MARCO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEA DE VIGO

ÁNXEL HUETE
Una revisión crítica

28 abril – 17 septiembre 2017

Salas de exposición de la planta baja

Martes a sábados (festivos incluidos), de 11.00 a 14.30 y de 17.00 a 21.00 / Domingos, de 11.00 a 14.30

Comisaria: Agar Ledo

Producción: MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo

DOCUMENTACIÓN SALAS

Texto curatorial + Cronología

Texto curatorial + cronología

CASTELLANO

Ánxel Huete. Detrás de la pintura

Por Agar Ledo Arias

"Seremos siempre señales que constituyen
indicios de un tiempo concreto,
marcas de una época cultural,
signos del pasado"[1].

En la imagen que introduce este texto[2] vemos un grupo de manifestantes retratado en Berlín durante las protestas, convocadas en diciembre de 1970 en varias capitales europeas, para denunciar los Juicios de Burgos, un proceso judicial sumarísimo contra dieciséis militantes de ETA acusados de asesinato y de "rebelión general continuada". Durante el proceso, que tuvo lugar en la ciudad española, se dictó pena de muerte para seis de los encausados, lo que provocó fuertes movilizaciones y una oposición internacional sobre el régimen de Franco que forzó al dictador a indultar a los condenados.

La foto muestra al grupo sosteniendo los retratos de los presos juzgados, pintados para encabezar la manifestación por Ánxel Huete (Ourense, 1944), quien había comenzado a colaborar con el Partido Comunista poco después de su llegada a Berlín, en 1969. Compaginaba la militancia política en ámbitos marxistas con los estudios en la Hochschule für bildende Künste, donde fue alumno del profesor Hann Trier, un artista alemán que con sus investigaciones en torno al movimiento y la abstracción había formado parte de las recientes *documentas* de Kassel y que sería una de las claves de los cambios que, en ese momento, iban a producirse en la obra de Huete.

Trier fue una de las figuras más influyentes en su formación, y fue también quien lo introdujo en la abstracción. Ánxel Huete llega a Alemania después de haber estudiado 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. La genealogía pop en la que se inscribe la obra temprana de Huete es la del compromiso político, una especie de *agit prop* alejado de ese pop *simulacral*, de superficie, que denunciaban

[1] Ánxel Huete, "Dentro ou fóra do cadro", en María Luisa Sobrino y Almudena Fernández Fariña (eds.), *Arte + pintura*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2015, p. 75.
[2] La fotografía, cuyo pie de foto es "Los oponentes de Franco en Berlín", fue tomada por el fotógrafo Uwe Reuter para ilustrar la noticia publicada en las páginas 60 y 61 del semanario alemán *Der Spiegel*, n.º 1-2, enero de 1971.

Roland Barthes o Jean Baudrillard, y próximo a la acidez de George Grosz y la brutalidad de Otto Dix, dos de los artistas alemanes que, desde el ala izquierda de la *nueva objetividad*, más satirizaron sobre los desastres de la guerra y el cinismo de los poderosos.

Arte e ideología

Las obras de la serie pop son el antecedente de los retratos pintados por Huete para la manifestación de Berlín, trabajos que debemos entender en relación con la militancia antifranquista que defiende desde el Partido Comunista, donde podía compatibilizar cómodamente la práctica pictórica con la ideología: reconoce la dimensión crítica del arte y trabaja desde una posición comprometida pero alejada de la propaganda del realismo socialista. Precisamente, debido a esa conexión con el discurso ideológico de la época, en la Alemania Occidental de 1968 y 1969 habría sido realmente extraño que Huete hubiese insistido en continuar explorando la vía de la figuración pop. En el Berlín de la época eran habituales los debates sobre arte abstracto que se estaban produciendo en los círculos comunistas desde que en los años cuarenta surgiesen las disputas entre los defensores de la figuración y el realismo, y los que apoyaban la abstracción. Y esta tensión, que se dará de forma continuada a lo largo del siglo XX —y que tan bien representa la confrontación protagonizada por Roger Garaudy y Louis Aragon ante la adopción de la estética realista por parte del Partido Comunista[3]—, es un debate que Huete incorpora a sus preocupaciones[4]. Por ejemplo, en *D'un réalisme sans rivages* (1963), una de las obras más traducidas de Garaudy, este había introducido el término "realismo abstracto" para referirse a una práctica artística de carácter marxista que surge como crítica al realismo soviético estalinista y que defiende la abstracción —tanto la objetiva como la subjetiva— como una forma de realismo. Huete, que se apoyará en el término para justificar los cambios que se producen en su pintura durante la siguiente década, lo entenderá como una manera de mantener la influencia ideológica del método de análisis marxista sin asumir el reduccionismo formalista del comunismo más dogmático.

"El afán de trascendencia ideológica", matiza Huete, "viene de la comprensión del arte como elemento significante, discursivo y acaso transformador, que sólo alcanza valor comunicativo y pertinente cuando asume con rigor teórico y crítico una formulación en consonancia con su tiempo y también con el medio cultural donde se produce"[5]. La producción de imágenes es, obviamente, una práctica ideológica relacionada con factores sociales, económicos y culturales, y para estudiar el arte debemos situarlo en su contexto social. Si en nuestro análisis tenemos en cuenta la posición política e ideológica del artista, tal y como decíamos líneas atrás no nos sorprende que el joven Huete decida dar un giro en su obra hacia la abstracción cuando se incorpora a la clase de Trier: por una parte, la Guerra Fría había recogido los debates entre realismo y abstracción y había politizado los estilos que representaban ambos bloques, el expresionismo abstracto, en el bloque occidental, y el realismo socialista, en los países del este; por la otra, en la República Federal Alemana —donde el arte informal se había institucionalizado en la posguerra— existía una vinculación entre el reguero de horrores de

[3] La decisión es celebrada por Aragon, que entiende el realismo socialista como forma definitiva del arte, y denunciada por Garaudy, que consideraba indefendible la intolerancia del comunismo hacia la abstracción.
[4] María José Ruiz Vázquez, "Galicia como nuevo escenario de la abstracción (1970-1979)", en Mª Luisa Sobrino Manzanares, Juan de Nieves Lamas, Mª José Ruiz Vázquez, *O proceso asbtracto. Artistas galegos 1950-1979* (catálogo de exposición), Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, p. 283.
[5] Ánxel Huete en conversación con Agar Ledo, verano de 2016.

los sistemas totalitarios, como el nazismo y el estalinismo, y el arte figurativo[6]. Para Huete, la abstracción hacía posible un arte militante pero, al mismo tiempo, alejado de la propaganda.

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. Décadas atrás el cubismo había roto con la tradición que entendía el cuadro como una ventana a través de la que observar el mundo desde un único punto de vista. También Malevich y Rodchenko habían llegado al fin —no habrá más representación, decía este último— y Duchamp había puesto en duda la pintura "puramente retiniana". Estas cuestiones, presentes desde las primeras décadas del siglo XX, habían sido retomadas después de la Segunda Guerra Mundial durante esa ruptura con las convenciones de la contemplación que iba a obligar a los espectadores a interrumpir su conocimiento de la historia del arte y del signo pictórico, y a asumir unas nuevas reglas semióticas de acercamiento a la pintura.

La primera obra de Huete se enmarca, pues, en un momento en el que la pintura había superado todas las limitaciones de la modernidad, un momento en el que 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 e históricos concretos, en contraposición al mito del arte abstracto como algo puro e independiente. En los años sesenta, ya en la posmodernidad, el espacio se entiende fragmentado, no unitario, ni autoritario, ni homogéneo; los significados son abiertos e inestables, y los códigos —visuales y lingüísticos— son fruto de convenciones establecidas. La abstracción, además, provoca un desplazamiento de la producción de sentido desde la posición del artista a la recepción o conclusión de la obra por parte del que la observa, una consideración de la obra de arte como elemento discursivo que exige una inversión de las categorías tradicionales y la aparición de una nueva concepción de ese texto como creador de vínculos sociales[7].

A pesar de la clara adscripción de Huete al arte abstracto, y del abandono temprano de la pintura representativa, no podemos obviar los matices que se esconden tras esta afirmación. El propio término implica una complejidad —su extensión semántica es amplísima— que desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX no ha dejado de alimentar los debates en torno a la pintura. En la obra de Huete se superponen registros que van desde el pop al geometrismo y su planteamiento es más complejo que el de la abstracción "formalista y moderna". El acercamiento de Huete a la abstracción es semiótico, y exige una aproximación semántica, en la que la idea de signo plástico adquiere toda su importancia[8]. De hecho, el artista no ve contradicción entre signo y abstracción y el

[6] "La pintura figurativa se asociaba inevitablemente a uno u otro de los horrores totalitarios; con lo cual, inevitablemente, siendo como es la naturaleza humana, todo pintor que persistiera en la figuración quedaba desacreditado por muy loable que fuera su conducta 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, y Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1996, p. 16. Para profundizar en el debate que se da previamente, en los años 30 y 40, alrededor del arte y la ideología, ver Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2007.

[7] Conceptos como la muerte del autor o los vínculos sociales del texto, extraídos de obras de Roland Barthes, son fundamentales para entender el acto creativo desde los años sesenta. Ensayos como *El grado cero de la escritura* (1953), *La muerte del autor* (1967), *De la obra al texto* (1971) y, sobre todo, *La cámara lúcida* (1980), forman parte de la biblioteca de Ánxel Huete y son una herramienta fundamental para entender ese acercamiento a la pintura desde la semiótica que defiende el 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.

diálogo con la figura es una presencia constante en su obra: pintará una y otra vez los mismos signos, no denotativos, sino ejemplificativos[9]. La dialéctica va a acompañar siempre su pintura, donde nunca se reconoce de inmediato lo que se ve, donde el diálogo se produce dentro de la amplitud de la abstracción. Relación dialéctica donde, a pesar de ser borradas, las formas todavía son visibles. Estarán aunque sea por defecto, presentes por medio de su ausencia, como diría Rosalind Krauss, una de las autoras más citadas por Huete. Asumir la abstracción como un lenguaje no verbal llevará al artista a concebir el arte como una codificación y a entenderlo como un sistema de signos fruto de convenciones que deben ser aprehendidas en su especificidad e historicidad[10].

Las discusiones sobre arte e ideología y la reflexión que el artista hace sobre la necesidad de abandonar el concepto que comprende la pintura como un instrumento referencial y mimético entre realidad exterior y producción pictórica —como recurso de representación— son fundamentales, no sólo durante la época de formación de Huete —los años setenta, en los que sus trabajos todavía abstraen el motivo a partir de la realidad exterior—, sino también en trabajos recientes. A lo largo de los cincuenta años que abarca su carrera, Ánxel Huete no ha dejado de pensar en cómo puede funcionar el arte de un modo crítico sin que el significante tenga que someterse al referente. Durante cinco décadas, su obra nunca ha dejado de manifestar esa obsesión por reducir y sintetizar los iconos a su valor simbólico, por la forma y su ocultación, tanto en los esquemas de color monocromático y en las distribuciones reticulares como en la elaboración mecánica frente al gesto expresivo.

Dialéctica del origen

Ánxel Huete creció en Ourense, donde un grupo de pintores y escultores, apoyados por Vicente Risco y los intelectuales de la Xeración Nós, habían fundado en los años sesenta un núcleo antifranquista que se reunía en el café Volter. Tanto los "artistiñas", así llamados por Risco, como el pintor Conde Corbal[11], fueron la primera referencia de Huete en una ciudad que, como escribía Blanco Amor en alusión a los jóvenes artistas, había abjurado del "pintoresquismo y del empalagoso enxebrismo" de la pintura gallega[12]. La relación con Xaime Quessada, Acisclo Manzano y Xosé Luis de Dios trasciende el ámbito político —milita con Quessada y Manzano en una célula en el Partido Comunista ourensano a su regreso de Berlín— y se proyecta hacia el ámbito de la práctica artística, donde se produce un intercambio que se refleja en las diferentes aproximaciones de los autores ourensanos al arte abstracto durante los años setenta. Durante esa década, Huete se acerca a la abstracción en series como "Ensaios 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 con el 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 en coincidencia con la crítica al partido, que abandonará en 1977.

---

[9] Cuya función no es la de representar o denotar un objeto, e implica la abstracción. Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010, pp. 59-62.

[10] "La obra de arte considerada como bien simbólico (y no como bien económico, aunque siempre lo sea) sólo existe como tal para aquel que está en posesión de los medios de apropiarse de ella mediante el desciframiento, es decir, para el que posee el código históricamente constituido, que se reconoce socialmente como la condición de la apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento determinado en el tiempo". Pierre Bourdieu, "Disposición estética y competencia artística", en *Lápiz. Revista internacional de arte*, n.º 166, octubre de 2000, p. 37.

[11] Los aspectos biográficos del autor están recogidos en la cronología que se incluye en esta 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.

En ese tiempo, la escasez bibliográfica se suplía con los viajes y el contacto con algunos intelectuales con los que Huete establecía relación gracias a su padre, un reputado periodista que contaba entre sus amigos con escritores como Álvaro Cunqueiro. Fue éste quien le prestó a Huete el libro de Gillo Dorfles titulado *Últimas tendencias del arte de hoy* (Labor, Barcelona, 1966), que le serviría de guía al joven artista por las nuevas corrientes internacionales. Una herramienta importante en su formación, junto con las exposiciones en las que periódicamente iba mostrando sus pinturas. Es interesante reconstruir la trayectoria de Huete revisando las presentaciones que hizo de su obra en la sala Velázquez de Vigo, en la Jofer de Pontevedra, en la Galería Toisón —regentada por Modesto Sueiro y espacio de referencia de los gallegos en Madrid—, en los museos provinciales y, sobre todo, en las salas de exposiciones de las Cajas de Ahorros, donde de manera puntual las propuestas convencionales dejaban hueco a otras manifestaciones que, por entonces, no tenían un espacio de visibilidad. Ánxel Huete fue testigo de cómo las salas de exhibición iban abriendo nuevos espacios para visibilizar propuestas y actitudes contemporáneas, en un momento previo a la institucionalización de la década de 1980, y en el que la espontaneidad y el asociacionismo promovió proyectos fundamentales como la Exposición de Escultura ao Aire Libre do Parque Municipal do Castro (Vigo, 1974) —organizada por Silverio Rivas y Huete, con el escultor Paco Barón— y las muestras al aire libre de la Praza da Princesa (Vigo, 1968-1977), donde, según recuerda el artista, "latía la vieja ambición de sacar el arte a la calle y de generar un espacio para disolver las tradicionales barreras entre arte y destinatario"[13]. Fue *la Princesa* uno de los lugares en los que se manifestó la autogestión propia de la década, que como respuesta al abandono institucional "fundamentó una relación de independencia y de desvinculación con el marco político-administrativo que entonces parecía de absoluta normalidad"[14].

Simplificación de las formas

La respuesta crítica al realismo abstracto que Huete venía practicando desde su llegada a Berlín, coincide con una época de militancia más activa, formativa y arriesgada. Ya en Vigo, a donde había trasladado su residencia desde Ourense en 1973, proyecta la metodología aprendida durante la militancia política en la organización de eventos fundamentales para la renovación del arte gallego y sus modos de organización, primero en la Exposición de Escultura al Aire Libre del Parque Municipal do Castro y en las muestras de la Praza da Princesa (en las que participa activamente entre 1973 y 1975), y en las siguientes décadas en Atlántica (1980-1983), en la Asociación Galega de Artistas Visuais (creada en 1997) o en el Foro da Cultura Galega (1999-2001)[15]. Comienza también un proceso progresivo de desintoxicación de la excesiva politización de la teoría y práctica pictórica, un proceso de *décalage* significativo de todos los movimientos de vanguardia del arte moderno, como explica el teórico francés Marcelin Pleynet, uno de los intelectuales que crearon las bases teóricas en las que se apoyan los artistas de la época[16]. Entre 1975 y 1979, en series como las "Caixas", las "Xanelas", las "Chaves" y los "Recortes do espazo", percibimos un reduccionismo de las formas, donde el referente figurativo o icónico —aparatos de castigo, sillas eléctricas, cepos— introduce esa

[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 y Universidade de Santiago de Compostela, 2007, p. 39.
[14] Ibíd. pp. 39-40.
[15] La labor activista del autor lo recoge detalladamente Rosalía Pazo Maside en el texto "El activista cultural Ánxel Huete", en *Ánxel Huete* (catálogo de exposición), op. cit.
[16] Marcelin Pleynet, *La enseñanza de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

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, nunca pensé en la posibilidad de ser entendido de otra manera"[17]. Estamos hablando de uno de esos artistas, como señala la historiadora del arte Gloria Moure, que entienden que Giotto o Piero della Francesca eran ya pintores abstractos en términos contemporáneos, pues la figuración era entonces pictogramática y el pictograma fue siempre un vehículo de abstracción[18]. ¿O acaso no son pictogramáticos los recursos icónico-simbólicos de Ánxel Huete?

En 1978 pinta *A lousa de Franco*, un nuevo anclaje con lo real[19]. Los títulos están siempre incorporados, junto al año y el 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 desdobla su significado situándolas en un tiempo. La escritura genera una marca visible, la *signatura* de la que habla Foucault en *Las palabras y las cosas.* Los títulos funcionan como suplementos, que nos ayudan a marcar similitudes o diferencias, distanciando, por ejemplo, piezas como *A lousa de Franco* de las formas y el cromatismo de las "Chaves", formas secuenciales que repiten un motivo variando la composición y el color. El sentido, motivo o acaso justificación de que aparezcan elementos figurativos, aunque de carácter sintético, puede ser explicado también en relación con el tiempo histórico, pues desde los años sesenta se había ido reafirmando el carácter heterogéneo del arte y habían ido diluyéndose las fronteras entre categorías, disciplinas y géneros artísticos. En ese momento, con la distancia entre lo intelectual y lo óptico, la dicotomía entre abstracción y figura ya no funcionaba como recurso de análisis.

Aparecen, en estos trabajos, ciertas influencias de la abstracción postpictórica, la pintura de los campos de color y de los artistas del movimiento *Supports/Surfaces*. Huete reconoce esas abstracciones como un vehículo universal que le permiten manifestarse pero, insiste, "a la universalidad se llega por las raíces de uno"[20], recordando que nuestra memoria comienza antes de haber nacido, en la cuna cultural. Reivindica la herencia de Arturo Souto, Cándido Fernández Mazas o Carlos Maside, y rechaza la perpetuidad de la estética gallega asociada a los Renovadores que historiadores como Antón Castro señalan, más tarde, como uno de los motivos por los que el proceso de modernización del arte gallego había tardado en producirse[21]. Luís Seoane y, sobre todo, Lodeiro —por su legado de combate[22]— se convertirán, quizás más por su posición ideológica que por su práctica artística, en los referentes más directos del pintor.

---

[17] Ánxel Huete en conversación con Agar Ledo, verano de 2016. Ya en la invitación a su exposición en la Sala Jacobo de Valladolid (1972), Ánxel Huete escribe que no cree en la antítesis entre contenido y forma y continúa: "en cuanto a la pretendida antítesis realismo-abstracción, diremos que una idea no tiene sentido ni valor sino por referencia a lo real, si no revela ningún vínculo interno de la realidad, si no tiene relación alguna con la realidad, no es propiamente una idea". Este texto, ampliado y adaptado, lo utilizará el autor durante cuatro años en las invitaciones y catálogos de sus exposiciones.

[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] Ese anclaje del que habla Roland Barthes al referirse al pie de foto que vincula las imágenes, o la ausencia de ellas, con lo real. Aborda la cuestión en varios ensayos en los que estudia la relación entre texto e imagen y cómo el mensaje lingüístico condiciona la interpretación. Véase, por ejemplo, Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós Comunicación, 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 (ed.), "Unha ollada ao pasado", en *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80*, Ed. Follas Novas, Santiago de Compostela, 1985, p. 15.

[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.

El gesto y la presencia del autor

La pintura *cerebral* de Huete, que exige a quien la contempla un esfuerzo para identificarse con su contenido[23], empieza a incorporar el gesto como huella personal. Los "Surtidores", una serie de bombas de gasolina que pinta entre 1979 y 1980, y que presentará por primera vez en la exposición *Atlántica. Últimas tendencias das artes plásticas en Galicia* (Casa da Cultura, Baiona, 1980), muestran todavía esa obsesión por el plano que, según autores como Manolo Figueiras, es una de las características más notorias de la obra de Huete de este período[24]. Es el inicio de un tiempo en el que Huete amplía la escala de la obra para aproximarse a la proporción humana y comienza a darle importancia a la gestualidad como programa de indicialidad. Será un largo trayecto que se desarrollará en diferentes series hasta los años noventa, donde se producirá un giro en su trabajo al desprenderse de toda huella física personal.

Atlántica (1980-1983), proyecto colectivo del que Huete fue impulsor, fue una manifestación genuina de la posmodernidad, que sucedió, probablemente, sin todavía tener conciencia de ella. Retoma el impulso de exposiciones como *Arte joven de Galicia 1973*, organizada en A Coruña por Luís Seoane y el Museo Carlos Maside, y *Vinte artistas galegos* (1977) en el Museo Municipal de Santiago de Compostela. También recoge el testigo de iniciativas como el Laboratorio de Formas, la institución ideada por Isaac Díaz Pardo y Luís Seoane —durante sus encuentros en el exilio republicano en los años sesenta— que condensa las líneas de pensamiento sobre las que se conformó el grupo Sargadelos. Atlántica se produce en un tiempo en el que se vive, en la pintura europea, un retorno a las convenciones perceptivas de la representación mimética, de las relaciones jerárquicas entre fondo y figura. Una nueva *vuelta al orden*, según la interpretación de algunos críticos marxistas[25]. Había en determinados círculos de Galicia un interés por la nueva pintura expresionista alemana e italiana[26], a la que Huete se aproxima en aspectos formales relativos a la gestualidad y a la pincelada amplia y larga. Admiró a Markus Lüpertz, Anselm Kiefer y Gerhard Richter, pero en lo referente al uso de marcas icónicas en esa década de los ochenta, reivindica a otros artistas. Artistas que, a lo largo de sus carreras profesionales y fuera de ese neo-retorno al orden, se fueron deslizando hacia rupturas de código, introduciendo o eliminando el referente en sus trabajos: Richard Diebenkorn, Willem de Kooning, Xosé Lodeiro, Tino Grandío o Juan Navarro Baldeweg.

Aunque en los años ochenta todavía no había leído a Pierre Bourdieu, Huete ya interpretaba que el artista era deudor del "campo de producción artística" y que la producción del arte era un hecho coral, donde lo individual dialoga con lo social y donde la acción creativa se diluye con los componentes teórico y crítico, además de con la recepción que se hace del producto artístico en un ámbito cultural definido[27]. Esta posición se reafirma en el texto sobre Atlántica publicado en el catálogo de la revisión que organizó el MARCO de Vigo (2002): "Late en la creación de Atlántica la intuición de un nuevo estándar en la producción y en las relaciones del arte, que se acomete como proyecto colectivo en la consideración de que la cultura es justamente eso: un proyecto colectivo

[23] Pablos, "Pintura de Ángel Huete", en *Faro de Vigo*, 13.2.79.
[24] Manolo Figueiras, "Muros de pintura. El lugar de la espera", en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina,* op. cit., pp. 13-34.
[25] Para Douglas Crimp, Craig Owens o Benjamin Buchloch, tres críticos de ideología marxista vinculados a la revista *October*, la retórica que acompaña ese resurgimiento es reaccionaria.
[26] Los textos de Antón Castro y de Achille Bonito Oliva tuvieron una amplia difusión en Galicia, lo que incrementó el conocimiento de los neoexpresionismos europeos, que ellos teorizaban.
[27] Pierre Bourdieu, "¿Y quién creó a los creadores?", en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México DF, 1990, p. 225.

orientado a un proceso que no sólo tiene en cuenta la reflexión sobre el propio arte, sino el modo en que se encarna su propio contexto y sus destinatarios, en un ejercicio que contempla los problemas de la recepción e incluso de la significación de la obra artística. Al mismo tiempo, Atlántica percibe la trascendencia teórica de la posmodernidad y vislumbra que va más allá del simple eclecticismo del que sus propias exposiciones hacen gala y más allá de la vivacidad y energía propiciadas por el retorno a la pintura, y postula en el propio proceso de su doble concepción: de un lado, los contenidos que citan las relaciones entre factores sociales determinantes y factores de producción, más la reflexión sobre el lenguaje, y por otro lado, una metodología de autogestión emancipadora y crítica con la institución"[28]. Fue así como Atlántica se transformó en un hecho de alcance sociológico, porque se dio una relación de emparejamiento entre producción, análisis crítico y recepción. También una sincronía con lo que estaba ocurriendo en Madrid con la política expositiva de la UCD, tanto con la apertura de exposiciones como *1980* y *Madrid D.F.* como con proyectos tan simbólicos para la Transición como *Cien años de cultura catalana (1880-1980)*, ejemplo de la política cultural de Xavier Tusell y de la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura. Galicia se suma a esa euforia de recuperación de identidades de lugar en una atmósfera internacionalista, con un arte que busca refugio, como dice Antón Castro, en una identidad que defina las señas de su cultura[29], una campaña de homologación con estrategias similares a las de la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán que desbordó la propia experiencia de Atlántica. La palabra homologación, que Huete rechaza por la dimensión colonizadora que posee, "descubre problemas profundos relativos a la autoestima y a la naturaleza propia del arte, como si a éste no le influyesen otras diversas circunstancias de carácter sociológico, ideológico y comunicativo absolutamente asociadas a su ideación y producción"[30]. Nada más alejado del pensamiento de Atlántica que esa intención de ser homologada, insiste el autor, "una perversión en el sistema propio del arte"[31].

Durante la década de los ochenta surgen series como "Amigo", dedicada al pintor Guillermo Monroy, fallecido en 1982 mientras Huete regresaba de su segundo viaje a Nueva York. El trabajo en series, metodología que 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, que va a caracterizar los siguientes trabajos. Desde el abandono de los "Recortes do espazo", y comenzada la serie de los "Surtidores", aparecen los trazos gestuales dispuestos a atenuar la armonía de las formas y el cromatismo "excesivamente amable"[32] de la composición. Posiblemente para luchar contra esa docilidad cromática, o más bien para equilibrar el conjunto, el recurso gestual —realizado casi siempre con carbón o creta— va adoptando cierta independencia en relación al color. Tanto en los caligramas dedicados a sus hijas, Irene y Ángela (1982-1984), como en las series "Windsurf", "Andaríns-Gulliver", "Conde-Duque", "Argonautas", "Benvido Günter", "Cabalieri" o "Fellini" (1983-1987) emplea marcas icónicas, también texto —"en un cuadro, las palabras son de la misma naturaleza que las imágenes", advierte Huete parafraseando a Magritte e 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

[28] Ánxel Huete, "La perplejidad 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 conversación con Agar Ledo, verano de 2016.
[31] Ibíd.
[32] Ibíd.

protagonismo, lo que nos anticipa la obra futura, pero se mantienen en el mismo plano de superficie que la forma. Presenta las obras regularmente en exposiciones como la Bienal de Pontevedra, en instituciones como el Museo do Pobo Galego, la Casa da Parra o el Kiosco Alfonso de A Coruña, y también en galerías como Gruporzán, Abel Lepina o Trinta, un síntoma de los cambios que se habían producido en estos últimos años en los modos y lugares de exposición, en un ambiente de progresiva institucionalización que en los años ochenta sienta las bases de la estructura del arte en Galicia.

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, ya totalmente alejadas del expresionismo de sus 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, serialidad o escala, cualidades de su última obra. Los trabajos de finales de los ochenta y principios de los noventa, los bodegones civiles y místicos (1988-1989) o la serie "Fenicia" (1990-1991), muestran esa renuncia al gesto, que va desapareciendo completamente del cuadro. 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 el precedente inmediato de la *pintura de albañil*.

Pintura de albañil

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 y sitúa la autonomía estética y la pintura en un lugar no hegemónico. Un enfoque posmodernista que coincide con el desplazamiento de los expresionismos y la aparición de una nueva abstracción relacional que retoma el referente para recuperar la ideología y el contenido o significado de las obras pintadas[33]. Comenzaba Huete, en este momento, "a centrarse en los aspectos más esenciales de la pintura, tomando como una de sus referencias el trabajo de los albañiles y de los pintores de paredes, aunque sin entrar dentro de eso que se llamó arte matérico"[34], un proceso de síntesis que iba a desembocar en desaparición, en la reducción de la pintura al grado cero[35], sin genio ni subjetividad. El proceso, recuerda Huete, comenzó posiblemente con la serie de las resinas de poliéster, cuadros que pinta en el verano de 1991 en el taller del artista Xurxo Oro Claro, en Allariz. Utiliza como soporte una tela de seda de distintos colores sobre la que extiende un solo pigmento, entendiendo la pintura como aquello que ocurre en la superficie del cuadro: "De esta forma comencé a pensar que los elementos visuales aparecidos ya estaban allí, quedando descubiertos

[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 y Pepe Cáccamo.
[35] Término usado por Huete y por algunos autores que han escrito sobre su obra para referirse a los trabajos realizados desde los años noventa. El término proviene de los intentos de reducir la pintura y la escultura a lo mínimo por parte de Malevich, Tatlin y de los suprematistas en la década de 1910, de su empeño por determinar el mínimo esencial de la pintura o de la 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.

por la aplicación de otro color diferente del fondo. Aun siendo un tópico este pensamiento, infiere la existencia de algo oculto, escondido, traspuesto a las superficies visibles"[36]. Su obra *Ulrike, Ulrike Meinhof* (1991), un homenaje al Berlín de la RAF (Rote Armee Fraktion-Fracción del Ejército Rojo) y a la turbia muerte de su fundadora, Ulrike Meinhof, convierte los vacíos en la evocación de su ausencia. El título, de nuevo, supone un inciso en lo real, un comentario al margen, amplificado.

El proceso de síntesis en la obra de Ánxel Huete discurre por la monocromía, lo opuesto de lo gestual. Basándose en las sustituciones y modificaciones realizadas sobre una misma estructura que se mantiene, 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 las que produce las series "Océano", "Bosnia", "Retículas", "Albanelería fina", "Ocultacións", "Estrutura da memoria", "Invisible" y "Realdade subxacente" (1993-2017), trabajos que dibujan un largo camino hacia la ausencia total de iconicidad. Comienza a emplear elementos 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 decidida voluntad de ocultar la mano del autor. Huete espera pacientemente a que se transparente la ortogonalidad, producida por el resbalar de la sustancia pictórica líquida sobre la superficie del lienzo —procedimientos también indéxicos, como los que usaba Morris Louis en los años sesenta, vertiendo el color sobre la tela enrollada para dejar caer la pintura por los bordes—, y generando redes, retículas o tramas que empujan la superficie del soporte a un segundo plano. Las "Retículas", que expone por primera vez en la galería Clérigos (Lugo, 1996), son los primeros trabajos destinados a evidenciar la desaparición de cualquier rastro de referente reconocible; una afirmación materialista de la pintura que funciona como representación del propio lienzo. Mapas de la superficie del soporte que se extienden más allá del mismo, no hacia adentro, como ocurría en aquellas primeras *xanelas*, sino hacia el exterior.

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, y con una velocidad tremenda de reducción"[37]. 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. Son cambios procesuales que modifican también la dimensión conceptual del acto pictórico. Domina ahora el distanciamiento —el alejamiento de la intencionalidad expresiva, en palabras del autor[38]—, tanto en la serie "Albanelería fina" (1995-1997) como en la intervención *Man de cal / Albanelería fina* (1997) del Doble Espacio del CGAC, un punto de inflexión en la obra de Huete y una acción de ocultación en el sentido literal y teórico, como explica el artista. Su 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*, una 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. Comisariada por el artista y escritor Manolo Figueiras —uno de los autores que mejor supieron interpretar los cambios en el cromatismo (el color como signo estructural, como pura materialidad)

[36] Ánxel Huete en conversación con Agar Ledo, verano 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] Ibíd. p. 2. Nos referimos al concepto de distanciamiento que utiliza Bertolt Brecht en su teatro, al que Manolo Figueiras recurre para hacer un paralelismo con el trabajo de Huete. Manolo Figueiras, "Muros de pintura. El lugar de la espera", en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., p. 22.

que marcaron las distintas etapas en la pintura de Ánxel Huete—, la intervención reivindica "la pintura como código y la pared como lugar de la pintura"[39], como fondo en el que conviven aspectos orgánicos y mecánicos, el gesto y la factura, una relación dialéctica en la que asoman los signos indiciarios que funcionan como un comentario y vuelven a alertar de la presencia del autor, discordancias en el proceso de despersonalización del acto creativo: asoman los rastros del proceso pictórico, esa lógica del índice, la dialéctica entre la materia y el gesto, entre la superficie del muro y el espacio que envuelve.

Materia y ausencia de forma

El impacto que esta intervención tuvo en la obra posterior de Huete se manifiesta de inmediato en una serie de monocromos de gran formato que cubren, bajo la mancha de pintura, el objeto representado. Huete comienza a cuestionar, en este momento, conceptos relativos a la desaparición de la imagen o a la ausencia de representación, pues entiende que la "representación" es un campo amplio y polisémico y la "imagen" cualquier otra formulación no retiniana: "representación significa estar en lugar de", insiste el artista, "lo que no reduce su sentido a la representación mimética"[40]. Así lo cuenta en el artículo "O rastro da luz" publicado en el catálogo del *Outono fotográfico* (Ourense) de 2003, donde escribe sobre iconocidad y fotografía y donde ya manifiesta el interés que ha desarrollado en las dos últimas décadas por el estudio de la imagen fotográfica y su trascendencia en la sociedad contemporánea.

Desde el análisis que lleva a cabo de la fotografía, y que nos traslada en textos como "O rastro da luz" o "Auténtico ADN" (2010), Huete empieza a considerar abusivo el uso de la imagen y comienza a tapar en su pintura cualquier indicio de realidad: el objeto real es el cuadro. 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 ámbito complementario, un desplazamiento del significado: la serie trata sobre la destrucción de la memoria y funciona como "una crítica a la pérdida de memoria que lleva a la destrucción de la identidad"[41]. A partir de esa información podemos leer las piezas, entonces, 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. Es una secuencia serial y la comprensión de cada imagen aparece prescrita, como escribía Walter Benjamin acerca de las imágenes del cine, por la serie de todas las imágenes precedentes[42]. 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 denomina "lagunas de sombra". Procesos de desuniformización de la regularidad.

Huete nunca ha dejado 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

[39] Manolo Figueiras, "Muros de pintura. El lugar de la espera", en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., p. 13.
[40] Ánxel Huete en conversación con Agar Ledo, verano de 2016.
[41] Rosalía Pazo Maside, *Ánxel Huete. A estructura 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 1*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 31-32.

autor se traducirá en un nacimiento del lector-espectador[43]— 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 estruturas 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, pero también la obra y el autor, en un espacio relacional, de disolución entre lo personal y lo político o entre lo íntimo y lo público. Un espacio, como escribió Huete, "en el que surge un sistema simbólico no autónomo, en el que el artista es consciente del soporte del poder y de la cultura donde se sitúa él, donde sitúa su obra y donde sitúa su lenguaje como espejo de su pensamiento en una operación compleja, plena de actitud crítica, no especulativa, desde una posición negociadora y política, civil, civilizada"[44]. Un contexto en el que la experiencia estética se confunde con la experiencia real.

De nuestra actitud mental dependen también series más recientes como "Invisible", "Causa subxace" o los homenajes a Pierre Bonnard (2002-en proceso), en las que de nuevo se anula todo nivel expresivo. Las obras hablan de la existencia de algo oculto, situado bajo la superficie, detrás de la pintura. Son fórmulas, como dice Huete, "llamadas a citar la existencia subyacente, de algo, de alguien, de discursos, de llamadas a la insurgencia, de proclamas, de melancolía o de causa"[45]. 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"[46]. 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. "Imágenes del pensamiento", así las llamaba Figueiras[47]. Como "vehículo de la idea" las describe Carme Vidal[48]. Una obra abierta que genera valiosas fisuras para un ejercicio de pensamiento y crítica.

Revisión crítica

Ánxel Huete. Una revisión crítica es la primera presentación que hace un museo de la trayectoria de Ánxel Huete, artista indispensable para comprender el transcurrir de la producción artística en Galicia en las últimas décadas. Es una aproximación en la que se yuxtaponen el análisis del arte, la historia y la sociedad, y que nos ayuda a entender la obra del artista en base no sólo a presencias, sino también a ausencias: a pesar de la gran cantidad de obra sobre papel que ha producido, hemos decidido centrarnos en sus telas y sus esculturas —poco conocidas—, dejando al margen un valioso material que esperemos se recupere en futuras aproximaciones al artista. También hemos reducido la presencia de piezas pintadas en los años ochenta y hemos descartado series como "Bosnia" (1994) o "Realdade subxacente" (2004-2006), basadas en trabajos serigráficos.

---

[43] "El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor ", escribe Barthes en la parte final de su ensayo *La muerte del autor* (1967).
[44] Ánxel Huete, "Civilidade artística", en *Sinal*, n.º 0, AGAV, Asociación Galega de Artistas Visuais, Santiago de Compostela y Vigo, 2000, p. 40.
[45] Ánxel Huete en conversación con Agar Ledo, verano de 2016.
[46] Ánxel Huete (en conversación con Óscar Iglesias), "Ánxel Huete. Pintor", en *Luces*, *El País*, 30.5.08, p. 10.
[47] Manolo Figueiras, "Muros de pintura. El lugar de la espera", en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., p. 26.
[48] Carme Vidal, "Ánxel Huete", en *Voces de Atlántica*, Ed. Galaxia y MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, 2005, p. 99.

Hemos tenido muy presente, tanto durante la investigación como en el montaje, que toda exposición es una ficción. La hemos entendido como una construcción que genera múltiples narrativas en función de los vínculos afectivos que se establecen entre las obras y con los visitantes: si alterásemos el orden de las piezas, alteraríamos la producción de sentido, tal y como nos demuestran las teorías sobre el montaje dialéctico que popularizó el cine ruso hace cien años. Esta exposición es, por lo tanto, un espacio en el que confluyen múltiples voces, que funcionan a varios niveles de correspondencia, y una puesta en escena. Es una posibilidad entre tantas otras y una llamada consciente a la apertura interpretativa, como diría Umberto Eco. De hecho, la muestra se despliega a lo largo de la arquitectura panóptica del MARCO de Vigo, una tipología muy popular en la arquitectura carcelaria desde finales del siglo XVIII que se convertiría en un dispositivo al servicio de la sociedad disciplinaria. Esta función de control del panóptico, donde tan claramente se transparentaban las relaciones de poder, adquiere en su uso museográfico una dimensión opuesta. Gracias a la estructura radial que rodea el espacio circular central, el recorrido expositivo no tiene principio ni fin. La propuesta adquiere, así, un carácter abierto que permite abordarla desde cualquier ángulo, desjerarquizando el relato, que ya no es único, sino múltiple.

La exposición propone recorrer los momentos y lugares que caracterizan cinco décadas de producción artística, en las que la obra de Ánxel Huete camina hacia esa progresiva sintetización de la imagen pictórica. Es una buena oportunidad para observar las sillas eléctricas, los homenajes a Ulrike Meinhof, las ocultaciones de la memoria, los conflictos bélicos y demás signos de la sociedad global proyectados en esa ausencia de representación de las últimas series que pinta el autor. Ha sido, también, un ejercicio de ordenamiento que contó con la complicidad y generosidad del artista durante los dos años que duró la investigación. A través de un centenar de piezas de un solo autor, hemos intentado generar un relato diferente de nuestra práctica artística, desde el presente, para estudiar cómo las narrativas personales afectan a las narraciones de lo colectivo, y no sólo a la inversa. Quizás la figura de Huete deba ocupar en ese relato la posición de artista bisagra, que sirva de puente entre generaciones. Sería, desde luego, una pieza inevitable si trazásemos una genealogía del arte gallego de las últimas décadas. Y digo *genealogía* entendiéndola como finalidad, en el sentido foucaltiano del término, como método para recorrer de nuevo ese camino en el cual unas interpretaciones han ido desplazando otras. En vez de intentar entender la obra de Huete adaptándola a la historia del arte que nos contaban, ampliemos los límites y recorramos, a partir de Huete, de sus encuentros y de su obra, el espíritu de una época.

Agar Ledo Arias

Comisaria de la exposición

[Texto curatorial para el catálogo de la exposición *Ánxel Huete. Una revisión crítica*. MARCO, 2017]

Ánxel Huete. Línea de vida

Por Agar Ledo Arias

1944. Nace en Ourense, en el mes de octubre, hijo de Mercedes Vales y del periodista Ángel Huete.

1958. Ingresa en la Universidad Laboral de Córdoba, donde tiene como profesor de dibujo a Felipe Criado y donde realiza caricaturas para la revista mural escolar.

1960. De regreso a Ourense recibe el impacto de una exposición de obra abstracta de Virxilio (1925-2011), y de la conferencia que sobre la muestra dicta en el Liceo de Ourense Vicente Risco (1884-1963). Colabora con Virxilio en la realización de un mural en el que retrata mujeres campesinas. Por mediación de su padre conoce a Xaime Quessada, a Acisclo Manzano, a Xosé Luís de Dios y a Xosé Conde Corbal, de quien recibe formación.

1961. Con Xosé Luís de Dios, Queno y Jaime Parada funda en Ourense una agencia de publicidad, Spacio, con oficina también en Pontevedra. La agencia dura dos años.

1963. Finaliza el bachillerato y asiste, con Xosé Luís de Dios, a la Escuela de Artes y Oficios de Ourense, donde preparan el ingreso en la Escuela de Bellas Artes.

1964. Colabora con Conde Corbal en un encargo de la delegación del Ministerio de Información y Turismo, un mural sobre el camino portugués a Compostela. Con las 14.000 pesetas que recibe se va a estudiar a Barcelona.

1965. En enero llega a Barcelona y contacta con Xavier Costa Clavell, también amigo de su padre, con quien visita la exposición *Man 65* en el antiguo Hospital de la Santa Creu. La exposición provoca en él un fuerte impacto. Permanece tres años en Barcelona, donde asiste a la Escola Massana, a la Escola Sant Jordi y trabaja como ayudante del pintor Joan Serra. Con los ingresos que obtiene de unos trabajos publicitarios y de la venta de dibujos viaja a París, Ginebra, Lausana, Berna y Zúrich, donde conoce el Louvre, a los abstractos franceses, a Tingueli, al Grupo Cobra y a Paul Klee.

1966. Presenta la primera exposición individual en la Sala Velázquez de Vigo, mientras realiza el servicio militar en Madrid y continúa los estudios de Bellas Artes por libre. La muestra se compone de 29 óleos y gravados todavía en un estilo expresionista y "ruralista". El folleto de la exposición incluye un breve texto firmado por Fileno (Núria Clarà, compañera de Costa Clavell). Conoce al pintor Lodeiro, con quien inicia una larga amistad, y al médico Román Pereiro, que le compra un cuadro.

1967. Expone las mismas obras presentadas en Vigo en el Ateneo de Pontevedra, en una exposición acompañada de un texto de Álvaro Cunqueiro, y el Museo de Pontevedra adquiere una pieza. El profesor Basilio Losada le encarga un mural para el Centro Galego de Barcelona, realizado en los mismos tópicos del "ruralismo expresionista", y desde ese otoño asiste al taller de grabado de la Escuela Llotja.

1968. En primavera viaja a Londres, donde permanece dos meses, ocasión que aprovecha para conocer el constructivismo ruso, a Barbara Hepworth y el arte pop británico. A su regreso se establece en Masnou junto al artista Manuel Facal. En mayo hace el primero de muchos viajes a Berlín, y visita de nuevo Holanda y París. Expone en la Galería Toisón de Madrid, regentada por Modesto Sueiro, y que entonces era referencia para los artistas gallegos en Madrid. Allí conoce a Celso Emilio, Ben-Cho-Shey, Reimundo Patiño y Borobó. En esta exposición ya mostraba influencia del arte pop británico, obras en las que rompe con la representación expresionista que venía haciendo. En el folleto de la muestra el crítico Francisco Pablos hace una reflexión sobre los curas y sátrapas de Huete, figuras que describe como "testimoniales" y "escasamente humanas": "Hay en ellas mucho de monstruos, de símbolos, de ideas que gritan, que buscan herir sensibilidades dormidas".
Presenta la misma colección de piezas en el Museo Arqueológico de Ourense, que publicó un folleto con textos de Faraldo, Castro Arines y Fileno: "Huete llega a menudo a la caricatura acre y feroz, a la ironía quevedesca, cruel, erizada de cripticismo frente a la realidad histórica", escribe esta última. Eduardo Blanco Amor lo comenta favorablemente (*Faro de Vigo*, 06.XI.68) y Luis Trabazo lo compara con Georges Grosz (*La Región*, 30.X.68).
Muestra estas obras en la sala de la Caja de Ahorros de Vigo el siguiente año, esta vez junto al pintor Eladio Collazo. En el folleto de la exposición Francisco Pablos destaca el carácter crítico de las piezas: "No creáis en los pintores sin ideas. Pintar por pintar es bien poca cosa". Su padre, periodista, favoreció la aparición en la prensa de reseñas de las exposiciones y lo presenta en la tertulia del Café Miño, junto a Eduardo Blanco Amor, el fotógrafo Xosé Suárez, Augusto Valencia, Julio Losada y el pintor Xesús Vázquez.

1969. Ingresa en la Hochschule für bildende Künste (HFBK) de Berlín, 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 estalinista. Será una manera de mantener la influencia ideológica del método de análisis marxista dentro de un momento en el cual, el auge del arte europeo-americano abre el camino del arte.

1970. En Berlín, para encabezar las manifestaciones de denuncia del famoso Juicio de Burgos, pinta en grandes soportes los retratos de los presos juzgados. Presenta las primeras obras abstractas en exposiciones colectivas de estudiantes de la HFBK y comienza a trasladar de la pintura a la escultura su interés por el movimiento. Este año produce las primeras esculturas móviles, ejercicio que va a retomar en distintos momentos de su trayectoria, y participa por primera vez, ya con obra abstracta, en la exposición de arte al aire libre de la plaza de la Princesa en Vigo (ese año 1970 se celebra la III edición). En las exposiciones de la Princesa late la vieja ambición de popularizar el arte, de disolver la barrera entre arte y público activando la participación de la gente en el acto expositivo. El proyecto era gestionado por los propios artistas, con el impulso de Ángel Ilarri y el apoyo del Ayuntamiento, en una cierta relación de independencia del marco político y administrativo.

1971. Continúa trabajando en Berlín, acompañado durante meses por Vidal Souto. Expone en el Museo Arqueológico de Ourense 28 obras, entre ellas las primeras abstractas y las que pinta tras la muerte de su padre, lienzos de colores oscuros y títulos como *Home caído* o *Ensaio sobre a violencia*. A Vidal Souto, que compartía espacio con Huete en el museo orensano, la policía le retira de la exposición una de las obras pintadas en Berlín.

1972. Exponen en la Caja de Ahorros de Vigo, con Vidal Souto, las piezas que habían mostrado meses antes en el Museo Arqueológico. Blanco Amor percibe en la obra de Huete "casi todos los compromisos de la figuración cancelados". En Berlín continúa trabajando con la abstracción y a experimentar con el movimiento de las formas, como se aprecia en las obras que presenta en verano en la Sala Jofer de Pontevedra bajo el título *17 ensaios sobre a violencia*, en la colectiva *Pintores Gallegos* de la madrileña Toisón, y en la Sala Jacobo de Valladolid. Para esta última escribe un texto en el que subraya que la creación artística está directamente vinculada al desarrollo humano.
De nuevo en Ourense, entra en el Partido Comunista, con compañeros como Xaime Quessada y Acisclo Manzano, y da por finalizada la serie "Ensaios sobre a violencia". Desde estas sus primeras exposiciones organiza las piezas en series, dinámica que continúa hasta hoy. Comienza la serie "Azuis xeométricos", prosiguiendo la investigación sobre el movimiento y la geometría. Se interesa por trascender la posición ideológica, y encuentra en el realismo abstracto la posibilidad de eludir la banalidad, distanciándose de los compañeros de Ourense. En esta época inicia su relación con el escultor Silverio Rivas, compañero de militancia y con una misma percepción de la posición periférica de Galicia y de la complacencia de instituciones y artistas en seguir ligados a señales de identidad pasados.

1973. Mantiene una militancia antifranquista continuada adscrito a una "célula" del Partido Comunista en Vigo, ya llamado PCG, para incidir en el ámbito cultural. Su trabajo en la célula fue esencial para la comprensión de la problemática cultural de Galicia, así como para el análisis de situaciones concretas. Participa en el I Salón Independiente de Vigo (muestra promovida por el PCG, que instrumentalizaba estos eventos, y que coincide en el tiempo con la exposición de artistas gallegos que Luís Seoane promueve en A Coruña), en la I Muestra de Arte de la Galería Grido en Compostela, y en individuales en la Galería Al-Kara de Murcia y de la Caja de Ahorros de Oviedo (con Silverio Rivas). En estas exposiciones, y en las individuales en las salas de la Caja de Ahorros de Santiago y Vigo, exponen obras que reflejan el interés por el movimiento, un poso que trae de Berlín y que desemboca en la serie "Azul". En el folleto de la exposición de Vigo publica un texto influido por las lecturas de la época en el que manifiesta la necesidad de integrar contenido y forma, y rechaza la antítesis entre realismo y abstracción. Ese mismo año inicia una gran amistad con Guillermo Monroy, quien lo introduce en círculos de gente más joven.

1974. Participa en la exposición de homenaje a Castelao en Madrid. Expone la serie "Azuis xeométricos" en la Galería Besaya de Santander y en la VII exposición en la plaza de la Princesa. Coincide la muestra de la Princesa con la *Exposición de escultura ao aire libre do Parque municipal do Castro*, organizada por Silverio Rivas y Huete, con el escultor Paco Barón, con la intención de exhibir el estado de la escultura española más relevante en aquel momento trasladando al ecosistema cultural propio una idea tomada de una exposición de escultura al aire libre que habían visitado en Madrid. La posición de Ángel Ilarri, quien desde el departamento de cultura del Ayuntamiento de Vigo impulsó con entusiasmo esta y otras actividades de la ciudad, fue fundamental para reunir en O Castro obras de Chillida, Alfaro, Martín Chirino, Venancio Blanco o Elena Colmeiro. A pesar de la flaqueza económica, la presencia de significativos escultores españoles contribuyó a hacer de este encuentro una muestra referencial.

1975. En las exposiciones individuales en la Galería Ceibe de A Coruña, en la Galería Arco da Vella en Lugo y en la Sala Provincia de León continúa mostrando las geometrías azules, serie que abandona ese mismo año. Antonio Gamoneda escribe un texto para la muestra en León en el que habla del "trance dialéctico entre unas primeras formas, cerradas e inmóviles, y estas segundas, tensas y dinámicas, sugerentes de musculatura y de acción dentro de su planteamiento bidimensional". Y añade: "Estas obras de Huete transportan con asombrosa eficacia la representación de lo dinámico dentro de lo inmovilizado, de lo vivo pugnando entre los muros de la normativa. Y es aquí donde su pintura se torna significativa, rigurosamente referente a una realidad históricamente valorada". La lucha de lo dinámico y lo inmóvil es una constante hasta que llega a la serie "Recortes do espazo".

1976. En verano participa, con Silverio Rivas, en una de las *experiencias* estivales de Sargadelos, encuentros fundamentales para la formación de los artistas que trabajaron en los años setenta en Galicia. En la planta de Cervo realizó, siguiendo los métodos del diseño industrial, seriaciones engarzables a modo de mosaicos a partir de una sola forma, y participó en los actos culturales y reivindicativos que acompañaban la formación. Las experiencias estivales de Tecnoloxía e Escola Libre de Sargadelos, pensadas para investigar en torno a la cerámica, se organizaban cada año en Cervo en el recientemente fundado Seminario de Estudios Cerámicos (1972).
Huete expone en la sala de la Caja de Ahorros de Vigo una nueva serie en la que experimenta con la repetición de una arquitectura interior (cajas) cerrada por planos que rotan. Estas cajas tratan la geometría con cierta similitud con la serie anterior de los "Azuis xeométricos". En una dinámica sintetizadora, en las nuevas series reduce los elementos a la geometría más elemental. Las "cajas" y las "ventanas", consideradas por el autor series menores, muestran el camino para llegar a la serie de los "Recortes do espazo", pinturas donde asoman los blancos del lienzo y ya aparecen los extensos campos de color liso en los que podemos percibir cierta influencia de la abstracción post-pictórica y la pintura de campos de color, alejada de la gestualidad de otras modalidades del expresionismo abstracto y citada cíclicamente en la pintura de Huete. En esta serie no trata de insinuar espacios, sino formas, en una primera fase experimentando rigurosamente con la composición y el cromatismo, y en una segunda (conjunto que titula "Instrumentos de tortura") introduciendo un referente figurativo o simbólico: utensilios de castigo, sillas eléctricas y de gas, cepos, etc. Esta serie introduce esa dialéctica figuración-abstracción, constante en la pintura de Huete, que cuestiona que los referentes figurativos disminuyan el sentido abstracto de la obra.

1977. En los "Recortes do espazo" perviven las formas anteriores: el blanco romboidal que evoca la tapa abatida de una caja, se convierte ahora en elemento principal, hueco ordenador del espacio. Huete exponen estos trabajos en las galerías Arco da Vella de Lugo y Trazos-Dos de Santander, y en la sala de la Caja de Ahorros en Compostela. Participa en colectivas como el *Homenaje a Miguel Hernández* de la Galería Yerba de Murcia, la *Mostra da Imaxe* del Centro Cultural de Cambados, y en la colectiva *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende* en Madrid y Zaragoza. Este año abandona la militancia en el PC.

1978. Pinta *A lousa de Franco*, una pieza con la que Huete inicia una corta serie de obras que toman como referencia el juego popular de la llave. Recuerda a los recortes del espacio en la composición, y acentúa la sobriedad y simetría. Finaliza la carrera de Bellas Artes en Barcelona, examinándose por libre en la Escuela Superior de Bellas Artes Sant Jordi. Conoce a Manel Lledós, con quien vivirá en Nueva York entre 1981 y 1982 y con quien comparte la admiración por poetas y pintores como Josep

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

1979. Muestra en la sala de Caixavigo los "Recortes do espazo", los cepos, las sillas y, por primera vez, *A lousa de Franco*. Las piezas de las sillas y cepos se integran en una serie llamada "Instrumentos de tortura", inspirada en las sillas de dentista y en las de ejecución, con una composición que mantiene elementos ya presentes en los primeros recortes y en las llaves, donde un elemento central asume la estructura expositiva. Xosé Lois Méndez Ferrín y Antón Reixa firman los textos de la publicación. Participa en la colectiva de artistas gallegos que inaugura la sala de arte de la delegación de Pontevedra del Ministerio de Cultura, y en un homenaje a Leopoldo Nóvoa en la Galería Kandinsky de Madrid. Este año comienza la serie de los surtidores, que va a mostrar en la exposición *Atlántica* en Baiona.

1980. Con Román Pereiro, Guillermo Monroy, Antón Patiño y Menchu Lamas ya hablaba de la necesaria reflexión sobre una transición que tenía que trascender la política, una transición que también genera cambios sociales. Tomando como referencia exposiciones como *Cien años de cultura catalana*, que se había celebrado en Madrid, plantean un ideario que va a desembocar en *Atlántica. Últimas tendencias das artes plásticas en Galicia*, inaugurada en la nueva Casa de la Cultura (antiguo Hospital de la Caridad) de Baiona. Fue la primera de cinco exposiciones que, con una voluntad renovadora, se sucederían entre 1980 y 1983. En paralelo a la exposición, diseñan la primera revisión de la obra de Laxeiro, artista que consideraban fundamental para trazar una genealogía del arte desde la época de los Renovadores. En el catálogo de la exposición escribe Román Pereiro, un estímulo fundamental en el proceso de creación de *Atlántica*.
Huete expone en Baiona la serie "Surtidores", las bombas de gasolina pintadas antes de su viaje a Nueva York realizada ese año. "Surtidores" se ubica en el tránsito de los *recortes* a la serie "Amigo". Consta de unos elementos verticales que se repiten a lo largo del lienzo e inciden en la planitud de la pintura. Esta obsesión por el plano será una constante en las series "Sesión Vermouth" (1980) y "Poetas cataláns" (1981), en la que utiliza el spray e incorpora palabras en alusión al graffiti. La planitud es, según destacaron autores como Manuel Figueiras, una de las características más notorias de la obra de Huete de este período, en el que se identifica con los artistas del *Supports/Surfaces* —movimiento coetáneo, apoyado por presupuestos marxistas, que aborda las relaciones entre la pintura y el soporte—, y con la abstracción de la pintura de los campos de color, que ya había superado la tensión entre fondo-figura y los límites impuestos por el bastidor, presupuestos de los que también había prescindido la pintura de Huete.

1981. Es este el inicio de un tiempo en el que Huete da predominio a la gestualidad como rasgo personal, como programa de indicialidad, para señalar la presencia del autor, denotar su peso vital. Es una constante que mantendrá en diferentes series hasta que, en los primeros años noventa, elimine radicalmente el gesto de sus pinturas, en el proceso de eliminación de toda presencia subjetiva del autor. Coincidiendo con el golpe de Estado del 23F, exponen individualmente en Estudio 34, Ourense, una serie de dibujos de la serie "Andaríns". Muestra las bombas de gasolina en *O feito plástico*, en el Centro Cultural de Vigo, y en *Atlántica*, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Nueva York y la pintura estadounidense eran, por aquel entonces, un referente importante. Huete realiza un nuevo viaje a Nueva York entre noviembre de 1981 y abril de 1982, donde vive con Miguel Saco y Manuel Lledós en la 19 Street, trabajando como albañil. Durante ese viaje pinta "Crónica de Nueva York", una serie de 20 pasteles de pequeño formato que cuentan su experiencia en la ciudad.

1982. Regresa de Nueva York a Vigo coincidiendo con la muerte de Guillermo Monroy. A Monroy le dedica la serie "Amigo", que comienza a pintar en el estudio del artista Amando González, empleando variaciones de una pirámide que, por mediación del título, asociamos con una A. Aparecen algunos rasgos de lo que Huete denominará más adelante "pintura de albañil", expresión extraída de un poema de Joan Salvat-Papasseit referida a la pintura del pintor de paredes, al gris cementoso, con mezcla de cal, áridos y tierras. La evocación del graffiti, iniciada en series anteriores, permanece en la serie "Amigo", y también en la serie "Irene", dedicada a su segunda hija, en la que incorpora las letras como organizadoras del espacio. Amplía los tamaños en la serie "Andaríns-Gulliver", en la que emplea una sintética marca icónica que, junto con la gestualidad, nos hace pensar en la expresividad de los nuevos pintores alemanes e italianos y el uso que hacen de los signos con referencias al pasado para crear una identidad nacional. En este momento, en la pintura europea se vive un retorno a las convenciones perceptivas de la representación mimética, a la relación jerárquica entre fondo y figura, una nueva vuelta al orden (según la interpretación de algunos críticos marxistas) de la que Huete tenía noticia por su admiración por alguno de los integrantes de la *Neue Wilden* como Markus Lüpertz o Anselm Kiefer. Participa en las colectivas *Panorama del Arte Moderno* en la sala del Banco de Bilbao, en Madrid, y en una colectiva con Lamas, Monroy y Patiño en la Casa de la Cultura de Vigo. En el catálogo de esta exposición firman textos Román Pereiro y Antonio Bonet, quien habla de una "pintura profundamente gallega, y al tiempo proyectada hacia lo universal" y afirma que se puede establecer una relación entre algunos de los participantes en *Atlántica* y la renovación pictórica que se está produciendo en el Estado español. Ese año Huete forma parte de la V Bienal Internacional de Pontevedra y de nuevo en *Atlántica*, en el Castillo de Salvaterra. También comienza a impartir clase en el Colexio Panxón, y a partir de este momento combinará siempre la docencia con la creación.

1983. Expone la serie "Amigo" en la muestra *Atlántica* en el Pazo de Xelmírez. En la publicación escribe María Luisa Sobrino, profesora que acompañó el devenir de la generación de Huete, y también colabora Antonio Bonet, con un texto en el que define *Atlántica* como el renacer del arte gallego. Paralelamente a la exposición se organizaron conferencias y mesas redondas sobre el mercado, sobre la relación entre *Atlántica* y la nueva pintura española y sobre el arte gallego contemporáneo.
Le ofrecen un puesto de interino en la Escola Mestre Mateo en Santiago, y posteriormente oposita sacando plaza para la Escola de Artes Aplicadas de Lugo. Ese mismo año traslada su estudio a Teis (Vigo), donde amplía formatos, y donde permanece hasta 1986. Participa en la Bienal de Arte de Pontevedra en el apartado titulado *Pintura española dos 80*. Durante los años 1983 y 1984 trabaja en las series "Windsurf-Nacemento de Venus", en la que representa mujeres de forma sintética, y "Andarín-Gulliver".

1984. Expone en la Galería Abel Lepina de Vigo y participa en colectivas como *Terres de Nantes et de Galice*, en el Centre Culturel Nantes; *Vexo Vigo: unha visión da pintura actual*, en la Casa de la Cultura de Vigo (con obras de la serie "Windsurf-Nacemento de Venus"), y en *Imaxes dos 80*, en el Museo do Pobo Galego. En el texto de este catálogo Antón Castro insiste en el carácter gallego de la generación de *Atlántica*, y en el "deseo de recuperar la identidad". Comienza a impartir clase en la Escola de Artes Aplicadas de Lugo, mientras trabaja en los "Argonautas", serie en la que se aprecia la pincelada larga y continuada que utilizará más adelante en las pinturas de albañil. En el estudio de Teis trabaja en las series "Conde-Duque" y "Benvido Günter".

1985. Antón Castro publica el libro *Expresión Atlántica: Arte galega dos 80*, donde describe el proceso abstracto de Huete como heroico, por luchar desde su pintura "con el costumbrismo y figuración imperantes que habíamos recibido sin cuestionar". En la misma línea, al año siguiente, Román Pereiro describe a Huete como un pionero del arte abstracto gallego en el artículo "A permanencia da abstracción", en el nº5 de la revista *Galicia Moda*. Expone la serie "Argonautas" en la Galería Gruporzán de A Coruña, y participa en colectivas como las itinerantes *A Toda Tela*, en la que muestra los primeros bodegones místicos, y *Tempos de Pintura*. Trabaja en las series "Conde Duque", figuras ecuestres basadas en el recuerdo de la obra de Velázquez, "Argonautas", "Benvido Günter", "Cabalieri", y otras. Es esta una fase que resuelve la base de la gestualidad, obras en las que asoma el blanco del lienzo, de la tabla o del papel.

1986. Se traslada a Ourense para impartir docencia en la Escuela de Artes Aplicadas, donde conoce a los artistas Xurxo Oro Claro, Manuel Figueiras y a quien será su segunda mujer, Coté Ruiz. En Ourense comienza a trabajar en la serie "Fellini", una reflexión sobre la realidad y su reflejo y sobre el relato dentro del relato. Las cámaras cinematográficas son una alusión a *Roma*, de Fellini, *film* en el que el equipo realizador improvisa tomas sobre sí 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. Expone en la Galería Trinta los "Andaríns" y los "Argonautas", y de nuevo estos últimos en la Galería S.M. de Lugo (con el pintor García Gesto). Participa, en el Kiosco Alfonso de A Coruña y la Casa da Parra de Santiago, en la exposición con los fondos que la Xunta de Galicia está reuniendo por medio de becas y adquisiciones para un futuro e hipotético museo gallego de arte contemporáneo. Realiza el mural interior de la Escuela de E.G.B. de Armenteira.

1987. 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. Desde el verano de 1987, cuando traslada su residencia a Domaio, trabaja en dos series que citan el lugar: "Mar de Domaio" y "Faro de Domaio". Esta última hace referencia a un faro que, según la memoria popular, había existido hacía mucho tiempo. La forma vertical que asoma, que recuerda a las bombas de gasolina de años atrás, potencia el significado cuando la asociamos al título. Participa en colectivas como *Antropologia e memória: visão actual da arte galega* en la Fundación Gulbenkian de Lisboa.

1988. Presenta en la finca O Toutizal, en la exposición *Baiona Horizonte Atlántico*, una serie de esculturas móviles —producidas entre Allariz, en el estudio de Oro Claro, y Vigo, en Industrias Ferri— en las que retoma los presupuestos de las primeras esculturas móviles de 1970. En O Toutizal, propiedad de Román Pereiro, promotor de múltiples actividades por aquel entonces, se reunían cada verano un artista y un escritor en una jornada performativa al aire libre. Huete presentó una carpeta de cinco grabados en diálogo con un texto de Xesús Ron titulado "A man esquerda". En la exposición, además de las esculturas y de un conjunto de lienzos de la serie de los bodegones civiles y místicos, mostró los primeros monocromos. Los formatos se agrandan y los fondos grises, cementosos, comienzan a ocupar la práctica totalidad de la superficie del lienzo, en diálogo con unos elementos simbólicos que se repiten: molletes de pan y cálices, que se muestran de modo esquemático, centrado en la significación. Son marcas sintéticas de iconismo en clave simbólica que ya aparecían en las "aceiteras" y "sillas" de los años 70 y que constituyen un frecuente recurso en la obra de Huete. Estas series se presentan en la sala de Caixa Galicia en A Coruña, con obras que prolongan la gestualidad anterior, como *Eneas en Allariz*. Los textos del catálogo de la exposición los firman Méndez Ferrín y

Bernardo Pinto de Almeida, quien define a Huete como "pintor clasicizante", oponiéndolo a la convulsión de los expresionistas.

1989. Presenta en la Galería Abel Lepina de Vigo una serie de trabajos que agrupa bajo el nombre de serie "Fenicia", antecedente inmediato a la pintura de albañil. Hay ya una clara renuncia a la gestualidad, que será progresiva, hasta que el artista, su presencia, desaparezca completamente del cuadro, lo que ocurrirá a comienzos de los años noventa. Los amplios espacios van aproximándose hacia el monocromo, manteniendo todavía una dialéctica entre la realidad y su doble en las formas que recuerdan a objetos aunque que no representan nada. La austeridad cromática se va acentuando, así como la de las formas, de carácter simbólico, fruto de procesos de síntesis.

1990. Pinta el mural de la Alameda de Chapela y participa en colectivas como *Revisión dunha década* y *Océano Atlántico*, ambas en el Auditorio de Galicia, inaugurado meses antes y que durante los primeros años mantuvo un programa bien armado y prolongado en el tiempo, con muestras fundamentales como *O proceso abstracto: artistas galegos 1950-1979* (1993), en la que participará Huete.

1991. A finales del verano trabaja en Allariz, en el taller de Xurxo Oro Claro, en una serie de diez cuadros con resina de poliéster sobre tela de seda sintética. 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 quiere parecer espontánea, utilizando sólo un color sobre la tela, que sirve de fondo. Al aplicar la resina de poliéster en la superficie, se consigue un acabado con efecto espejo, una pintura en superficie situada en el exterior del lienzo y sin alusiones a la profundidad del espacio real. 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". Muestra las resinas en la Galería Dársena de A Coruña y una obra "fenicia" en la colectiva *O rostro do tempo*, comisariada por María Falagan en la Casa das Artes de Vigo. Presenta la *Escultura ao ar libre* en el Laboratorio de Metais Preciosos e Medio Ambiente del Polígono de A Grela y este mismo año comienza a trabajar en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, donde continúa la labor docente iniciada años atrás.
Pinta *Ulrike. Ulrike Meinhof*, una obra que vuelve sobre su pasado como estudiante en el Berlín de la RAF (Rote Armee Fraktion-Fracción del Ejército Rojo) y, al mismo tiempo, homenajea al poema que Méndez Ferrín dedica a Ulrike en *Con pólvora e magnolias*. La obra recuerda la oscura muerte de Ulrike Meinhof mediante 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 entorno de lo real y provocan una lectura crítica del proceso creativo, siempre relacionado con acontecimientos y hechos sociales.

1992. Huete presenta en la Casa das Artes de Vigo el cuadro *Ulrike. Ulrike Meinhof,* junto a piezas de la serie "Fenicia", las "resinas" y la escultura *Cereixas*, una pieza que funciona como ampliación escultórica de una de las resinas pintadas en Allariz, y que abanea con igual cinetismo que las esculturas anteriores. Presenta el homenaje a Meinhof y las resinas en una individual en la Galería Trinta de Santiago y, el verano de 1992 participa en la exposición *Urxencias III*, un espacio de experimentación en la Nave La Guía de Meira-Moaña en el que presentó la obra colectiva *O río inferior. Proxecto para unha fosa común*, realizada junto a Pepe Cáccamo, Bea García Ramos y Coté

Ruiz bajo el nombre colectivo P.N.LAS&FILLOS, un "colectivo interdisciplinar, más que nada poético", según ellos mismos escribieron.

1993. Presenta en el Museo Municipal de Ourense una serie de obras prácticamente monocromas, profundos planos en los que se dibujan objetos geométricos y trazos mínimos. La serie "Aura de Chirico" convive con referencias marineras de las primeras piezas de la serie "Océano", trabajos en los que la contingencia empieza a ocupar un lugar relevante, así como la depuración que anuncia la futura desaparición del icono. La influencia de estos trabajos también está presente en el mural que pinta en el "nudo" de Isaac Peral de Vigo, obra concebida para ser apreciada en el tránsito rápido en automóvil por la autovía. Participa en las exposiciones *O proceso abstracto: artistas galegos 1950-1979,* en el Auditorio de Galicia, y *Trazos e camiños*. También colabora en la colectiva *República. Un sentir, unha memoria, un futuro…,* en la Casa das Artes de Vigo, organizada por la Asociación cultural de Amigos del República de Pontevedra.

1994. La Organización de las Naciones Unidas programa una exposición de Ánxel Huete en el Palais des Nations en Ginebra, encargo que coincide con la guerra en Bosnia. A pesar de la inicial oposición de la organización cuando percibió el contenido crítico de la propuesta, Huete consigue exponer 26 serigrafías sobre lienzo en las que retrata una y otra vez el rostro de una niña, víctima del genocidio, sobre fondos de color plano y acompañado de trazos mínimos, obras de clara filiación con las bicromías anteriores, pero también con la estética pop, repeticiones en las que subyace la alusión a la prensa como espacio de consumo de imágenes. En este sentido, la serie "Bosnia" se sitúa como antecedente de series como "Censura" u "Ocultacións" y se entiende como una apuesta por un compromiso, un inciso en lo real, que hace visible la posición de un artista que deja constancia de la denuncia pintando, como alguna vez dijo, "con el periódico en la mano", porque toda su obra continúa en el mundo. Participa en la colectiva *31 artistas por Ruanda*, en la Casa das Artes de Vigo, y en la exposición *A carón do mar*, en la Casa da Cultura de Cangas, con Berta Cáccamo y Francisco Mantecón, entre otros.

1995. El CGAC —inaugurado en 1993— adquiere, a propuesta de Gloria Moure, dos piezas de la serie "Recortes do espazo", que incluye en la exposición colectiva *Inicio dunha colección. Fondos do CGAC*. Expone una de las primeras obras de la serie "Albanelería fina", junto a los "naufraxios", en la colectiva itinerante *Espello do interior*.

1996. Continúa participando en exposiciones solidarias, como *Construír a paz. Cultura para a paz* (A Coruña) o *Artistas ourensáns coa cruz vermella* (Museo Municipal y Arqueológico de Ourense), y expone las primeras piezas de la serie "Retículas" en la Galería Clérigos de Lugo. Pocos meses antes de la exposición iniciara Huete un trabajo de depuración que venía anunciado por la ausencia prácticamente total de la forma en los naufragios de la serie "Océano" o en los homenajes a De Chirico. Las retículas, una afirmación materialista de la pintura, funcionan como una representación del propio lienzo, eliminando toda relación entre figura y fondo o cualquier indicio de ilusionismo. Coinciden con una voluntad radical de abandonar la gestualidad, y son el resultado de la renuncia a los elementos icónicos en busca de un punto cero sin referentes que traslade al espectador la responsabilidad de mirar la pintura a través do que oculta. Huete asume, en este punto, la contingencia como un elemento más en el proceso de trabajo.

1997. Presenta *Man de cal/Albanelería fina* en el Dobre Espazo del CGAC, un lugar que funcionó como seña de identidad del museo gallego durante los primeros tiempos. Huete formaliza en dicho espacio la idea de pintura de pared y de "pintura de albanel" e interviene por primera vez el cubo blanco con pintura. Reivindica el muro como soporte convencional de la pintura, aceptando la pared como pared, tal como lo interpreta Xosé Carlos Barros en la entrevista incluida en el catálogo de la muestra. Esta intervención, comisariada por Manuel Figueiras, es parte de la serie de trabajos "Albanelería fina", caracterizada, según Figueiras, "por la concentración cromática y por cierto esquematismo ortogonal que enfatiza la planitud de la obra y el carácter intelectual de estas auténticas imágenes del pensamiento". Son piezas en las que Huete traslada a una superficie bidimensional y reducida la intencionalidad de la intervención en el Dobre Espazo, y que expone en la Galería SCQ de Compostela poco después de la intervención del CGAC.
Se constituye la Asociación Galega de Artistas Visuais (AGAV), una asociación intergeneracional y multidisciplinar federada, desde la asamblea constituyente, en la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales del Estado español (UAAV), que nace para dar respuesta a las políticas culturales ineficaces y prácticamente inexistentes. Huete asume la presidencia, acompañado por Rosalía Pazo Maside en la vicepresidencia, Isaac Pérez Vicente en la vocalía viguesa, y Tono Carbajo como representante de la Asociación en la UAAV, para tratar de construir una esfera pública del arte. El trabajo hecho desde Vigo, área de la que procedían la mayor parte de los miembros del equipo de Huete, promovió la expansión de la asociación por todo el territorio, una labor de divulgación que incluyó la organización de conferencias y el posicionamiento ante el cese de Gloria Moure.

1999. Asiste, como representante de AGAV, al primer congreso de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) celebrado en Bilbao bajo el título *Posiciones. Las condiciones de las artes visuales en el Estado Español a debate*, al que concurrían las diferentes asociaciones federadas y donde se analizó la relación arte-política-sociedad. Ya en Moaña, a donde había trasladado su taller el año anterior (y donde sigue hoy) comienza a trabajar en la serie "Ocultacións", sobre la destrucción de la memoria y de la identidad, que complementa los trabajos de "Albanelería fina", con los que convive en el tiempo: el albañil cubre lo que antecede, y oculta lo que está detrás. Del mismo modo, las obras de Huete no descubren, también cubren. La serie, de la que podemos señalar como precedentes piezas como las *Ubermalungen* —las pinturas monocromas de Rainer que ocultan y niegan a representación—, contiene una crítica a la cultura mediática y a la ocultación programada de lo que no interesa dar a conocer; una crítica a la anulación de lo propio por lo impuesto. En la superficie casi monocroma aparecen accidentes, áreas oscuras a las que el artista llama "lagunas de sombra", rupturas en la superficie que, según Huete, suceden por la "suplantación de la memoria propia por estereotipos del imperialismo cultural". El negro funciona como anulación, una ocultación que lleva al olvido, al vacío y a la ausencia, recursos con los que denuncia el nivel privilegiado del iconismo en la comunicación.

2000. La labor activista de Huete adquiere visibilidad con los debates públicos propuestos por la AGAV para contribuir a una mayor democratización del sistema del arte en Galicia. Organiza, como presidente de la asociación y en colaboración con compañeros como Pérez Vicente o Pazo Maside, la primera experiencia pública bajo el nombre *Sinais*, mesas de trabajo, conferencias y debates con la intención de activar la discusión en el campo del arte, y promueve las jornadas de debate *Vigo, un espazo para a arte e a cultura contemporánea* con el fin de discutir sobre el modelo de centro de arte que más le convenía a la ciudad, con unas conclusiones que no fueron atendidas por el gobierno local. Como apunta Huete en el libro *Voces de Atlántica*, la AGAV rechazaba la idea de un museo concebido

como polo de atracción turística, y defendía un modelo que entendiese el museo como instituto de artes orientado a repensar el país y el ámbito cultural, sirviendo de estímulo y relación con el mundo. Se constituye también, promovido por el Auditorio de Galicia, el Foro da Cultura, del que Ánxel Huete es miembro fundador y miembro de la comisión técnica (2000-2001). Pretende erigirse en marco de debate para el análisis del estado de la cultura en Galicia con la intención de plantear propuestas para el futuro.
Presenta trabajos de la serie "Ocultacións" en la Galería VGO, en Vigo, y empieza a trabajar en la serie "Estrutura da memoria", cuadros de gran complejidad en los que continúa las investigaciones sobre la ausencia de imagen y sobre el soporte como espacio político en el que subyace una denuncia de los mecanismos invisibles que manejan las estructuras de poder. La voluntad antiicónica de estos trabajos responde a la misma intención que las series anteriores, ahora mostrando los estratos de la memoria que el artista evidencia en esas bandas horizontales que censuran la imagen. El nivel simbólico en el que trabaja el artista es el que le permite ampliar las lecturas, aquí centradas en la pérdida de referencias propias en el mundo globalizado. La composición tranquila y equilibrada, consecuencia de la horizontalidad, trata de sugerir almacenamiento por acumulación, organización en cúmulos del recuerdo, sometido al desvanecimiento cromático, y a interferencias de continuidad y reconocimiento. Mantiene una alusión al ordenamiento de la escritura encapsulada en el tiempo alcanzado por la memoria.

2001. Presenta *A estrutura da memoria* en el Centro Cultural de la Diputación de Ourense, exposición en la que incluye algunas piezas de "*Albanelería fina*" (1997) y de la serie "Ocultacións" (2000), además de la propia serie "Estrutura da memoria". Los textos de la publicación que acompaña la exposición son de Rosalía Pazo Maside y Manuel Figueiras. Desde el año 2000 integra el consejo editorial de la revista *Sinal*, promovida por la AGAV, y de la que se publicaron dos números coordinados por Huete con Rosalía Pazo Maside, Carme Nogueira, Manuel Figueiras e Isaac Pérez Vicente, entre otros. Este núcleo vigués tenía una visión al respecto de la asociación y de los objetivos alejada de la del núcleo compostelano, tensiones que provocan la desaparición de la revista y el cambio en la ejecutiva de la Asociación, que se irá apagando paulatinamente debido a un progresivo distanciamiento entre los núcleos y la definitiva desvinculación del grupo de Vigo de la Asociación.

2002. Se inaugura el MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, con la exposición *Atlántica. Vigo 1980-1986*, comisariada por Antón Castro, y cuestionada por el discurso curatorial y por el modo de interpretar y presentar el hecho cultural. Lo que podría haber sido una oportunidad para situar y estudiar un acontecimiento social, político, cultural y referencial del arte gallego generó confrontación y desencuentros por la ausencia de una investigación que ayudase a situar esa muestra crucial de los años ochenta desde la perspectiva del presente. Las protestas se hicieron públicas en un manifiesto firmado por varios de los participantes, y el MARCO organizó en 2003 las "Mesas de debate sobre Atlántica e o seu contexto sociocultural". Con apoyo de la Editorial Galaxia se publica el libro *Voces de Atlántica* (2004), coordinado por David Barro y Carme Vidal, para recoger la voz y opinión de los artistas y contribuir a construir la memoria de aquel tiempo, que había sido arrebatada en la exposición previa. Este año, Huete presenta en la Galería Trinta un conjunto de piezas de la serie "Invisible", en las que reivindica la ausencia y evoca la desaparición de la identidad, renunciando a aspectos de la representación y del color y cualquier elemento superfluo.

2003. Parte de los miembros del núcleo vigués de la AGAV (Ánxel Huete, Manuel Figueiras, Isaac Pérez Vicente, Rosalía Pazo Maside, Mar Caldas, y al principio Ángel Cerviño) conforman el colectivo

Trans, con la intención de reconstruir un espacio que recuperase los fundamentos críticos de la Asociación y desde el que ejercer colectivamente la crítica. Como colectivo, Trans participó con dos obras en la exposición de denuncia sobre el desastre del Prestige *Botella ao mar*, organizada por la AGAV en el Auditorio de Galicia y en la Casa das Artes de Vigo, con el apoyo de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales y en colaboración con la Plataforma contra Burla Negra y la plataforma Nunca Máis. Otras actividades en las que participó el colectivo fue un gran mural contra la guerra de Irak en la Praza do Rei en Vigo, acompañados de asociaciones vecinales y estudiantes de Bellas Artes, y la edición de un par de pegatinas contra la guerra.

2004. Los integrantes de Trans comienzan a entrevistar a agentes culturales de Galicia con la intención de divulgar y mantener viva su memoria. El proyecto, después llamado "Rexistro de nós", se integraría en 2007 en la Universidade de Vigo con la paralela constitución del grupo de investigación PE4 Fondo Audiovisual de Cultura Contemporánea FACC. También publican periódicamente en el Faro da Cultura, de *Faro de Vigo*, reflexiones con una perspectiva crítica y de denuncia.
Huete inicia la serie "Realdade subxacente", serigrafías que reproducen un retrato de la reina de España tomado de la prensa diaria, que permanecerá oculto bajo capas de pintura. La serie puede considerarse una variación de las "Ocultacións", en cuanto cita lo que subyace a lo aparente visible, no por haber sido tapado o cubierto, sino por haber sido substituido. La serie se va a prolongar hasta el año 2013, con polípticos de cuatro unidades realizados con la misma técnica de producción, pero con objetivos diferentes. Estas últimas son piezas en las que el vertido de la pintura sobre el lienzo deja rastros, huellas.

2005. Participa en la exposición *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989,* en la Fundación Luís Seoane de A Coruña, con una acción durante la inauguración. Escribió con pólvora, sobre el suelo, la frase *Somos metáforas de nós mesmos?,* que arde y hace visible una pregunta sobre cómo percibimos y construimos el mundo y sobre cómo nos percibimos a nosotros mismos en el mundo social. También usó pólvora Huete en una acción realizada un año más tarde (2006) en Carral para homenajear a los mártires. Allí dibujó sobre el suelo, con el arma con la que habían sido asesinados, las siluetas y los nombres de los sublevados ejecutados, ahora desocultados y ensalzados en el proceso de la quema: otra vez la referencia al compromiso político del poemario *Con pólvora e magnolias*, de Méndez Ferrín, a quien el Centro Cultural de la Diputación Provincial de Ourense le dedica una muestra este mismo año, en la que colabora Huete.

2006. Participa en una colectiva en el Café De Catro a Catro, en Vigo, con la que se celebra el 25 aniversario del local.

2008. Presenta en la Galería Trinta la exposición *Causa subxace*, trabajos en los que el referente icónico aparece negado con la intención de sugerir o alertar respecto de lo que no se ve, de la existencia de otras versiones divergentes con la realidad aparente. El título funcionaba como una declaración de principios en lo que respecta a su visión del arte, porque en la obra del artista de la última década late una apuesta por una pintura antiicónica, en la que el juego de tapar dota de sentido a toda una serie de obras en las que también subyace la admiración del artista por las *nadas* de Tino Grandío, las *sobrepinturas* de Arnulf Rainer, los dibujos borrados de Rauschenberg y por la reductividad monocroma de Piero Manzoni, Ad Reinhardt o Robert Ryman, entendida ya como una práctica independiente en la historia de la abstracción. En esa lucha por evadir la imagen, los títulos serán, una

vez más, un elemento que genera un entorno complementario, a veces divergente, ese anclaje del que habla Roland Barthes al referirse al pie de foto que vincula las imágenes, o la ausencia de ellas, con lo real.

2013. Participa, en la SALA X, Sala de Exposiciones del Campus de Pontevedra de la Facultad de Bellas Artes, en la exposición *Ex profeso 3*, un proyecto para dar visibilidad a los docentes e investigadores de la facultad, donde continúa impartiendo clases hasta su jubilación, en el año 2015. Desde el centro de enseñanza, se organizan exposiciones en las que Huete participa con compañeros de la facultad, a lo largo de su carrera docente, como varias ediciones de *En plenas facultades*, en el Museo de Pontevedra, o *Afinidades selectivas 7* (2014) en la Casa Galega da Cultura de Vigo. En el ámbito docente podemos enmarcar también la colaboración en el libro *Arte, dicionario ilustrado*, editado por la Universidad de Vigo, para el que Huete hace la intervención textual *Quintana dos mortos*, una relación de nombres de artistas gallegos situados a la par de los nombres de artistas de fama internacional. De nuevo, una reivindicación de lo propio ante la amenaza del imperialismo, tanto el iconográfico como el cultural.

2017. El MARCO de Vigo organiza una revisión crítica de la trayectoria artística de Ánxel Huete.