
El traje del emperador

La mercantilización del arte en la España de los años 80

Alberto López Cuenca

Al recordar su primer encuentro con Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa resumía certeramente la transformación social y económica que tenía lugar en la España de 1960. «Los antiguos obreros iban convirtiéndose en pequeñoburgueses, sus rasgos se dulcificaban y perdían los angulosos pómulos siberianos, la loción de afeitado tomaba el lugar del olor a pólvora y los Seat 600 sustituían a Kropotkin, Stalin y Mao Zedong como motor de la historia» («Manolo», *El País*, 19 de octubre de 2003). En fin, se empezaba a descubrir entonces que en España la lucha e intereses de clase ya no iban a empujar la historia, sino que ésta quedaba en manos del poder adquisitivo de los consumidores. En diferida pero clara sintonía con las tendencias del primer mundo, ahí se hallaba la última y más duradera herencia del franquismo, la simiente que marcaría a la sociedad de la España democrática de la década de los 80. Su enseñanza primordial: convertir a ciudadanos más o menos politizados en consumidores de pleno derecho.

El arte como símbolo y mercancía

Tanto los artistas como las artes plásticas entraron en este ciclo de readecuación consumista. Si desde 1950 el arte había sido un campo de batalla simbólico donde la dictadura franquista, de un lado, intentaba mediante la censura que no encontraran acomodo las conjuras judeo-masónicas y, del otro, algunos creadores plantaban cara al régimen, a finales de la década de los 70 el arte se fue despolitizando paulatinamente. A primera vista esto cabría explicarlo por la obsolescencia de unos planteamientos artísticos de confrontación política contra la dictadura que dejaron de tener sentido en una sociedad que comenzaba a gozar de libertades de organización, de elección y de expresión. Si a esto se le suma el ansia por gozar y ejercitar esas libertades, nos encontramos con la coartada perfecta que justificaría el auge de un arte despolitizado y hedonista. Sin embargo, ésta sería una explicación tan simple y edulcorada como tendenciosa, ya que ocultaría que el papel del arte desde finales de la década de los 70, y especialmente de los 80, sufrió una drástica redefinición que sólo puede apreciarse atendiendo a factores políticos y económicos, además de los sociales.

Entre 1982 y 1992 en España se produjo una lenta pero inexorable mutación en la concepción y función de las artes plásticas. Si tenemos en cuenta el posicionamiento beligerante en torno a la función de éstas que se da en la España de la década de 1970 (en un enfrentamiento cuya documentada narración oficial es sobradamente conocida), de un lado nos encontramos con la reivindicación del arte de las vanguardias y su vigencia hecha por algunos historiadores del arte, cuyo momento culminante sería la Bienal de Venecia de 1976. Allí tuvo lugar la muestra *España. Vanguardia artística y realidad social: 1956-1976*, organizada, entre otros, por Tomás Llorens y Valeriano Bozal, quienes favorecían un retrato histórico que hacía del arte español contemporáneo un arte político y politizado (*vid.* V. Bo-

zal y T. Llorens. *España. Vanguardia artística y realidad social*, 1976). Frente a esa apuesta se situó una reivindicación de la pintura «despolitizada». En 1979 Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas organizan y defienden teóricamente la muestra *1980* en la galería Juana Mordó de Madrid, con la que declaraban explícitamente su pretensión de encaminar el futuro inmediato del arte español por la senda de la pintura, senda empedrada con los nombres de Carlos Alcolea, Chema Cobo y Guillermo Pérez Villalta, entre otros. Cabe advertir que en esta contienda al arte se le presuponía una función eminentemente ideológica y estética, y sólo incidentalmente comercial. Para estas facciones, la preocupación no era mercadotécnica, sino histórica: lo que se disputaba era a quién correspondía el cetro de continuador de la modernidad, si a la tradición del arte político de las vanguardias o a una pintura revivida.

Contra todo pronóstico, este enfrentamiento quedó sin resolver, ya que tanto el alineamiento de las artes en España con las tendencias dominantes en la escena artística internacional como la política institucional desde el ascenso al poder del Partido Socialista Obrero Español en 1982 engulleron toda pretensión «histórica» del arte a cambio de un nicho en el nuevo panorama de las artes. Es cierto que la pintura presuntamente despolitizada ocuparía el primer plano artístico en los 80, pero no como vanguardia del devenir artístico, sino como el producto más cotizado en el mercado del arte. Aquí es precisamente donde radican las claves para comprender el crucial replanteamiento de las artes plásticas en la España de los 80, en los factores económicos y políticos que forzaron su transformación.

El cambio cultural

«El PSOE no puede sentirse dueño del cambio, aunque puede jugar cierto papel en la búsqueda de este cambio», declaraba Felipe González el 28 de septiembre de 1982 en el cuartel del Conde

Duque de Madrid (F. S., «Felipe González llama a los intelectuales y artistas a “un compromiso con la sociedad”», *El País*, 29 de septiembre de 1982). Poco menos de un mes antes de ganar las elecciones legislativas, el secretario general del PSOE presentaba el manifiesto *Por el cambio cultural*, donde se recogían las líneas maestras de la política cultural que llevaría a cabo su partido si salía victorioso en los comicios. En esa ocasión ya adelantaba que la tarea de su partido sería facilitar la infraestructura para favorecer el advenimiento de un «mensaje cultural nuevo». Hasta qué punto el mensaje cultural fue realmente nuevo puede discutirse, pero que desde el Ministerio de Cultura se orquestaron los mecanismos para su difusión no hay duda alguna. De tal modo es así, que el interés por promover la cultura se refleja en el incremento gubernamental del presupuesto para actividades de esa índole, que aumentó un 68,33% de 1983 a 1986 (*Política cultural, 1982-86*, Ministerio de Cultura, 1986; citado en J. Gambrell, «Report from Spain: Gearing up», *Art in America*, núm. 76, septiembre, 1988). Además, como la Ley del Patrimonio fijaría que una de las funciones de los museos era adquirir «conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural» (Ley 16/1985 de 25 junio del Patrimonio artístico español, cap. II, artículo 59), el presupuesto que el Ministerio de Cultura dispuso para adquisiciones se incrementó un 78% entre 1982 y 1986, de 1.272 a 2.263 millones de pesetas (Gambrell, 1988).

Dejando de lado el significativo aumento de las partidas del presupuesto para el Ministerio de Cultura, y teniendo en cuenta que otro de los declarados objetivos del manifiesto *Por el cambio cultural* era «la recuperación de la capacidad de nuestro país para aportar su voz a las corrientes culturales del mundo», en el ámbito de las artes plásticas destacan la creación en 1983 del Centro Nacional de Exposiciones (CNE), institución encargada de difundir las artes plásticas contemporáneas organizando y haciendo itinerar

exposiciones a nivel nacional. El nuevo organismo se estrenó con *Tendencias en Nueva York*, presentada en 1983 en el Palacio de Velázquez con el comisariado de la directora del CNE, Carmen Giménez, que reunía el trabajo de artistas como Keith Haring, Julian Schnabel y David Salle. Dada la carencia de museos y centros de arte contemporáneo en España, el CNE acometió una tarea divulgativa que tuvo como objetivo acercar al público las tendencias artísticas contemporáneas internacionales. Así, se montaron exposiciones de *arte povera*, la nueva escultura inglesa y el neo-expresionismo alemán, monográficas de Christian Boltanski y Richard Artschwager, al igual que se mostraron grandes colecciones de arte de la segunda mitad del siglo XX, como la de Ileana Sonnabend y Giuseppe Panza di Biumo (vid. Anna M. Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 2000).

Esta estrategia divulgativa tenía una doble vertiente, ya que si bien en el terreno nacional se quería familiarizar al público español con el arte del exterior, en el extranjero el Ministerio de Cultura buscó promocionar el arte español contemporáneo y acercarlo a las tendencias dominantes. Una iniciativa conjunta del Ministerio de Cultura y del de Exteriores buscaba precisamente convencer al mundo de lo rabiosamente actual del arte patrio. Con ese fin se creó el Programa Español de Acción Cultural en el Exterior (PEACE), que organizaría exposiciones colectivas de arte español contemporáneo, como *Caleidoscopio español. Arte joven de los años 80* (1984), que pasó por Dortmund, Basilea y Bonn, o *Art espagnol actuel* (Toulouse, 1984), con su versión escandinava, *Spansk Egen-Art* (1984), que itineró por Estocolmo, Malmoe y Oslo. La selección incluía el dispar trabajo de Gerardo Delgado, Guillermo Pérez Villalta, Miguel Ángel Campano, José Manuel Broto, Ferrán García Sevilla y Miguel Barceló, entre muchos otros. Sin embargo, todos ellos eran representantes de la tendencia pictórica que dominaría la escena artística española durante los 80 y que encajaba con el discurso do-

minante en la escena internacional, donde el retorno de la pintura en sus más diversas expresiones había tomado la escena desde principios de la década.

Aquí es importante subrayar el papel desempeñado por los comisarios. Según apunta Valentín Roma («Jornadas de estudio», *Desacuerdos*, Universidad Internacional de Andalucía, 5 de diciembre de 2003), el comisario desempeñó entonces al menos tres funciones: una política (funcionando muchas veces desde dentro de las instituciones gubernamentales), otra historiográfica y crítica (seleccionando y justificando histórica y críticamente a los artistas expuestos) y otra administrativa (gestionando el valor mercantil de las firmas artísticas). Estos rasgos los satisfacen, sin duda, Carmen Giménez y el Centro Nacional de Exposiciones con su política centralista de exhibiciones que marcó el panorama expositivo desde el Ministerio de Cultura a partir de 1983 y hasta la renuncia de aquélla en 1989. Para entonces se habían inaugurado distintas instituciones artísticas cuyo trabajo desarticulaba esa política, por lo que el CNE quedó sin cometido, llevando a la dimisión de Carmen Giménez «por quedar vacías de contenido sus funciones» (José Méndez, «La dimisión de Carmen Giménez cierra una etapa de representación del arte español en el mundo», *El País*, 8 de junio de 1989). Efectivamente, la apertura en 1988 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la inauguración del Centre d'Art Santa Mònica en Barcelona en 1988, del Instituto Valenciano de Arte Moderno (1989), del Centro Atlántico de Arte Moderno (1989) y del Centro Galego de Arte Contemporáneo (1989), hicieron que el CNE quedara como una institución obsoleta.

Conforme fue avanzando la década, el interés en promocionar y apadrinar las nuevas tendencias artísticas no fue acometido sólo por el gobierno central, sino que en el «Estado de las autonomías» se respaldó la actividad artística a nivel regional, mediante bienales como la de Pontevedra y concursos de toda índole, como el Certamen

Andaluz de Artes Plásticas, por mencionar sólo dos de los innumerables eventos. El arte auspiciado por las autonomías se presentaba así como símbolo regional distintivo y diferenciador en el nuevo reparto estatal de poderes. En el fondo, de lo que se trataba era de regenerar el tejido artístico y de dar paso a una generación de jóvenes creadores más acorde con el nuevo estado de cosas y con un perfil más internacional, lo que se llevó a cabo a nivel autonómico y central, especialmente con las Muestras de Arte Joven organizadas desde 1985 por el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura, cuya más clara repercusión sería renovar la nómina de artistas y la visión de las artes plásticas bajo el mandato socialista.

Sin embargo, este intento por remozar la escena artística y capitalizar el valor simbólico del arte venía dándose ya desde el segundo mandato de la Unión de Centro Democrático, especialmente bajo la gestión de Javier Tusell al frente de la Dirección General de Bellas Artes. Tal vez fuera entonces, con el éxito de la repatriación del *Guernica* de Pablo Picasso en 1981 y su sonada repercusión mediática, cuando se cobró especial conciencia del papel que el arte podía jugar como estandarte de la España democrática.

El arte en la era de la «reconversión industrial»

Aunque no fuera inédita, la apuesta del primer gobierno socialista por una renovación del panorama cultural español fue sin duda contundente. Su objetivo no era inocente, dada la conciencia que se tenía de lo importante de regenerar la imagen de la cultura española democrática alejándola de todo vínculo con la dictadura y apostando para ello fuertemente por la internacionalización, tanto de nuestros artistas como de nuestra visión del arte. Aunque desde esta perspectiva pareciera lógico el interés por saltarse las fronteras del casticismo para escapar a las rancias reminiscencias nacio-

nalistas del franquismo, aquel interés respondía en el fondo a un nuevo tipo de realidad, no ya sólo cultural sino también, y sobre todo, económica.

Las crisis petroleras de 1973 y 1979 revelaron una vez más con total crudeza la dependencia de las economías nacionales de factores económicos globales: que los países árabes aumentaran el precio del crudo hacía tambalearse como fichas de dominó al resto de las economías del planeta. Éste era el síntoma más claro de la globalización de las finanzas, en las que España estaba integrada con sus rasgos específicos, ya que a la crisis energética a nivel internacional hay que sumarle la devaluación de la peseta en 1976 y 1977, y la incertidumbre que tanto para los inversores extranjeros como para los nacionales supuso el cambio político, lo que se tradujo en un receso económico e industrial del país: caída de las inversiones, estancamiento del consumo doméstico y del PIB, y un aumento del desempleo, características todas ellas de la economía española durante la década de 1975 a 1984 (*vid.* Gabriel Tortella, *El desarrollo de la España contemporánea: Historia económica de los siglos XIX y XX*, 1994).

Para afrontar esta crítica situación de la economía, el gobierno de UCD pasó en 1981 y 1982 un decreto y una ley de recuperación industrial que pretendía sacar a distintos sectores industriales del callejón sin salida en el que se encontraban. La reconversión industrial iniciada por UCD no dio sus frutos, y fue retomada y profundizada por el gobierno del PSOE tras su ascenso al poder. Enfrentándose a las protestas de sindicatos y trabajadores, en 1984 el gobierno socialista aprobó la Ley de reconversión y reindustrialización, que buscaba tanto compensar las pérdidas de las empresas deficitarias como, sobre todo, favorecer las inversiones que crearan nuevas industrias y la redistribución de la mano de obra hacia nuevos ámbitos de producción. En suma, se llevó a cabo una drástica reorientación del tejido industrial y de los mecanismos de producción. Aun así, la economía no comenzó a mostrar signos de recupe-

ración hasta 1985, con un creciente aumento en la inversión y en la producción. Desde entonces hasta 1990 se daría un periodo de crecimiento imparable. No obstante, como subraya Gariel Tortella, no está claro hasta qué punto fueron las políticas económicas del gobierno o factores «externos» como la entrada en la Comunidad Económica Europea en 1985, el referéndum sobre la permanencia en la OTAN ese mismo año y la caída de los precios del petróleo, los que favorecieron la recuperación de la economía (*vid.* Tortella, *ibidem*).

En cualquier caso, el resultado fue que el panorama económico, el tejido industrial y los tipos de empleo habían cambiado notablemente en España para fines de la década de los 80. De hecho, esto queda reflejado en la distribución porcentual del Producto Interior Bruto entre 1976 y 1990, según el Ministerio de Economía y Hacienda, donde la agricultura pasa de representar el 9,3% al 4,9%, la industria y la construcción del 42,6% al 37,2%, y el sector servicios del 49,1% a 57,8%. Por lo que respecta al porcentaje de la población ocupada, la proporción, según la Encuesta de población activa del Instituto Nacional de Estadística, queda de la siguiente manera: agricultura, del 21,5% al 11,3% de la población empleada; industria y construcción, del 36,9% al 33,3%, y sector servicios, del 41,6% al 55,4%.

El ascenso del PSOE al poder y el «cambio cultural» que se impulsó (y capitalizó) desde las instituciones públicas se dio en un caldo de cultivo social (el de la transición), político (el del afianzamiento de la democracia), y, sobre todo, económico (el de la reconversión industrial) que hizo posible que arraigara y fructificara. Fue la suma de estos factores la que en última instancia permitió el afianzamiento de una nueva concepción de las artes plásticas: un arte que se presentaba como nuevo, democrático y, especialmente, como un bien de consumo en el marco de una nueva economía, la más volátil y especuladora que se hubiera conocido hasta entonces. No en balde a nivel internacional el modelo económi-

co neoliberal de Ronald Reagan y Margaret Thatcher fue el que arropó lo que se ha dado en llamar *boom* del arte en los 80.

ARCO y la iniciativa privada

Junto al Centro Nacional de Exposiciones hubo dos instituciones fundamentales que presentaron algunas de las muestras de divulgación más importantes de la década de 1980, la Fundación Juan March y la Fundación Caja de Pensiones (más tarde, La Caixa). Aquélla organizó monográficos de Paul Cézanne (con unas 300.000 visitas, una cifra desorbitada para la época), Robert Motherwell, Willem De Kooning, Robert Rauschenberg o el arte minimalista, mientras que la Caja de Pensiones presentó una revisión de la pintura reciente estadounidense en *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, inaugurada en Madrid en 1980; *Italia. La transvanguardia*, en 1983, y una selección de dibujos de Joseph Beuys en 1985. En fin, antes de la abierta apuesta del gobierno socialista por oxigenar la escena artística nacional ya algunos sectores privados se habían aprestado a ello. Sin embargo, la propuesta que cuajó más nítidamente y que con el paso del tiempo ha fijado un modo de concebir el arte en España fue la Feria de Arte Contemporáneo (ARCO). A pesar de estar planteada como una feria de arte comercial, es decir, una reunión de galerías cuyo objetivo es la venta de obras de arte, la recepción popular que tuvo (y sigue teniendo) entre el público profano fue excelente. Cuando inició su andadura en 1982 lo hizo con 90 galerías nacionales e internacionales bajo la dirección de la galerista Juana de Aizpuru y con una asistencia de 25.000 personas. En su versión de 2003, las galerías sumaban 279, la mayoría internacionales, y se dieron cita más de 190.000 personas. Sin embargo, su objetivo de fomentar el coleccionismo (vender arte, para entendernos) sólo se ha satisfecho tibiamente tras más de dos décadas en activo. Como insiste su directora desde 1986, Rosi-

na Gómez Baeza, el coleccionismo en España es insuficiente. La cuestión es: si es insuficiente, es decir, si no hay demanda para ARCO, ¿cómo se mantiene en pie una feria de arte sin compradores? Esto se explica en parte porque no se trata de una empresa, sino que está organizada por IFEMA-Feria de Madrid, una institución auspiciada por la Comunidad Autónoma de Madrid, el Ayuntamiento de Madrid, la Cámara de Comercio e Industria y Caja Madrid. IFEMA, que junto a ARCO acoge ferias como Fitur, Expodental, Modacalzado o Bebés y mamás, fue quien sobrellevó el déficit presupuestario inicial de la feria. En lo que respecta a compradores, a coleccionistas de peso que inviertan en arte internacional (ya que desde sus inicios ARCO ha logrado vender a coleccionistas españoles fundamentalmente arte nacional), ARCO *importa* sus coleccionistas, según declaraba Gómez Baeza recientemente («El nacimiento de ARCO», mesa redonda perteneciente al curso *La línea de sombra* en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 27 de octubre de 2003). En fin, como feria comercial de arte ARCO no tiene un balance especialmente deslumbrante. Sin embargo, a pesar de esto, su actual directora declaró poco después de hacerse cargo de la feria que ésta no era un evento cultural sino comercial (Gabriela Cañas, «Arco es una feria comercial y no un evento cultural», *El País*, 14 de enero de 1987). No obstante, desde sus inicios hasta nuestros días ARCO se ha instaurado como un fenómeno eminentemente cultural, pero en el que se difunde una visión comercial del arte, donde el arte se presenta como un coleccionable, como un bien de consumo. Con su primera edición de 1982, ARCO vino a llenar una inmensa laguna en la escena artística española, ya que en el páramo institucional artístico legado por el franquismo puso al alcance de una audiencia en su gran mayoría ignorante pero ansiosa por conocer una amplia selección del arte contemporáneo internacional. El éxito mediático de ARCO se debió (y aún se debe hoy) a esa caurosa y masiva recepción por parte del público en general, no a los

coleccionistas. Desde su primera entrega lo sorprendente han sido las *razzias* de escolares y el deambular de mamás y papás con carritos de bebés y las visitas familiares. Sin embargo, ARCO *no* está concebido como un evento cultural, sino como una feria comercial cuyo objetivo es favorecer la compra/venta de arte. La conclusión es que la gran repercusión mediática de este modo de entender el arte, sumada a la carencia de una tradición que favoreciera el coleccionismo en España, han generado una situación paradójica: una feria de arte con pretensiones comerciales que subsiste fundamentalmente como espectáculo cultural.

Con esto no quiere decirse que ARCO no haya favorecido el coleccionismo del arte en nuestro país, sino que ésta no es la cuestión realmente importante. La importancia de ARCO es que a pesar de que el modelo que ha promovido, aquel que presenta el arte como un bien de consumo, no acaba de arraigar en España, según admiten los propios gestores de la feria, lo que sí lo ha hecho ha sido su visión mercantilista y espectacular del arte. En España el arte es presentado y es visto mayoritariamente como un objeto de consumo, ya sea como un producto de coleccionismo o como parte de la industria del ocio. En el fondo, ARCO, como un brazo de la industria cultural que tiene como objetivo distribuir a una audiencia de masas bienes identificables como «artísticos» y comercialmente viables, se hizo eco de una tendencia internacional que desde la década de 1970 fue profesionalizando y empacando como un producto de consumo la producción artística. Es significativo de este proceso lo ocurrido en el Soho neoyorquino, donde entre 1968, cuando abre la primera galería comercial, Paula Cooper, y 1975 se habían inaugurado setenta y cinco espacios expositivos (*vid.* Malcolm Goldstein, *Landscape with figures. A history of art dealing in the United States*, 2000). En España esta actitud no fue a la zaga, sólo en Madrid se abrieron cincuenta y tres galerías de arte entre 1970 y 1990, entre las que se cuentan algunas de las que marcaron

y aún siguen marcando la pauta en la escena artística comercial, como Juana de Aizpuru, Vandrés, Gamarra y Garrigues, Buades o Juana Mordó (*vid.* Juan Pablo Wert, *La Nueva Figuración Madrileña en el contexto de la transición política, de la expansión mediática y de la homologación internacional del arte español*, Universidad de Castilla-La Mancha, tesis doctoral inédita, 2002).

Junto al vigoroso y dirigista papel del Estado, en España surgió una actividad comercial de índole privada en torno al arte que quedó plasmada en la apertura de galerías de arte, en la intensificación de la actividad de fundaciones que incentivaron el coleccionismo empresarial y corporativo (como la Caixa, Coca-Cola, Endesa o Mapfre), y la consolidación de colecciones privadas (como la de Plácido Arango o Jesús Martínez Guerricabeitia) y, acompañándose a la tónica internacional, la adopción de estrategias de difusión y promoción empresariales del arte, tanto en el sector público como en el privado. Aun así, el mecenazgo empresarial mantuvo una actitud tibia a la hora de costear las actividades culturales, ya que para 1988 sólo el 10% de esas actividades realizadas en España se financiaban con fondos privados (Ángeles García, «Mecenazgo empresarial», *El País*, 20 de febrero de 1988).

Ut pictura...

La década de 1980 fue la de la hegemonía internacional de la pintura. En España también fue así, aunque ya desde los 60 se vino gestando la obra de artistas como Luis Gordillo, que hizo posible la posterior eclosión comercial de este género. En realidad, ni aquél ni sus sucesores inmediatos, como Carlos Franco o Carlos Alcolea, miembros de la denominada Nueva Figuración Madrileña, gozarían del éxito en el mercado internacional que obtuvieron en los 80 jóvenes como Miquel Barceló o José María Sicilia, quienes supieron acomodarse a las tendencias exitosas a las que otros

habían llevado la pintura. El modelo que encaja perfectamente en la escena española e internacional es sin duda el del pintor mallorquín, quien exhibiría su obra de vena neo-expresionista en la Documenta de Kassel en 1982 e iniciaría una fulgurante carrera comercial. El éxito de Barceló se debió fundamentalmente al clima de recuperación de la pintura que se había ido gestando en Alemania, Italia y Nueva York de la mano de críticos/comisarios como Christos M. Joachimides, principal apologista del neo-expresionismo, y Achille Bonito Oliva, padre de la transvanguardia italiana. En Nueva York, el trabajo de artistas como Jean Michel Basquiat, Julian Schnabel y David Salle había puesto la pintura expresionista y ecléctica de moda.

Si desde el PEACE y el Centro Nacional de Exposiciones se buscaba acercar el arte español al internacional, lo que se apoyó hasta finales de los 80 fue la pintura; por lo que apostó ARCO desde sus inicios, y especialmente en la edición de 1983, cuando Bonito Oliva presentó el *stand* italiano en la feria, y organizó *Italia. La transvanguardia* en la Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones de Madrid fue la pintura. El remozado imaginario artístico promocionado por el gobierno socialista y la tendencia dominante en ARCO coincidían: la pintura sintetizaba a la vez la mercancía artística sobrevalorada por excelencia y el nuevo símbolo de la plástica socialdemócrata española.

El cambiante panorama de la plástica ya anunciaba a finales de la década un relevo, si no generacional desde luego estilístico, apreciable en la que probablemente fuera la serie de exposiciones más ambiciosa del PEACE. Bajo el nombre genérico de *Cinc siècles d'art espagnol*, se organizó en París un conjunto de cuatro exposiciones en las que se abarcaba desde El Greco a Miquel Barceló. Precisamente la selección de *L'imagination nouvelle: les années 70-80* mostraba exclusivamente la obra de los pintores consagrados en ese periodo, mientras que *Espagne 87-Dynamiques et interrogations* presen-

taba el trabajo de escultores y pintores de nuevo cuño, como Cristina Iglesias, Pepe Espaliú o Rafael Agredano.

Sin embargo, sería la muestra *Before and After the Enthusiasm*, comisariada por José Luis Brea en 1988, la que de un modo más beligerante pusiera fin a esa etapa pictoricista. Esta muestra representó una de las rupturas más claras respecto a la línea pictórica que había sido auspiciada y había dominado el arte español en la década de 1980, abriendo el camino para el trabajo de artistas como Pedro G. Romero o Federico Guzmán, quienes recuperarían una vertiente más conceptual y política para el arte español de los 90.

El canto de cisne de la política direccionista estatal del arte tuvo lugar, obviamente, en 1992. El fasto lo acogió la Exposición Universal de Sevilla, donde se reunió una sintomática selección de artistas en la muestra *Pasajes. Actualidad del arte español*. En realidad se trataba de una heterogénea selección donde se juntaban artistas activos en los 60 y 70, junto con los nombres consagrados en los 80 y algunos de aquellos que estaban llamados a ser los representantes de una nueva práctica artística en los 90. Esta exposición revelaba, así, la tibieza de una apuesta estatal que daba cabida a algunas de las propuestas más pujantes entonces, pero a la vez mantenía como «actuales» a artistas decididamente trasnochados. En el fondo, como se anunciaba con la renuncia de Carmen Giménez al frente del Centro Nacional de Exposiciones en 1989, al Estado se le había escapado ya el control crítico e historiográfico del peaje por el que circulaba el arte actual en España en favor de las propuestas diseminadas por los distintos centros de arte.

Coda

La rauda reconfiguración del imaginario artístico español en la década de 1980 se avino a las pautas imperantes en la escena artísti-

tica internacional. No obstante, ese proceso de adecuación se llevó a cabo en la cascada de cambios políticos, sociales y económicos que se sucedieron en España desde la década de 1970 a 1992. Fue en ese convulso periodo cuando se afianzó una concepción del arte como un bien de consumo, ya sea como objeto de coleccionismo o como ocio espectacular. Tanto la iniciativa privada como la participación del Estado y el retrato mediático impulsaron y asentaron esa visión mercantilista del arte. Cabe preguntarse si no había otras propuestas, otros modos de favorecer la práctica artística que el Estado podía o debía haber apoyado en lugar de abogar por su comercialización. Ya en 1982 el gobierno declaraba que se había marcado como objetivo enriquecer «el patrimonio nacional con la adquisición de obras de arte actual y el fomento del coleccionismo». Algo que, como hemos visto, sólo se logró en parte. En lo que se fracasó de pleno fue en «huir de la “política de los grandes gestos”, sobre todo en materia de exposiciones», frente a la que el Ministerio de Cultura se proponía llevar «a cabo una política de exposiciones descentralizadas, convertir a los museos en “centros de cultura viva”» («Poner en marcha una nueva concepción del patrimonio artístico», *El País*, 10 de noviembre de 1982). Efectivamente, lo que se crearon fueron centros de cultura viva donde asistían en masa los espectros de los espectadores, convidados de piedra al nuevo espectáculo del arte. Ya se pecara de ingenuidad o de cinismo, lo cierto es que la política gubernamental animó y apoyó el espejismo de una escena artística y de un mercado del arte saludables y deseables. Tanto el Estado como el sector privado contribuyeron en aquellos años a bordar con su afán internacionalizador el etéreo traje del emperador en el que se convirtió el arte en la España de los 80.

A. L. C.