter marxista que xorde como crítica ao realismo soviético estalinista. Será unha maneira de manter a influencia ideolóxica do método de análise marxista nun momento onde o pulo da arte europea-americana abre o camiño da arte.

1970. En Berlín, para encabezar as manifestacións de denuncia do famoso Xuízo de Burgos, pinta en grandes soportes os retratos dos presos xulgados. Presenta as primeiras obras abstractas en exposicións colectivas de estudantes da HFBK e comeza a trasladar da pintura á escultura o seu interese polo movemento. Neste ano produce as primeiras esculturas móbiles, exercicio que vai retomar en distintos momentos da súa traxectoria, e participa por vez primeira, xa con obra abstracta, na exposición de arte ao aire libre da praza da Princesa en Vigo (ese ano 1970 celébrase a III edición). Nas exposicións da Princesa latexa a vella ambición de popularizar a arte, de disolver a barreira entre arte e público activando a participación da xente no acto expositivo. O proxecto era xestionado polos propios artistas, co impulso de Ángel Ilarri e o apoio do Concello, nunha certa relación de independencia do marco político e administrativo.

1971. Continúa a traballar en Berlín, acompañado durante meses por Vidal Souto. Expón no Museo Arqueolóxico de Ourense 28 obras, entre elas as primeiras abstractas e as que pinta logo da morte do pai, lenzos de cores escuras e títulos como *Home caído* ou *Ensaio sobre a violencia*. A

Vidal Souto, que compartía espazo con Huete no museo ourensán, a policía retíralle da exposición unha das obras pintadas en Berlín.

1972. Expón na Caixa de Aforros de Vigo, con Vidal Souto, as pezas que mostraran meses antes no Museo Arqueolóxico. Blanco Amor percibe na obra de Huete “*case todos os compromisos da figuración cancelados*”. En Berlín continúa a traballar coa abstracción e a experimentar co movemento das formas, como se aprecia nas obras que presenta no verán na Sala Jofer de Pontevedra baixo o título *17 ensaios sobre a violencia*, na colectiva *Pintores Gallegos* da madrileña Toisón, e na Sala Jacobo de Valladolid. Para esta última escribe un texto no que subliña que a creación artística está directamente vinculada ao desenvolvemento humano.

De novo en Ourense, entra no Partido Comunista, con compañeiros como Xaime Quessada e Acisclo Manzano, e dá por rematada a serie “Ensaio sobre a violencia”. Dende estas súas primeiras exposicións organiza as pezas en series, dinámica que continúa ata hoxe. Comeza a serie “Azuis xeométricos”, proseguindo a investigación sobre o movemento e a xeometría. Interésase por transcender a posición ideolóxica, e atopa no realismo abstracto a posibilidade de eludir a banalidade, distanciándose dos compañeiros de Ourense. Nese tempo inicia a relación co escultor Silverio Rivas, compañeiro de militancia e cunha mesma percepción da posición periférica de Galicia e da compracencia de institucións e artistas en seguir ligados a sinais de identidade pasados.

1973. Mantén unha continuada militancia antifranquista adscrito a unha “célula” do Partido Comunista en Vigo, xa chamado PCG, para incidir no ámbito cultural. O traballo na célula foi esencial para a comprensión da problemática cultural de Galicia, así como para a análise de situacións concretas. Participa no I Salón Independente de Vigo (mostra promovida polo PCG, que instrumentalizaba estes eventos, e que coincide no tempo coa exposición de artistas galegos que Luís Seoane promove na Coruña), na I Mostra de Arte da Galería Grido en Compostela, e en individuais na Galería Al-Kara de Murcia e da Caja de Ahorros de Oviedo (con Silverio Rivas). Nestas exposicións, e nas individuais nas salas da Caixa de Aforros de Santiago e Vigo, expón obras que reflicten o interese polo movemento, un pouso que trae de Berlín e que desemboca na serie “Azul”. No folleto da exposición de Vigo publica un texto influído polas lecturas da época no que manifesta a necesidade de integrar contido e forma, e rexeita a antítese entre realismo e abstracción. Tamén nese ano inicia unha grande amizade con Guillermo Monroy, quen o introduce en círculos de xente máis nova.

1974. Participa na exposición de homenaxe a Castelao en Madrid. Expón a serie “Azuis xeométricos” na Galería Besaya de Santander e na VII exposición na praza da Princesa. Coincide a mostra da Princesa coa *Exposición de escultura ao aire libre do Parque municipal do Castro*, organizada por Silverio Rivas e Huete, co escultor Paco Barón, coa intención de exhibir o estado da escultura española máis relevante naquel momento trasladando ao ecosistema cultural propio unha idea tomada dunha exposición de escultura ao aire libre que visitaran en Madrid. A posición de Ángel Ilarri, quen dende o departamento de cultura do Concello de Vigo impulsou con entusiasmo esta e outras actividades da cidade, foi fundamental para xuntar no Castro obras de Chillida, Alfaro, Martín Chirino, Venancio Blanco ou Elena Colmeiro. A pesar da fraqueza económica, a presenza de significativos escultores españois contribuíu a facer deste encontro unha mostra referencial.

1975. Nas exposicións individuais na Galería Ceibe da Coruña, na Galería Arco da Vella en Lugo e na Sala Provincia de León continúa a mostrar as xeometrías azuis, serie que abandona ese mesmo ano. Antonio Gamoneda escribe un texto para a mostra en León no que fala do “*trance dialéctico entre unhas primeiras formas, pechadas e inmóbiles, e estas segundas, tensas e dinámicas, suxerentes de musculatura e de acción dentro da súa formulación bidimensional*”. E engade: “*Estas obras de Huete transportan con asombrosa eficacia a representación do dinámico dentro do inmobilizado, do vivo pugnando entre os muros e a normativa. E é aquí onde a súa pintura tórnase significativa, rigorosamente referente a unha realidade historicamente valorada*”. A loita do dinámico e o inmóbil é unha constante ata que chega á serie “Recortes do espazo”.

1976. No verán participa, con Silverio Rivas, nunha das *experiencias* estivais de Sargadelos, encontros fundamentais para a formación dos artistas que traballaron nos anos setenta en Galicia. Na planta de Cervo realizou, seguindo os métodos do deseño industrial, seriacións engarzables a xeito de mosaicos a partir dunha soa forma, e participou nos actos culturais e reivindicativos que acompañaban a formación. As experiencias estivais de Tecnoloxía e Escola Libre de Sargadelos, pensadas para investigar en torno á cerámica, organizábanse cada ano en Cervo no recentemente fundado Seminario de Estudos Cerámicos (1972).

Huete expón na sala da Caixa de Aforros de Vigo unha nova serie na que experimenta coa repetición dunha arquitectura interior (caixas) pechada por planos que rotan. Estas caixas tratan a xeometría con certa similitude coa serie anterior dos “Azuis xeométricos”. Nunha dinámica sintetizadora, nas novas series reduce os elementos á xeometría máis elemental. As “caixas” e as “xanelas”, consideradas polo autor series menores, mostran o camiño para chegar á serie dos “Recortes do espazo”, pinturas onde asoman os brancos do lenzo e xa aparecen os extensos campos de cor lisa nos que podemos percibir certa influencia da abstracción postpictórica e a pintura de campos de cor, afastada da xestualidade doutras modalidades do expresionismo abstracto e citada ciclicamente na pintura de Huete. Nesta serie non trata de insinuar espazos, senón formas, nunha primeira fase experimentando rigorosamente coa composición e o cromatismo, e nunha segunda (conxunto que titula “Instrumentos de tortura”) introducindo un referente figurativo ou simbólico: aparellos de castigo, cadeiras eléctricas e de gas, cepos, etc. Esta serie introduce esa dialéctica figuración-abstracción, constante na pintura de Huete, que cuestiona que os referentes figurativos diminúan o sentido abstracto da obra.

1977. Nos “Recortes do espazo” perviven as formas anteriores: o branco romboidal que evoca a tapa abatida dunha caixa, convértese agora en elemento principal, oco ordenador do espazo. Huete expón estes traballos nas galerías Arco da Vella de Lugo e Trazos-Dos de Santander, e na sala da Caixa de Aforros en Compostela. Participa en colectivas como a *Homenaxe a Miguel Hernández* da Galería Yerba de Murcia, a *Mostra da Imaxe* do Centro Cultural de Cambados, e na colectiva *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende* en Madrid e Zaragoza. Neste ano abandona a militancia no PC.

1978. Pinta *A lousa de Franco*, unha peza coa que Huete inicia unha curta serie de obras que toman como referencia o xogo popular da chave. Lembra os recortes do espazo na composición, e acentúa a sobriedade e simetría. Finaliza a carreira de Belas Artes en Barcelona, examinándose por libre na Escola Superior de Belas Artes Sant Jordi. Coñece a Manel Lledós, con quen vivirá en Nova York entre 1981 e 1982 e con quen comparte a admiración por poetas e pintores como Josep

Vicenç Foix, Joan Salvat-Papasseit, Salvador Espriu, Ràfols-Casamada, Antoni Tàpies, Josep Guinovart ou Joan Hernández Pijuán.

1979. Mostra na sala de Caixavigo os “Recortes do espazo”, os cepos, as cadeiras e, por vez primeira, *A lousa de Franco*. As pezas das cadeiras e cepos intégranse nunha serie chamada “Instrumentos de tortura” inspirada nas cadeiras de dentista e nas de execución, cunha composición que mantén elementos xa presentes nos primeiros recortes e nas chaves, onde un elemento central asume a estrutura expositiva. Xosé Lois Méndez Ferrín e Antón Reixa asinan os textos da publicación. Participa na colectiva de artistas galegos que inaugura a sala de arte da delegación de Pontevedra do Ministerio de Cultura, e nunha homenaxe a Leopoldo Nóvoa na Galería Kandinsky de Madrid. Neste ano comeza a serie dos surtidores, que vai mostrar na exposición *Atlántica* en Baiona.

1980. Con Román Pereiro, Guillermo Monroy, Antón Patiño e Menchu Lamas viña falando da necesaria reflexión sobre unha transición que tiña que transcender a política, unha transición que tamén xera mudanzas sociais. Tomando como referencia exposicións como *Cen anos de cultura catalana*, que tivera lugar en Madrid, formulan un ideario que vai desembocar en *Atlántica*. *Últimas tendencias das artes plásticas en Galicia*, inaugurada na nova Casa da Cultura (antigo Hospital da Caridade) de Baiona. Foi a primeira de cinco exposicións que, cunha vontade renovadora, se sucederían entre 1980 e 1983. En paralelo á exposición, deseñan a primeira revisión da obra de Laxeiro, artista que consideraban fundamental para trazar unha xenealoxía da arte dende a época dos Renovadores. No catálogo da exposición escribe Román Pereiro, un estímulo fundamental no proceso de xurdimento de *Atlántica*.

Huete expón en Baiona a serie “Surtidores”; as bombas de gasolina pintadas antes da viaxe a Nova York realizada ese ano. “Surtidores” está no tránsito dos *recortes* á serie “Amigo”. Consta duns elementos verticais que se repiten ao longo do lenzo e inciden na planitude da pintura. Esta obsesión polo plano manterase nas series “Sesión Vermouth” (1980) e “Poetas cataláns” (1981), na que utiliza o spray e incorpora palabras en alusión ao graffiti. A planitude é, segundo destacaron autores como Manuel Figueiras, unha das características máis notorias da obra de Huete deste período, no que se identifica cos artistas do *Supports/Surfaces* —movemento coetáneo, apoiado por presupostos marxistas, que aborda as relacións entre a pintura e o soporte—, e coa abstracción da pintura dos campos de cor, que xa superara a tensión entre fondo-figura e os límites impostos polo bastidor, presupostos dos que tamén tiña prescindido a pintura de Huete.

1981. É este o inicio dun tempo no que Huete dá predominio á xestualidade como rastro persoal, como programa de indicialidade, para sinalar a presenza do autor, denotar o seu peso vital. É unha constante que manterá en diferentes series ata que, nos primeiros anos noventa, elimine radicalmente o xesto das súas pinturas, no proceso de eliminación de toda presenza subxectiva do autor. Coincidindo co golpe de Estado do 23F, expón individualmente en Estudio 34, Ourense, unha serie de debuxos da serie “Andaríns”. Mostra as bombas de gasolina en *O feito plástico*, no Centro Cultural de Vigo, e en *Atlántica*, no Centro Cultural de la Villa de Madrid. Nova York e a pintura norteamericana eran, naquel tempo, un referente importante. Huete fai unha nova viaxe a Nova York entre novembro de 1981 e abril de 1982, onde vive con Miguel Saco e Manuel Lledós na 19 Street, traballando como albanel. Durante esa viaxe pinta “Crónica de Nova York”, unha serie de 20 pasteis de pequeno formato que contan a súa experiencia na cidade.

1982. Regresa de Nova York a Vigo coincidindo coa morte de Guillermo Monroy. A Monroy dedícalle a serie “Amigo”, que comeza a pintar no estudio do artista Amando González, empregando variacións dunha pirámide que, por mediación do título, asociamos cun A. Aparecen algúns riscos do que Huete denominará máis adiante “pintura de albanel”, expresión extraída dun poema de Joan Salvat-Papasseit referida á pintura do pintor de paredes, ao gris cementoso, con mestura de cal, áridos e terras. A evocación do graffiti, iniciada en series anteriores, permanece na serie “Amigo”, e tamén na serie “Irene”, dedicada á súa segunda filla, na que incorpora as letras como organizadoras do espazo. Amplía os tamaños na serie “Andaríns-Gulliver”, na que emprega unha sintética marca icónica que, xunto coa xestualidade, fainos pensar na expresividade dos novos pintores alemáns e italianos e o uso que fan dos signos con referencias ao pasado para crear unha identidade nacional. Nesa altura, na pintura europea vívese un retorno ás convencións perceptivas da representación mimética, á relación xerárquica entre fondo e figura, unha nova volta á orde (segundo a interpretación dalgúns críticos marxistas) da que Huete tiña noticia pola admiración cara algún dos integrantes da *Neue Wilden* como Markus Lüpertz ou Anselm Kiefer.

Participa nas colectivas *Panorama del Arte Moderno* na sala do Banco de Bilbao, en Madrid, e nunha colectiva con Lamas, Monroy e Patiño na Casa da Cultura de Vigo. No catálogo desta exposición asinan textos Román Pereiro e Antonio Bonet, quen fala dunha “pintura fundamentalmente galega, e ao tempo proxectada cara ao universal” e afirma que se pode establecer unha relación entre algúns dos participantes en *Atlántica* e a renovación pictórica que se está a producir no Estado español. Ese ano Huete forma parte da V Bienal Internacional de Pontevedra e novamente en *Atlántica*, no Castelo de Salvaterra. Tamén comeza a impartir clase no Colexio Panxón, e a partir deste momento combinará sempre a docencia coa creación.

1983. Expón a serie “Amigo” na mostra *Atlántica* no Pazo de Xelmírez. Na publicación escribe María Luisa Sobrino, profesora que acompañou o devir da xeración de Huete, e tamén colabora Antonio Bonet, cun texto no que define *Atlántica* como o renacer da arte galega. Paralelamente á exposición organizáronse conferencias e mesas redondas sobre o mercado, sobre a relación entre *Atlántica* e a nova pintura española e sobre a arte galega contemporánea. Ofrecénlle un posto de interino na Escola Mestre Mateo en Santiago, e posteriormente oposita sacando praza para a Escola de Artes Aplicadas de Lugo. Nese mesmo ano traslada o seu estudio a Teis, onde amplía formatos, e onde permanece ata 1986. Participa na Bienal de Arte de Pontevedra no apartado titulado *Pintura española dos 80*. Nos anos 1983 e 1984 traballa nas series “Windsurf-Nacemento de Venus”, na que representa mulleres de xeito sintético, e “Andarín-Gulliver”.

1984. Expón na Galería Abel Lepina de Vigo e participa en colectivas como *Terres de Nantes et de Galice*, no Centre Culturel Nantes; *Vexo Vigo: unha visión da pintura actual*, na Casa da Cultura de Vigo (con obras da serie “Windsurf-Nacemento de Venus”), e en *Imaxes dos 80*, no Museo do Pobo Galego. No texto deste catálogo Antón Castro insiste no carácter galego da xeración de *Atlántica*, e no “desexo de recuperar a identidade”. Comeza a impartir clase na Escola de Artes Aplicadas de Lugo, mentres traballa nos “Argonautas”, serie na que se aprecia a pincelada longa e continuada que utilizará máis adiante nas pinturas de albanel. No estudio de Teis traballa nas series “Conde-Duque” e “Benvido Günter”.

1985. Antón Castro publica o libro *Expresión Atlántica: Arte galega dos 80*, onde describe o proceso abstracto de Huete como heroico, por loitar dende a súa pintura “co costumismo e figuración imperantes que recibéramos sen cuestionar”. Na mesma liña, ao ano seguinte, Román Pereiro describe a Huete como un pioneiro da arte abstracta galega no artigo “A permanencia da abstracción”, no nº5 da revista *Galicia Moda*. Expón a serie “Argonautas” na Galería Gruporzán da Coruña, e participa en colectivas como as itinerantes *A Toda Tela*, na que mostra os primeiros bodegóns místicos, e *Tempos de Pintura*. Traballa nas series “Conde Duque”, figuras ecuestres baseadas no recordo da obra de Velázquez, “Argonautas”, “Benvido Günter”, “Cabalieri”, e outras. É esta unha fase que resolve a base da xestualidade, obras nas que asoma o branco do lenzo, da táboa ou do papel.

1986. Trasládase a Ourense para impartir docencia na Escola de Artes Aplicadas, onde coñece aos artistas Xurxo Oro Claro, Manuel Figueiras e a quen será a súa segunda muller, Coté Ruiz. En Ourense comeza a traballar na serie “Fellini”, unha reflexión sobre a realidade e o seu reflexo e sobre o relato dentro do relato. As cámaras cinematográficas son unha alusión a *Roma*, de Fellini, filme no que o equipo realizador improvisa tomas sobre eles mesmos durante un atasco na autoestrada ao regresar dunha xornada de rodaxe da propia película. Huete continúa a traballar con certo automatismo xestual. Expón na Galería Trinta os “Andaríns” e os “Argonautas”, e de novo estes últimos na Galería S.M. de Lugo (co pintor García Gesto). Participa, no Kiosco Alfonso da Coruña e a Casa da Parra de Santiago, na exposición cos fondos que a Xunta de Galicia está reunindo por medio de bolsas e adquisicións para un futuro e hipotético museo galego de arte contemporánea. Realiza o mural interior da Escola de E.X.B. de Armenteira.

1987. Presenta na 9ª Bienal Nacional de Arte de Pontevedra o díptico *Fellini due volte*, onde amplía as pinceladas longas que percorren os cadros en toda a súa extensión. Dende o verán de 1987, cando traslada a súa residencia a Domaio, traballa en dúas series que citan o lugar: “Mar de Domaio” e “Faro de Domaio”. Esta última fai referencia a un faro que, segundo a memoria popular, existira había moito tempo. A forma vertical que asoma, que lembran as bombas de gasolina de anos atrás, potencia o significado cando a asociamos ao título. Participa en colectivas como *Antropología e memória: visão actual da arte galega* na Fundación Gulbenkian.

1988. Na finca d’O Toutizal, na exposición *Baiona Horizonte Atlántico*, presenta unha serie de esculturas móbiles —producidas entre Allariz, no estudio de Oro Claro, e Vigo, en Industrias Ferri— nas que retoma os presupostos das primeiras esculturas con movemento de 1970. Na finca d’O Toutizal, propiedade de Román Pereiro, promotor de múltiples actividades na época, reuníanse cada verán un artista e un escritor nunha xornada performativa ao aire libre. Huete presentou un cartafol de cinco gravados en diálogo cun texto de Xesús Ron titulado “A man esquerda”. Na exposición, ademais das esculturas e dun conxunto de lenzos da serie dos bodegóns civís e místicos, mostrou os primeiros monocromos. Os formatos agrándanse e os fondos grises, cementosos, comezan a ocupar a práctica totalidade da superficie do lenzo, en diálogo cuns elementos simbólicos que se repiten: moletes de pan e cálices, que se mostran dun xeito esquemático, centrado na significación. Son marcas sintéticas de iconismo en clave simbólica que xa aparecían nas “aceiteiras” e “cadeiras” dos anos 70 e que constitúen un frecuente recurso na obra de Huete. Estas series preséntanse na sala de Caixa Galicia na Coruña, con obras que prolongan a xestualidade anterior, como *Eneas en Allariz*. Os textos do catálogo da exposición

asínanos Méndez Ferrín e Bernardo Pinto de Almeida, quen define a Huete como “pintor clasicizante”, opoñéndoo á convulsión dos expresionistas.

1989. Presenta na Galería Abel Lepina de Vigo unha serie de traballos que agrupa baixo o nome de serie “Fenicia”, antecedente inmediato á pintura de albanel. Hai xa unha clara renuncia á xestualidade, que será progresiva, ata que o artista, a súa presenza, desapareza completamente do cadro, o que ocorrerá a comezos dos anos noventa. Os amplos espazos van aproximándose cara ao monocromo, mantendo aínda unha dialéctica entre a realidade e o seu dobre nas formas que recordan obxectos malia que non representan nada. A austeridade cromática vaise acentuando, así como a das formas, de carácter simbólico, froito de procesos de síntese.

1990. Pinta o mural da Alameda de Chapela e participa en colectivas como *Revisión dunha década* e *Océano Atlántico*, ambas no Auditorio de Galicia, inaugurado meses antes e que nos primeiros anos mantivo un programa ben armado e prolongado no tempo, con mostras fundamentais como *O proceso abstracto: artistas galegos 1950-1979* (1993), na que participará Huete.

1991. No final do verán traballa en Allariz, no taller de Xurxo Oro Claro, nunha serie de dez cadros con resina de poliéster sobre tea de seda sintética. Nestes traballos xa se perciben dous dos aspectos fundamentais na súa obra: a contemplación do pintado como algo que ocorre na superficie do soporte, e a vontade de potenciar o efecto de “albanelería”, cunha execución que semella espontánea, utilizando só unha cor sobre a tea, que serve de fondo. Ao aplicar a resina de poliéster na superficie, conséguese un acabado con efecto espello, unha pintura en superficie situada no exterior do lenzo e sen alusións á profundidade do espazo real. Son recursos recoñecibles na serie “Fenicia”, na que continuará traballando de xeito paralelo ás resinas, e na que tamén persegue o efecto da pintura “de albanel”. Mostra as resinas na Galería Dársena da Coruña e unha obra “fenicia” na colectiva *O rostro do tempo*, comisariada por María Falagan na Casa das Artes de Vigo. Presenta a *Escultura ao ar libre* no Laboratorio de Metais Preciosos e Medio Ambiente do Polígono da Grela e neste ano comeza a traballar na Facultade de Belas Artes de Pontevedra, onde continúa o labor docente iniciado anos atrás.

Pinta *Ulrike. Ulrike Meinhof*, unha obra que volve sobre o seu pasado como estudante no Berlín da RAF (Rote Armee Fraktion-Fracción do Exército Roxo) e, ao tempo, homenaxea ao poema que Méndez Ferrín dedica a Ulrike en *Con pólvora e magnolias*. A obra trae á memoria a escura morte de Meinhof, por medio das luces e os baleiros do negro, que evocan unha cela, pero, sobre todo, por medio do título. Os títulos funcionan ao longo da traxectoria de Huete como recursos que sitúan a imaxe no ámbito do real e provocan unha lectura crítica do proceso creativo, sempre relacionado con acontecementos e feitos sociais.

1992. Huete presenta na Casa das Artes de Vigo o cadro *Ulrike. Ulrike Meinhof*, xunto a pezas da serie “Fenicia”, as “resinas” e a escultura *Cereixas*, unha peza que funciona como ampliación escultórica dunha das resinas pintadas en Allariz, e que abala con igual cinetismo cás esculturas anteriores. Presenta a homenaxe a Meinhof e as resinas nunha individual na Galería Trinta de Santiago e, no verán de 1992 participa na exposición *Urxencias III*, un espazo de experimentación na Nave La Guía de Meira-Moaña no que presentou a obra colectiva *O río inferior. Proxecto para unha fosa común*, realizada xunto a Pepe Cáccamo, Bea García Ramos e Coté Ruiz baixo o nome

colectivo P.N.LAS&FILLOS, un “colectivo interdisciplinar, máis que nada poético”, segundo eles mesmos escribiron.

1993. Presenta no Museo Municipal de Ourense unha serie de obras practicamente monocromas, fondos planos nos que se debuxan obxectos xeométricos e trazos mínimos. A serie “Aura de Chirico” convive coas referencias mariñeiras das primeiras pezas da serie “Océano”, traballos nos que a continxencia empeza a ocupar un lugar relevante, así como a depuración que anuncia a futura desaparición da icona. A influencia destes traballos tamén está presente no mural que pinta no “nudo” de Isaac Peral de Vigo, obra concibida para apreciar no tránsito rápido en automóbil pola autoestrada. Participa nas exposicións *O proceso abstracto: artistas galegos 1950-1979*, no Auditorio de Galicia, e *Trazos e camiños*. Tamén colabora na colectiva *República. Un sentir, unha memoria, un futuro...*, na Casa das Artes de Vigo, organizada pola Asociación cultural de Amigos da República de Pontevedra.

1994. A Organización das Nacións Unidas programa unha exposición de Ánxel Huete no Palais des Nations en Xenebra, encargo que coincide coa guerra en Bosnia. Malia a inicial oposición da organización cando percibiu o contido crítico da proposta, Huete consegue expor 26 serigrafías sobre lenzo nas que retrata unha e outra vez o rostro dunha nena, vítima do xenocidio, sobre fondos de cor plana e acompañado de signos mínimos, obras de clara filiación coas bicromías anteriores, pero tamén coa estética pop, repeticións nas que subxace a alusión á prensa como espazo de consumo de imaxes. Neste sentido, a serie “Bosnia” sitúase como antecedente de series como “Censura” ou “Ocultacións” e enténdese como unha aposta por un compromiso, un inciso no real, que fai visible a posición dun artista que significa a denuncia pintando, como algunha vez dixo, “co xornal na man”, porque toda a súa obra continúa no mundo. Participa na colectiva *31 artistas por Ruanda*, na Casa das Artes de Vigo, e na exposición *A carón do mar*, na Casa da Cultura de Cangas, con Berta Cáccamo e Francisco Mantecón, entre outros.

1995. O Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) —inaugurado en 1993— adquire, a proposta de Gloria Moure, dúas pezas da serie “Recortes do espazo”, que inclúe na exposición colectiva *Inicio dunha colección. Fondos do CGAC*. Expón unha das primeiras obras da serie “Albanelería fina”, xunto aos “naufraxios”, na colectiva itinerante *Espello do interior*.

1996. Continúa a participar en exposicións solidarias, como *Construír a paz. Cultura para a paz* (A Coruña) ou *Artistas ourensáns coa cruz vermella* (Museo Municipal e Arqueolóxico de Ourense), e expón as primeiras pezas da serie “Retículas” na Galería Clérigos de Lugo. Poucos meses antes da exposición iniciara Huete un traballo de depuración que viña anunciado pola ausencia practicamente total da forma nos naufraxios da serie “Océano” ou nas homenaxes a De Chirico. As retículas, unha afirmación materialista da pintura, funcionan como unha representación do mesmo lenzo, eliminando toda relación entre figura e fondo ou calquera indicio de ilusionismo. Coinciden cunha vontade radical de abandonar a xestualidade, e son o resultado da renuncia aos elementos icónicos na busca dun punto cero sen referentes que traslade ao espectador a responsabilidade de mirar a pintura a través do que agocha. Huete asume, nesta altura, a continxencia como un elemento máis no proceso de traballo.

1997. Presenta *Man de cal/Albanelería fina* no Dobre Espazo do CGAC, un lugar que funcionou como sinal de identidade do museo galego durante os primeiros tempos. Huete formaliza no espazo a idea de pintura de parede e de “pintura de albanel” e intervén por vez primeira o cubo branco con pintura. Reivindica o muro como o soporte convencional da pintura, aceptando a parede como parede, tal como o interpreta Xosé Carlos Barros na entrevista incluída no catálogo da mostra. Esta intervención, comisariada por Manuel Figueiras, é parte da serie de traballos “Albanelería fina”, caracterizada, segundo Figueiras, “pola concentración cromática e por certo esquematismo ortogonal que enfatiza a planitude da obra e o carácter intelectual destas auténticas imaxes do pensamento”. Son pezas nas que Huete traslada a unha superficie bidimensional e reducida a intencionalidade da intervención no Dobre Espazo, e que expón na Galería SCQ de Compostela pouco despois da intervención do CGAC.

Constitúese a Asociación Galega de Artistas Visuais (AGAV), unha asociación interxeracional e multidisciplinar federada, dende a asemblea constituínte, na Unión de Asociaciones de Artistas Visuales do Estado español (UAAV), que nace para dar resposta ás políticas culturais ineficaces e practicamente inexistentes. Huete asume a presidencia, acompañado por Rosalía Pazo Maside na vicepresidencia, Isaac Pérez Vicente na vogalía viguesa, e Tono Carbajo como representante da Asociación na UAAV, para tentar construír unha esfera pública da arte. O traballo feito desde Vigo, área da que procedían a maior parte dos membros do equipo de Huete, promoveu a expansión da asociación por todo o territorio, un labor de divulgación que incluíu a organización de conferencias e o posicionamento ante o cese de Gloria Moure.

1999. Asiste, como representante de AGAV, ao primeiro congreso da Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) celebrado en Bilbao baixo o título *Posiciones. Las condiciones de las artes visuales en el Estado Español a debate*, ao que concurrían as diversas asociacións federadas e onde se analizou a relación arte-política-sociedade. Xa en Moaña, onde trasladara o seu taller o ano anterior (e onde segue hoxe) comeza a traballar na serie “Ocultacións”, sobre a destrución da memoria e da identidade, que complementa os traballos de “Albanelería fina”, cos que convive no tempo: o albanel cubre o que antecede, e oculta o que está detrás. Do mesmo xeito, as obras de Huete non descubren, tamén cobren. A serie, da que podemos sinalar como precedentes pezas como as *Ubermalungen* —as pinturas monocromas de Rainer que ocultan e negan a representación—, contén unha crítica á cultura mediática e á ocultación programada do que non interesa dar a coñecer; unha crítica á anulación do propio polo imposto. Na superficie case monocroma aparecen accidentes, áreas escuras ás que o artista chama “lagoas de sombra”, rupturas na superficie que, segundo Huete, acontecen pola “suplantación da memoria propia por estereotipos do imperialismo cultural”. O negro funciona como anulación, unha ocultación que leva ao esquecemento, ao baleiro e á ausencia, recursos cos que denuncia o nivel privilexiado do iconismo na comunicación.

2000. O labor activista de Huete adquire visibilidade cos debates públicos propostos pola AGAV para contribuír a unha maior democratización do sistema da arte en Galicia. Organiza, como presidente da asociación e en colaboración con compañeiros como Pérez Vicente ou Pazo Maside, a primeira experiencia pública baixo o nome *Sinais*, mesas de traballo, conferencias e debates coa intención de activar a discusión no eido da arte, e promove as xornadas de debate *Vigo, un espazo para a arte e a cultura contemporánea* co fin de discutir sobre o modelo de centro de arte que mellor conviña á cidade, cunhas conclusións que non foron atendidas polo goberno local. Como apunta Huete no libro *Voces de Atlántica*, a AGAV rexeitaba a idea dun museo concibido como

polo de atracción turística, e defendía un modelo que entendese o museo como instituto de artes orientado a repensar o país e o ámbito cultural, servindo de estímulo e relación co mundo. Constitúese tamén, promovido polo Auditorio de Galicia, o Foro da Cultura, do que Ánxel Huete é membro fundador e membro da comisión técnica (2000-2001). Pretende erixirse en marco de debate para a análise do estado da cultura en Galicia coa intención de formular propostas para o futuro.

Presenta traballos da serie “Ocultacións” na Galería VGO, en Vigo, e comeza a traballar na serie “Estrutura da memoria”, cadros de grande complexidade nos que continúa as investigacións sobre a ausencia de imaxe e sobre o soporte como espazo político no que subxace unha denuncia dos mecanismos invisibles que manexan as estruturas de poder. A vontade antiicónica destes traballos responde á mesma intención cás series anteriores, agora mostrando os estratos da memoria que o autor evidencia nesas bandas horizontais que censuran a imaxe. O nivel simbólico no que traballa o artista é o que lle permite ampliar as lecturas, aquí centradas na perda de referencias propias no mundo globalizado. A composición tranquila e equilibrada, consecuencia da horizontalidade, trata de suxerir almacenamento por amoreamento, organización en moreas da lembranza, sometida a esvaecemento cromático, e a interferencias de continuidade e recoñecemento. Mantén unha alusión a o ordenamento da escritura encapsulada no tempo alcanzado pola memoria.

2001. Presenta *A estrutura da memoria* no Centro Cultural da Deputación de Ourense, exposición na que inclúe algunhas pezas de “*Albanelería fina*” (1997) e da serie “Ocultacións” (2000), ademais da propia serie “Estrutura da memoria”. Os textos da publicación que acompaña a exposición son de Rosalía Pazo Maside e Manuel Figueiras. Dende o ano 2000 integra o consello editorial da revista *Sinal*, promovida pola AGAV, e da que se publicaron dous números coordinados por Huete con Rosalía Pazo Maside, Carme Nogueira, Manuel Figueiras e Isaac Pérez Vicente, entre outros. Este núcleo vigués tiña unha visión ao respecto da asociación e dos obxectivos afastada da do núcleo compostelán, tensións que provocan a desaparición da revista e o cambio na executiva da Asociación, que vai esmorecer paulatinamente debido a un progresivo distanciamento entre os núcleos e a definitiva desvinculación do grupo de Vigo da Asociación.

2002. Inaugúrase o MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, coa exposición *Atlántica. Vigo 1980-1986*, comisariada por Antón Castro, e cuestionada polo discurso curatorial e polo xeito de interpretar e presentar o feito cultural. O que podería ter sido unha oportunidade para situar e estudar un acontecemento social, político, cultural e referencial da arte galega xerou confrontación e desencontros pola ausencia dunha investigación que axudase a situar esa mostra crucial dos anos oitenta dende a perspectiva do presente. As protestas fixéronse públicas nun manifesto asinado por varios dos participantes, e o MARCO organizou en 2003 as “Mesas de debate sobre *Atlántica* e o seu contexto sociocultural”. Co apoio da Editorial Galaxia publícase o libro *Voces de Atlántica* (2004), coordinado por David Barro e Carme Vidal, para recoller a voz e opinión dos artistas e contribuír a construír a memoria daquel tempo furtada na exposición previa. Neste ano, Huete presenta na Galería Trinta un conxunto de pezas da serie “Invisible”, nas que reivindicada a ausencia e evoca a desaparición da identidade, renunciando a aspectos da representación e da cor e calquera elemento superfluo.

2003. Parte dos membros do núcleo vigués da AGAV (Ánxel Huete, Manuel Figueiras, Isaac Pérez Vicente, Rosalía Pazo Maside, Mar Caldas, e ao principio Ángel Cerviño) conforman o

colectivo Trans, coa intención de reconstruír un espazo que recuperase os fundamentos críticos da Asociación e dende o que colectivamente exercer a crítica. Como colectivo, Trans participou con dúas obras na exposición de denuncia sobre o desastre do Prestige *Botella ao mar*, organizada pola AGAV no Auditorio de Galicia e na Casa das Artes de Vigo, co apoio da Unión de Asociaciones de Artistas Visuales e en colaboración coa Plataforma contra a Burla Negra e a plataforma Nunca Máis. Outras actividades nas que participou o colectivo foi un grande mural contra a guerra de Iraq na Praza do Rei en Vigo, acompañados de asociacións veciñais e estudantes de Belas Artes, e a edición dun par de adhesivos contra a guerra.

2004. Os integrantes de Trans comezan a entrevistar a axentes culturais de Galicia coa intención de divulgar e manter viva a súa memoria. O proxecto, despois chamado “Rexistro de nós”, integrárase en 2007 na Universidade de Vigo coa paralela constitución do grupo de investigación PE4 Fondo Audiovisual de Cultura Contemporánea FACC. Tamén publican periodicamente no Faro da Cultura, de *Faro de Vigo*, reflexións cunha perspectiva crítica e de denuncia. Huete inicia a serie “Realdade subxacente”, serigrafías que reproducen un retrato da raíña de España tomado da prensa diaria, que permanecerá agochado baixo capas de pintura. A serie pode considerarse unha variación das “Ocultacións”, en canto cita o que subxace ao aparente visible, non por ter sido tapado ou cuberto, senón por ter sido substituído. A serie vaise prolongar ata o ano 2013, con polípticos de catro unidades realizados coa mesma técnica de produción, pero con obxectivos diferentes. Estas últimas son pezas nas que o vertido da pintura sobre o lenzo deixa rastros, pegadas.

2005. Participa na exposición *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989* —un proxecto de Anxo Rabuñal para a Fundación Luís Seoane da Coruña—, cunha acción durante a inauguración. Escribiu con pólvora, sobre o chan, a frase *Somos metáforas de nós mesmos?*, que arde e fai visible unha pregunta sobre como percibimos e construímos o mundo e sobre como nos percibimos a nós mesmos no mundo social. Tamén usou pólvora Huete nunha acción que fixo un ano máis tarde (2006) en Carral para homenaxear aos mártires. Alí debuxou no chan, coa arma coa que foran asasinados, as siluetas e os nomes dos sublevados axustizados, agora desocultados e celebrados no proceso da queima: outra vez a referencia ao compromiso político do poemario *Con pólvora e magnolias*, de Méndez Ferrín, a quen o Centro Cultural da Deputación Provincial de Ourense lle dedica unha mostra este mesmo ano, na que colabora Huete.

2006. Participa nunha colectiva no Café De Catro a Catro, en Vigo, coa que se celebra o 25 aniversario do lugar.

2008. Presenta na Galería Trinta a exposición *Causa subxace*, traballos nos que o referente icónico aparece negado coa intención de suxerir ou alertar respecto do que non se ve, da existencia doutras versións diverxentes coa realidade aparente. O título funcionaba como unha declaración de principios no que respecta á súa visión da arte, porque na obra do artista da última década latexa unha aposta por unha pintura antiicónica, na que o xogo de tapar dota de sentido a toda unha serie de obras nas que tamén subxace a admiración do artista polas *nadas* de Tino Grandío, as *sobrepinturas* de Arnulf Rainer, os debuxos borrados de Rauschenberg e pola redutividade monocroma de Piero Manzoni, Ad Reinhardt ou Robert Ryman, entendida xa como

unha práctica independente na historia da abstracción. Nesa loita por evadir a imaxe, os títulos serán, novamente, un elemento que xera un ámbito complementario, ás veces diverxente, esa ancoraxe da que fala Roland Barthes ao referirse ao pé de foto que vincula as imaxes, ou a ausencia delas, co real.

2013. Participa, na SALA X, Sala de Exposicións do Campus de Pontevedra da Facultade de Belas Artes, na exposición *Ex profeso 3*, un proxecto para dar visibilidade aos docentes e investigadores da facultade, onde continúa a impartir clases ata a xubilación, no ano 2015. Dende o centro de ensino, organízanse exposicións nas que Huete participa con compañeiros da facultade, ao longo da súa carreira docente, como varias edicións de *En plenas facultades*, no Museo de Pontevedra, ou *Afinidades selectivas 7* (2014) na Casa Galega da Cultura de Vigo. No ámbito docente podemos enmarcar tamén a colaboración no libro *Arte, diccionario ilustrado*, editado pola Universidade de Vigo, para o que Huete fai a intervención textual *Quintana dos mortos*, unha relación de nomes de artistas galegos situados á par dos nomes de artistas de sona internacional. Novamente, unha reivindicación do propio ante a ameaza do imperialismo, tanto o iconográfico como o cultural.

2017. O MARCO de Vigo organiza unha revisión crítica da traxectoria artística de Ánxel Huete.