



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

ÁNXL 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

Nota de prensa

Síntesis del proyecto expositivo

Ánxel Huete. Una revisión crítica es la primera presentación que hace un museo de la trayectoria de Ánxel Huete (Ourense, 1944), artista indispensable para comprender el transcurrir de la producción artística en Galicia en las últimas décadas. Defensor del arte como motor de transformación social, compaginó la labor plástica con la militancia política y la activa participación en la organización de eventos fundamentales para la renovación del arte gallego y de sus modos de organización: la exposición de esculturas al aire libre del Parque municipal do Castro (Vigo, 1974), las muestras de la Praza da Princesa (Vigo, 1970s), Atlántica (1980-1983), la Asociación Galega de Artistas Visuais (creada en 1997) o el Foro da Cultura Galega (1999-2001).

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 parte fundamental de su pensamiento, no sólo durante la época de formación sino también en trabajos recientes. En la exposición se propone un recorrido por los momentos y lugares que caracterizan cinco décadas de producción artística, en las que su obra camina hacia una progresiva sintetización de la imagen pictórica, tanto en las piezas monocromáticas, en las distribuciones reticulares o en la firme decisión del autor de reducir el análisis de la pintura al estatuto simbólico del signo.

La dialéctica va a acompañar siempre su trabajo, donde el diálogo se da dentro de la amplitud de la abstracción: los elementos de origen icónico se deslizan hacia el símbolo para desaparecer por ocultación, y a pesar de ser borradas, las formas todavía son visibles. La consideración de la abstracción como un recurso operativo llevará a Huete a concebir el arte como una codificación y a entenderlo como un sistema de signos fruto de convenciones que deben ser aprendidas en su especificidad.

La exposición, comisariada por **Agar Ledo**, responsable de exposiciones del MARCO, se entiende como una oportunidad para estudiar y reinterpretar nuestro pasado más reciente a través de la trayectoria de Ánxel Huete, revisión que viene acompañada de un catálogo de próxima publicación —coeditado por Anxo Rabuñal y Agar Ledo, diseñado por Xosé Salgado y Lía Santana, y con aportaciones de Rosalía Pazo Maside, Manuel Pérez Rúa e Isaac Pérez Vicente— que sirve de espejo al contexto social y cultural de las últimas décadas.

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 texto² 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 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 Comunista³—, es un debate que Huete incorpora a sus preocupaciones⁴. 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 significativo, 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 los sistemas totalitarios, como el nazismo y el estalinismo, y el arte figurativo⁶. 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 sociales⁷.

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 importancia⁸. De hecho, el artista no ve contradicción entre signo y abstracción y el diálogo con la figura es una presencia constante en su obra: pintará una y otra vez los mismos signos, no denotativos, sino ejemplificativos⁹. 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 historicidad¹⁰.

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. [...]

El gesto y la presencia del autor

La pintura *cerebral* de Huete, que exige a quien la contempla un esfuerzo para identificarse con su contenido¹¹, 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 período¹². 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 marxistas¹³. [...]

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 definido¹⁴. 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 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”¹⁵. [...]

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. [...] Los fondos tienen cada vez más 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 pintadas¹⁶. 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”¹⁷, un proceso de síntesis que iba a desembocar en desaparición, en la reducción de la pintura al grado cero¹⁸, 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 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”¹⁹. 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”, “Albanería fina”, “Ocultaciones”, “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. [...]

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”²⁰. 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 autor²¹—, tanto en la serie “Albanería fina” (1995-1997) como en la intervención *Man de cal / Albanería 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) 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”²², 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”²³. [...]

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 autor se traducirá en un nacimiento del lector-espectador²⁴— recae la tarea de entrar en la obra, de producir el significado en esos intervalos que se generan en el espacio de la recepción, de leer entre los estratos que desoculta la serie “Estrutura da memoria” (2000-2002), cuadros de gran formato cuya voluntad anti-icónica sugiere una denuncia de los mecanismos invisibles que manejan las estructuras de poder. La ideología que subyace en esta serie viene reforzada, de nuevo, por los títulos, el hilo conductor entre emisor-obra-receptor: *Memoria de Ruanda*, *Memoria de Dubrovnik*, *Memoria de Sierra Leona*. Palabras que nos sitúan, 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”²⁵. Un contexto en el que la experiencia estética se confunde con la experiencia real. [...]

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 esperamos 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.

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 foucaultiano 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

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

Sobre la comisaria

Agar Ledo es responsable de exposiciones del MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, donde ha dirigido y coordinado los proyectos expositivos durante una década. Ha comisariado exposiciones de artistas como Ánxel Huete, Grace Schwindt, Gintaras Didžiapetris, Patricia Esquivias, Pedro Barateiro, Carlos Bunga o Diego Santomé, además de propuestas centradas en el análisis de la producción cultural en Galicia y en las implicaciones sociales y políticas que rodean la práctica artística. Con un Máster en museología y estancias de formación en Fred Jones Jr. Museum of Art (Norman, OK), Le Consortium (Dijon), Musée d'art contemporain de Lyon e ICI-Independent Curators International (Nueva York), su carrera profesional ha transcurrido en espacios como el CGAC (Santiago de Compostela, 1998-2004), la Fundación Luis Seoane (A Coruña, 2005) o la primera BIACS (Sevilla 2004-2005), donde trabajó como coordinadora en el equipo del que fue uno de los más visionarios comisarios e historiadores del arte del siglo XX: Harald Szeemann. Escribe regularmente en publicaciones especializadas y es miembro del Consejo de redacción de la revista *Grial*. Imparte docencia en distintos cursos de posgrado, como el Máster en Arte Contemporáneo, creación e investigación (UVigo, 2016-2017), el Curso de Experto Universitario en Gestión Cultural (USC, 2015-2017) o el Máster en Arte, Museología y Crítica Contemporáneas (USC, 2008-2012). Es miembro de la IKT-International Association of Curators of Contemporary Art e investigadora en el Departamento de Historia del arte de la Universidad de Santiago de Compostela, en la que completa su tesis doctoral: una revisión de la escena del arte en Galicia durante los años setenta, década marcada por los últimos tiempos del franquismo y por la Transición.

- 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.
- 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 M^a Luisa Sobrino Manzanares, Juan de Nieves Lamas, M^a José Ruiz Vázquez, *O proceso asbtracto. Artistas galegos 1950-1979* (catálogo de exposición), Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, p. 283.
- ⁵ Ánxel Huete en conversación con Agar Ledo, verano de 2016.
- 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.
- 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 Pablos, “Pintura de Ángel Huete”, en *Faro de Vigo*, 13.2.79.
- ¹² Manolo Figueiras, “Muros de pintura. El lugar de la espera”, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., pp. 13-34.
- ¹³ 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.
- ¹⁴ Pierre Bourdieu, “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México DF, 1990, p. 225.
- ¹⁵ 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.
- ¹⁶ Demetrio Paparoni, “La abstracción redefinida”, en *Nuevas abstracciones*, op. cit., pp. 25-26.
- ¹⁷ Manolo Figueiras sobre Ánxel Huete, texto inédito. Cortesía de Manolo Figueiras y Pepe Cáccamo.
- ¹⁸ 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.
- ¹⁹ Ánxel Huete en conversación con Agar Ledo, verano de 2016.
- ²⁰ Ánxel Huete (en conversa con Alberto Ruiz de Samaniego), “O proceso Huete”, en *Revista das letras, O Correo Galego*, 22.5.97, p. 2
- ²¹ *Ibid.* 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.
- ²² Manolo Figueiras, “Muros de pintura. El lugar de la espera”, en *Ánxel Huete. Man de cal / Albanelería fina*, op. cit., p. 13.
- ²³ Ánxel Huete en conversación con Agar Ledo, verano de 2016.
- ²⁴ “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).
- ²⁵ Ánxel Huete, “Civildade artística”, en *Sinal*, n.º 0, AGAV, Asociación Galega de Artistas Visuais, Santiago de Compostela y Vigo, 2000, p. 40.

Información general

Documentación

En las salas de exposición está disponible para medios y público la siguiente documentación complementaria, también accesible para descarga en la web www.marcovigo.com

- *Ánxel Huete. Detrás de la pintura*, por Agar Ledo Arias (texto curatorial completo)
- Cronología: *Ánxel Huete. Línea de vida*
- Hojas de sala con información sobre las obras en exposición
- Textos del catálogo de la exposición (de próxima publicación), por Rosalía Pazo Maside, Manuel Pérez Rúa e Isaac Pérez Vicente.
- Galería de imágenes y pies de foto

Información y visitas guiadas

El personal de salas está a disposición de los visitantes para cualquier consulta o información relativa a la exposición, además de las visitas guiadas habituales:

Todos los días a las 18.00

Visitas 'a la carta' para grupos, previa cita en el tel. 986 113900/04

Visitas y talleres para escolares

Para grupos de educación Infantil, Secundaria, Bachillerato, y otros centros de formación

Colabora: Obra Social "la Caixa"

Del 5 de mayo al 23 de junio de 2017

Lugar: salas de exposición y Laboratorio das Artes (1ª planta)

Horario: de martes a viernes de 11.00 a 13.30

Previa cita en el tel. 986 113900/04

Contacto Departamento de Comunicación y prensa

Marta Viana Tomé

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

marta.viana@marcovigo.com

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

twitter. @MARCOVigo3