

Patio A1

La experiencia estética y la experiencia real

Ánxel Huete nunca dejó de pintar, pero hace ya tiempo que, en ese afán reduccionista, dejó de usar el pincel en su obra, recurriendo a herramientas como esponjas o fumigadores para conseguir las superficies neutras y planas que también eliminan todo rastro de autoría. En nosotros —la muerte del autor se traducirá en un nacimiento del lector-espectador— recae la tarea de entrar en la obra, de producir el significado en esos intervalos que se generan en el espacio de la recepción, de leer entre los estratos que desoculta la serie *Estrutura da memoria* (2000-2002), cuadros de gran formato cuya voluntad anti-icónica sugiere una denuncia de los mecanismos invisibles que manejan las estructuras de poder. La ideología que subyace en esta serie viene reforzada, de nuevo, por los títulos, el hilo conductor entre emisor-obra-receptor: *Memoria de Ruanda*, *Memoria de Dubrovnik*, *Memoria de Sierra Leona*. Palabras que nos sitúan en un espacio relacional, de disolución entre lo personal y lo político o entre lo íntimo y lo público.

De nuestra actitud mental dependen también series más recientes como *Invisible*, *Causa subxace* o los homenajes a Pierre Bonnard (2002-en proceso). Las obras hablan de la existencia de algo oculto, situado bajo la superficie, detrás de la pintura. Huete revisa la tradición de la abstracción en estas últimas piezas, en las que el gesto iconoclasta reafirma su posición crítica. Desaparece el referente icónico, pero no los aspectos discursivos. En el discurso de la ocultación radica el carácter ideológico de sus últimos trabajos, porque «en el proceso de tapado está el proceso de la sociedad global, donde todo lo que no es visible no existe». Así resume Huete el acercamiento a lo real a través de la abstracción y de un proceso de autoafirmación y decodificación que apela al intelecto. Una obra abierta que genera valiosas fisuras para un ejercicio de pensamiento y crítica.

Galería A1

La anulación del sentido representativo

El proceso de síntesis en la obra de Ánxel Huete discurre por la monocromía, lo contrario a lo gestual. Busca fórmulas para citar la existencia que subyace, la pérdida de memoria pública, la manipulación y el olvido: tapa, cubre, censura, oculta, disimula, entierra, sepulta, esconde, invisibiliza. Un proceso que se prolongará durante dos décadas en series como *Océano*, *Albanelería fina*, u *Ocultacións*. Huete llega a la cuadrícula eliminando todas las capas de representación, partiendo de la renuncia —nunca hecha de todo— a los elementos icónicos de la pintura. Las alteraciones que ocurren en la superficie del lienzo van transformando las líneas hasta fundirlas con el fondo, eliminando la duplicación de planos y dialogando con lo que subyace. Las *Retículas*, que expone por primera vez en la galería Clérigos (Lugo, 1996), son el primero de los trabajos destinados a evidenciar la desaparición de cualquier rastro de referentes reconocibles. Emplea recursos como la monocromía o la contingencia, interviniendo en la tela pero dejando que sea el proceso el que aporte la solución pictórica. No hay guión ni planificación previa, pero sí una decida voluntad de ocultar la mano del autor. Huete espera pacientemente a que transparente la ortogonalidad, producida por el resbalar de la substancia pictórica líquida sobre la superficie del lienzo, y generando redes, retículas o tramas que empujan la superficie del soporte a un segundo plano.

En la serie *Ocultacións* (1999-2000) anula todo sentido representativo con la pintura sobreimpuesta a la presunta representación mimética. Otra vez el título genera un entorno complementario, un desplazamiento del significado: la serie trata sobre la destrucción del pasado y funciona como una crítica a la pérdida de memoria que lleva a la destrucción de la identidad. Podemos leer las piezas como un comentario sobre la cultura mediática y la ocultación programada de la memoria pública, sobre la anulación de lo propio por lo impuesto. Cada obra es un fragmento de una serie mayor, indefinida, que funciona no como finalidad, sino como proceso. Una sucesión que transforma la percepción en experiencia performativa, un despliegue durante el cual, junto a las afinidades —ese fondo monocromo verde o amarillo—, nos llaman la atención las diferencias, los accidentes, las áreas oscuras a las que Huete designa «lagunas de sombra». Procesos de desuniformización de la regularidad.

Patio A2

Aproximación al monocromo

En 1993, Ánxel Huete presenta en el Museo Municipal de Ourense una serie de obras prácticamente monocromas, fondos planos en los que se dibujan objetos geométricos y trazos mínimos. La serie *Aura de Chirico* convive con las referencias marineras de las piezas de las series *Océano* y *Naufraixio*, trabajos en los que la contingencia empieza a ocupar un lugar relevante, así como la depuración que anuncia la futura desaparición de la iconicidad. Un proceso de síntesis que coincide con la esquematización de los elementos simbólicos, con el reduccionismo cromático como indicio de austeridad, y con esa aproximación al monocromo que sitúa estos trabajos como precedente de la *pintura de albañil*. Huete comienza a trabajar con cemento en series inspiradas en los muros de hormigón de los espacios en construcción. Se percibe un cambio en la concepción procesual y conceptual del acto pictórico, que camina hacia una frialdad radical, dirigida a la decidida voluntad de ocultar la mano del autor.

Perimetral A2/A3

Pintura de albañil

En 1997, Ánxel Huete presenta la exposición *Man de cal/Albanelería fina* en el Dobre Espazo del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), una sala que funcionó como señal de identidad del museo gallego durante los primeros tiempos. La propuesta, una reflexión sobre el mismo acto de pintar, se resuelve con colores casi planos, en sectores cromáticos divididos en cuatro partes por dos ejes ortogonales, formalizando en el espacio la idea de pintura de pared y de pintura de albañil, expresión que Huete toma de un poema de Joan Salvat-Papasseit que se refiere a la pintura del pintor de pared y al uso de herramientas y técnicas de los pintores de brocha gorda. En la intervención conviven aspectos orgánicos y mecánicos, el gesto y la factura. Asoman los rastros del proceso pictórico en la pincelada gestual y en la iconicidad, formas basadas en los dibujos y notas hechos por albañiles y técnicos durante las obras, símbolos destinados a ser tapados por otros paramentos. Comisariada por el artista y escritor Manolo Figueiras, *Man de cal* es parte de la serie de trabajos *Albanelería fina*, caracterizada por el uso de colores planos y la desaparición de cualquier huella reconocible.

Fue Figueiras el autor que mejor interpretó los cambios en el cromatismo que marcaron las distintas etapas en la pintura de Ánxel Huete, ese tránsito de los colores fríos a los más vivos, entendiendo el color como código no exento de ironía: tanto en la intervención del CGAC como en los trabajos que se exponen en esta sala, es recurrente el uso de una combinación cromática que nos recuerda a la bandera alemana. Un nuevo homenaje al Berlín de la época de formación.

Galería A2

Inicio del proceso de síntesis

Los años ochenta los clausura, en Europa, una *documenta* de Kassel, —la número 8, en 1987— que se centra en la integración funcional del arte. Coincide con el desplazamiento de los expresionismos y la aparición de una nueva abstracción relacional que recupera la ideología y el significado de las obras pintadas. Comenzaba Huete, en este momento, un proceso de síntesis que iba a desembocar en la reducción de la pintura al grado cero, proceso que se inició con la serie de las resinas de poliéster que pinta en verano de 1991 en el taller del artista Xurxo Oro Claro, en Allariz. En estos trabajos ya se perciben dos de los aspectos fundamentales en su obra: la contemplación de lo pintado como algo que ocurre en la superficie del soporte, y la voluntad de potenciar el efecto de «albañilería», con una ejecución que parece espontánea, utilizando sólo un color sobre la tela, que sirve de fondo. Son recursos reconocibles en la serie *Fenicia*, en la que continuará trabajando de manera paralela a las resinas, y en la que también persigue el efecto de la pintura «de albañil».

En 1992, Huete presenta en una exposición en la Casa das Artes de Vigo la serie *Fenicia* y las resinas, junto a la escultura *Cereixas* —una pieza que funciona como ampliación escultórica de una de las resinas pintadas en Allariz— y al cuadro *Ulrike. Ulrike Meinhof*, obra que vuelve sobre su pasado como estudiante en el Berlín de la RAF (Rote Armee Fraktion-Fracción del Ejército Rojo) y, al tiempo, homenajea al poema que Méndez Ferrín dedica a Ulrike en *Con pólvora e magnolias*. La obra trae a la memoria a oscura muerte de Meinhof, por medio de las luces y los vacíos del negro, que evocan una celda, pero, sobre todo, por medio del título. Los títulos funcionan a lo largo de la trayectoria de Huete como recursos que sitúan la imagen en el ámbito de lo real y provocan una lectura crítica del proceso creativo, siempre relacionado con acontecimientos y acontecimientos sociales.

Patio A3

El gesto y la presencia del autor

El trabajo en series, metodología que Ánxel Huete mantendrá a lo largo de su carrera y que acentúa el carácter procesual y encadenado de su obra, nos permite apreciar el progresivo aumento de la gestualidad. Durante la década de los ochenta, amplía la escala para aproximarse a la proporción humana y comienza a darle importancia a la gestualidad como programa de indicialidad. Será un largo trayecto prolongado en diferentes series hasta los años noventa, donde se producirá un giro en su trabajo al desprenderse de cualquier huella física personal.

Surgen en los ochenta series como *Amigo*, dedicada al pintor Guillermo Monroy, fallecido en 1982 mientras Huete regresaba de su segundo viaje a Nueva York. Emplea marcas icónicas, también texto —insistiendo en la relación entre objeto referencial, ámbito pictórico y palabra—, junto a los que asoma el blanco del soporte, una infiltración de lo real en la superficie del lienzo o del papel. Los fondos tienen cada vez más protagonismo, lo que anticipa la obra futura, pero se mantienen en el mismo plano de superficie que la forma.

En 1986 comienza a trabajar en la serie *Fellini*, una reflexión sobre la realidad y su reflejo, y sobre el relato dentro del relato. Presenta en la 9ª Bienal Nacional de Arte de Pontevedra el díptico *Fellini due volte*, donde amplía las pinceladas largas que recorren los cuadros en toda su extensión. Las cámaras cinematográficas son una alusión a *Roma*, de Federico Fellini, film en el que el equipo realizador improvisa tomas sobre ellos mismos durante un atasco en la autopista al regresar de una jornada de rodaje de la propia película. Huete continúa trabajando con cierto automatismo gestual.

En Baiona, donde cada verano Román Pereiro organizaba encuentros entre artistas y escritores en su finca de O Toutizal (*Baiona Horizonte Atlántico*, 1988), presenta Huete un conjunto de esculturas móviles, ejercicios que nos remiten a las primeras experimentaciones con la escultura en Berlín, en 1970, y que retomará en distintos momentos de su trayectoria. Constituyen estas piezas una práctica transversal a la pintura y con una continuidad a lo largo de las décadas. Los grandes móviles presentados en Baiona no son más que diálogos con el paisaje que asoma junto a su estudio, ahora en Domaio, en la ría viguesa, ubicado frente a los astilleros y grúas del puerto de mercancías vigués. Son sobrias y monocromas, totalmente alejadas del expresionismo de los trabajos anteriores. El origen del progresivo desprendimiento de Huete de la gestualidad podemos situarlo en este momento, pues en la exposición de Baiona, además de las esculturas, mostró pinturas casi monocromas que avanzaban problemas como la repetición, la serialidad o la escala, cualidades de su última obra.

Galería A3

El debate sobre la abstracción

Cuando Ánxel Huete comienza a pintar, a mediados de la década de 1960, las convenciones de la representación en la pintura ya habían sido abandonadas e incluso los términos utilizados durante siglos para referirse a ella habían dejado de tener sentido: la pintura ya no era ilusionista, sino plana, sin profundidad, por lo que la oposición complementaria entre fondo y figura no funcionaba como recurso. La pintura ya no era autónoma, sino llena de impurezas, vinculada a contextos sociales y históricos concretos, en contraposición al mito del arte abstracta cómo algo puro y autónomo. A pesar de la clara adscripción de Huete a la abstracción, y del abandono que hace enseguida de la pintura representativa, no podemos obviar las complejidades que se esconden tras esta afirmación, dada la amplísima extensión semántica del término. Así, el acercamiento de Huete a la abstracción exige una aproximación semántica, pues el artista no ve contradicción entre signo y abstracción, y el diálogo con la figura es una presencia constante en su obra.

Entre 1975 y 1979, en series como las *Xanelas*, las *Chaves* y los *Recortes do espazo*, que podemos ver en esta sala, percibimos un reduccionismo de las formas, donde el referente figurativo o icónico —aparatos de castigo, sillas eléctricas, cepos— introduce esa dialéctica figura-abstracción que será una constante en la pintura de Huete y que cuestiona que los referentes figurativos reduzcan el carácter abstracto de la obra. «Posiblemente disminuye el sentido abstracto» —explica el autor—, «pero sólo en esa comprensión convencional, tradicional y ahistórica de la abstracción. Tengo la seguridad de estar trabajando siempre en el estricto campo de la abstracción y nunca había pensado en la posibilidad de ser entendido de otro modo».

En 1978 pinta *A lousa de Franco*, un anclaje con lo real. Los títulos están siempre incorporados, junto al año y lugar de realización, en el reverso de las piezas, vinculándolas con el exterior. Serán, a lo largo de su trayectoria, un elemento fundamental que condiciona la lectura de las obras y desdobra su significado situándolas en una época. Los títulos funcionan como suplementos que nos ayudan a marcar similitudes o diferencias, alejando, por ejemplo, piezas como *A lousa de Franco* de las formas y el cromatismo de las *Chaves*, serie a la que pertenece: formas secuenciales que repiten un motivo basado en el juego popular de la llave, variando composición y color.

Con Román Pereiro, Guillermo Monroy, Menchu Lamas y Antón Patiño, Huete venía hablando de la necesaria reflexión sobre una Transición que tenía que trascender la política. Presentan un ideario que va a desembocar en la exposición *Atlántica. Últimas tendencias das artes plásticas en Galicia* (Baiona). Fue la primera de cinco muestras que, con una voluntad renovadora, se sucederían entre 1980 y 1983. Huete expone en Baiona la serie *Surtidores*, unas bombas de gasolina pintadas entre 1979 y 1980 que constan de unos elementos verticales que se repiten a lo largo del lienzo e inciden en la planitud de la pintura.

Perimetral A3

La formación: del pop a la abstracción

Ánxel Huete llega a Alemania en 1969 después de estudiar en Barcelona entre 1965 y 1968, donde había abandonado el ruralismo expresionista de sus primeras obras y donde había comenzado a pintar, después de un viaje a Londres, los personajes caricaturizados de su serie pop: curas y sátrapas retratados con deliberada torpeza y atados a referentes reales, también en su significado. En Berlín ingresa en la Hochschule für bildende Künste (HFBK), donde estudia hasta 1972 con el profesor Hann Trier, que lo introduce en el lenguaje de la abstracción. Se vincula al Partido Comunista en el exilio y opta por el «realismo abstracto», término referido a una práctica artística de carácter marxista que surge como crítica al realismo soviético stalinista. Será una manera de mantener la influencia ideológica del método de análisis marxista en un momento en el cual el auge del arte europeo-americano abre el camino del arte.

Arte e ideología

En Berlín, para encabezar las manifestaciones de denuncia del famoso Juicio de Burgos (1970), pinta en grandes soportes los retratos de los presos juzgados. Presenta las primeras obras abstractas en exposiciones colectivas de estudiantes en Alemania y comienza a trasladar de la pintura a la escultura su interés por el movimiento. En este año produce las primeras esculturas móviles, ejercicio que va a retomar en distintos momentos de su trayectoria, y participa por vez primera, con una escultura abstracta —hoy desaparecida y cuya fotografía reproducimos en esta sala— en la III exposición de arte al aire libre de la plaza de la Princesa en Vigo (1970).

Huete aborda la abstracción en series como *Ensaíos sobre a violencia* —pintada tras la muerte de su padre en 1971— o los *Azuis xeométricos* (1972-1975), en las que avanza desde el movimiento hasta el rigor geométrico a fin de explorar el amplio campo de representación visual al margen de la representación figurativa. Su aproximación al realismo abstracto, vinculada a lecturas de la época berlinesa y a la militancia en el PC, va desapareciendo progresivamente cuando regresa a Galicia, en coincidencia con la crítica al partido, que abandonará en 1977.