



Ánxel Huete. Unha revisión crítica. Vista de salas da exposición, con obras da serie Recortes do espazo, 1975-1977

ÁNXL 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

Producción: MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo

Nota de prensa

Síntese do proxecto expositivo

Ánxel Huete. Unha revisión crítica é a primeira presentación que fai un museo da traxectoria de Ánxel Huete (Ourense, 1944), artista indispensable para comprender o discorrer da produción artística en Galicia nas últimas décadas. Defensor da arte como motor de transformación social, compaxinou o labor plástico coa militancia política e a activa participación na organización de eventos fundamentais para a renovación da arte galega e dos seus modos de organización: a exposición de esculturas ao aire libre do Parque municipal do Castro (Vigo, 1974), as mostras da Praza da Princesa (Vigo, 1975), Atlántica (1980-1983), a Asociación Galega de Artistas Visuais (creada en 1997) ou o Foro da Cultura Galega (1999-2001).

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 parte fundamental do seu pensamento, non só durante a época de formación senón tamén en traballos recentes. Na exposición propónse un percorrido polos momentos e lugares que caracterizan cinco décadas de produción artística, nas que a súa obra camiña cara a unha progresiva sintetización da imaxe pictórica, tanto nas pezas monocromáticas, nas distribucións reticulares ou na firme decisión do autor de reducir a análise da pintura ao estatuto simbólico do signo.

A dialéctica vai acompañar sempre o seu traballo, onde o diálogo dase dentro da amplitude da abstracción: os elementos de orixe icónica deslízanse cara o símbolo para desaparecer por ocultación, e a pesar de ser borradas, aínda son visibles as formas. A consideración da abstracción como un recurso operativo levará a Huete a concibir a arte como unha codificación e a entendela como un sistema de signos froito de convencións que deben ser aprendidas na súa especificidade.

A exposición, comisariada por **Agar Ledo**, responsable de exposicións do MARCO, enténdese como unha oportunidade para estudar e reinterpretar o noso pasado máis recente a través da traxectoria de Ánxel Huete, revisión que vén acompañada dun catálogo de próxima publicación —coeditado por Anxo Rabuñal e Agar Ledo, deseñado por Xosé Salgado e Lía Santana, e con achegas de Rosalía Pazo Maside, Manuel Pérez Rúa ou Isaac Pérez Vicente— que serve de espello ao contexto social e cultural das últimas décadas.

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 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: recoñece 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 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 esixe 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 esixe unha aproximación semántica, na que a idea de signo plástico 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 significativo 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. [...]

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 contido¹, 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 período¹¹. 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

¹ Pablos, “Pintura de Ángel Huete”, en *Faro de Vigo*, 13/2/79.

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 marxistas¹². [...]

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 definido¹³. Esta 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”¹⁴. [...]

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. [...] 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 pintadas¹⁵. 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 matérica”¹⁶, un proceso de síntese que ía desembocar na desaparición, na redución da pintura ao grao cero¹⁷, 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 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”¹⁸. 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 “Realdade 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. [...]

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”¹⁹. 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 autor²⁰—, 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 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 reivindicada “a pintura como código e a parede como lugar da pintura”²¹, 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”²². [...]

Huete nunca deixou de pintar, pero hai xa tempo que, nese afán reduccionista, 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-espectador²³— 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”²⁴. Un contexto no que a experiencia estética se confunde coa experiencia real. [...]

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 xuxtaponen 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 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 oportunidade 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 complicitade 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

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

Sobre a comisaria

Agar Ledo é responsable de exposicións do MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, onde ten dirixido e coordinado os proxectos expositivos durante unha década. Comisariou exposicións de artistas como Ánxel Huete, Grace Schwindt, Gintaras Didžiapetris, Patricia Esquivias, Pedro Barateiro, Carlos Bunga ou Diego Santomé, ademais de propostas centradas na análise da produción cultural en Galicia e nas implicacións sociais e políticas que rodean á práctica artística. Cun Mestrado en museoloxía e estancias de formación no Fred Jones Jr. Museum of Art (Norman, OK), Le Consortium (Dijon), Musée d'art contemporain de Lyon e no ICI-Independent Curators International (Nova York), a súa carreira profesional ten transcorrido en espazos como o CGAC (Santiago de Compostela, 1998-2004), a Fundación Luís Seoane (A Coruña, 2005) ou a primeira BIACS (Sevilla 2004-2005), onde traballou como coordinadora no equipo de quen foi un dos máis visionarios comisarios e historiadores da arte do século XX: Harald Szeemann. Escribe regularmente en publicacións especializadas e é membro do Consello de redacción da revista *Grial*. Imparte docencia en distintos cursos de posgrao, como o Mestrado en Arte Contemporánea, creación e investigación (UVigo, 2016-2017), o Curso de Experto Universitario en Xestión Cultural (USC, 2015-2017) ou o Mestrado en Arte, Museoloxía e Crítica Contemporáneas (USC, 2008-2012). É membro da IKT-International Association of Curators of Contemporary Art e investigadora no Departamento de Historia da arte da Universidade de Santiago de Compostela, na que completa a súa tese de doutoramento: unha revisión da escena da arte en Galicia durante os anos setenta, década marcada polos últimos tempos do franquismo e pola Transición.

- 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.
- 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.
- ⁶ “A pintura figurativa asociábase inevitavelmente a un ou outro dos horrores totalitarios; co cal, inevitavelmente, 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.
- 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 reconece 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 Manolo Figueiras, “Muros de pintura. O lugar da espera”, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., pp. 13-34.
- ¹² 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.
- ¹³ Pierre Bourdieu, “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México DF, 1990, p. 225.
- ¹⁴ 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.
- ¹⁵ Demetrio Paparoni, “La abstracción redefinida”, en *Nuevas abstracciones*, op. cit., pp. 25-26.
- ¹⁶ Manolo Figueiras sobre Ánxel Huete, texto inédito. Cortesía de Manolo Figueiras e Pepe Cáccamo.
- ¹⁷ 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.
- ¹⁸ Ánxel Huete en conversa con Agar Ledo, verán de 2016.
- ¹⁹ Ánxel Huete (en conversa con Alberto Ruiz de Samaniego), “O proceso Huete”, en *Revista das Letras, O Correo Galego*, 22/5/97, p. 2.
- ²⁰ *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.
- ²¹ Manolo Figueiras, “Muros de pintura. O lugar da espera”, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., p. 13.
- ²² Ánxel Huete en conversa con Agar Ledo, verán de 2016.
- ²³ “O nacemento do lector págase coa morte do autor”, escribe Barthes na parte final do seu ensaio *A morte do autor* (1967).
- ²⁴ Ánxel Huete, “Civildade artística”, en *Sinal*, n.º 0, AGAY, Asociación Galega de Artistas Visuais, Santiago de Compostela e Vigo, 2000, p. 40.

Información xeral

Documentación

Nas salas de exposición está dispoñible para medios e público a seguinte documentación complementaria, tamén accesible para descarga na web www.marcovigo.com

- *Ánxel Huete. Detrás da pintura*, por Agar Ledo Arias (texto curatorial completo)
- Cronoloxía: *Ánxel Huete. Liña de vida*
- Follas de sala con información sobre as obras en exposición
- Textos do catálogo da exposición (de próxima publicación), por Rosalía Pazo Maside, Manuel Pérez Rúa e Isaac Pérez Vicente
- Galería de imaxes e pés de foto

Información e visitas guiadas

O persoal de salas está a disposición dos visitantes para calquera consulta ou información relativa á exposición, ademais das visitas guiadas habituais:

Todos os días ás 18.00

Visitas 'á carta' para grupos, previa cita no tel. 986 113900/04

Visitas e obradoiros para escolares

Para grupos de educación Infantil, Secundaria, Bacharelato, e outros centros de formación

Colabora: Obra Social "la Caixa"

Do 5 de maio ao 23 de xuño de 2017

Lugar: salas de exposición e Laboratorio das Artes (1º andar)

Horario: de martes a venres de 11.00 a 13.30

Previa cita no tel. 986 113900/04

Contacto Departamento de Comunicación e prensa

Marta Viana Tomé

Tel. +34 986 11 39 08 / 11 39 03 / 11 39 00

marta.viana@marcovigo.com

<http://www.facebook.com/marcovigo>

twitter. @MARCOVigo3