

Picasso y la Guerra Fría: Exposiciones europeas de *Guernica*, 1953-1956

Juan José Gómez Gutiérrez

Picassismos en disputa

En junio de 1953, Alfred H. Barr Jr., director del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), dirigía a Picasso una contrariada carta sobre los pormenores de la súbita retirada de *Guernica* para ser expuesto en la Bienal de São Paulo de ese año: “me sorprende, después de nuestra conversación del verano de 1952, que aún quiera que prestemos *Guernica*, aunque por supuesto estamos dispuestos a hacerlo, incluso si hay que desmontar la exposición permanente que instalamos el pasado agosto, convencidos de que no deseaba mover el cuadro por muchos años”¹. Barr no mencionaba que, antes de Brasil, el cuadro sería expuesto en Milán por un mes. Sin embargo, sí que recordaba a Picasso el deterioro que había sufrido tras veintiocho exposiciones entre 1936 y 1942 y terminaba comentando con entusiasmo su retrospectiva en la Galleria Nazionale d’Arte Moderna de Roma, entre mayo y junio de 1953 en la que no estuvo presente *Guernica* por la negativa del propio pintor².

¹ Carta de Alfred H. Barr Jr. a Pablo Picasso, 15 de junio de 1953, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-pablo-picasso-del-15-de-junio-de-1953> [última consulta: 21/12/2017]. Véase también la carta de Alfred H. Barr Jr. a Daniel-Henry Kahnweiler, 15 de junio de 1953, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-daniel-henry-kahnweiler-del-15-de-junio-de-1953> [última consulta: 21/12/2017].

² Pablo Rossi, “Cosi “Guernica” venne in Italia”, en *Il sole 24 Ore*, 16 de septiembre de 2012, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-09-17/cosi-guernica-venne-italia-163351.shtml?uuiid=Abp7ECfG> [última consulta: 21/12/2017].

Juan José Gómez Gutiérrez

La exposición romana, que después viajaría a Milán sustancialmente alterada y con *Guernica*, estaba comisariada por Lionello Venturi y fue inaugurada por el presidente de la República, Luigi Einaudi, con un marcado tono institucional³. Venturi, referente de la mejor tradición universitaria liberal italiana, había firmado en 1931 el Manifiesto de intelectuales antifascistas y hubo de exiliarse en París y Nueva York, donde impartió clases entre 1939 y 1944, precisamente cuando Barr consolidaba la colección del MoMA con Picasso como protagonista. La pionera exposición *Cubism and Abstract Art* (1936) lo presentaba como eje de la historia del arte del siglo XX, según el criterio de “modernidad” creado por la crítica formalista norteamericana de esos años: del posimpresionismo al arte abstracto, siguiendo un *telos* de purificación. Es decir, liberando al arte de “valores como las connotaciones del tema [...], los placeres del reconocimiento fácil y el disfrute de la destreza técnica”⁴. *Picasso: Forty Years of His Art* (1939) desarrollaba en lo esencial esta perspectiva. El catálogo incluía dos declaraciones “formalistas” del artista de 1923 y 1935 donde podía leerse, por ejemplo, que “a través del arte expresamos nuestra concepción de lo que no es naturaleza”⁵.

Venturi había importado a Italia este criterio de calidad formal y autonomía, que pronto sustituyó al nacionalismo de entreguerras como programa de las instituciones artísticas públicas. Esta perspectiva entraba en conflictivo diálogo con gran parte de la politizada escena nacional, dominada, como en Francia, por el partido comunista y proclive a un arte “realista” y

³ Entre los organizadores figuraba Palma Buccarelli (“venturiana” directora de la GNAM) y miembros prominentes del Partido Comunista: el senador Eugenio Reale, el pintor Renato Guttuso y el crítico Giulio Carlo Argan, quienes modificaron sustancialmente la propuesta expositiva para Milán.

⁴ Nota de prensa de *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936, p. 4, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325049.pdf [última consulta 21/12/2017].

⁵ Pablo Picasso (1923), citado en *Picasso: Forty Years of His Art*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1939, p. 10.

Picasso y la Guerra Fría

con contenido explícito, que abordaba cuestiones fundamentales de su relación con la sociedad y la historia, aunque no siempre resultase afortunado en cuanto a sus soluciones plásticas. Con su propuesta de arte “abstracto-concreto” (1952), Venturi buscaba “salir de esta antinomia” y aceptar “la inspiración de cualquier ocasión”, tomando todo aquello “no artístico” en el arte más como algo indiferente o una mera motivación que como un defecto a depurar. Aunque, en todo caso, señalaba como determinante “la coherencia formal de la obra respecto a cualquier condicionamiento ideológico”⁶.

Picasso, por su parte, se había afiliado al Partido Comunista Francés en 1944 y, en 1953, acudió a Italia como abanderado internacional del movimiento de artistas militantes que tomaban *Guernica* como punto de partida para la reconstrucción de la fractura entre arte moderno y compromiso social. Con este cuadro —pensaban— quedaba demostrado que las vanguardias podían “superar” sus banales formas puras sin detrimento de la calidad estética, iniciando un nuevo periodo socialista de las artes⁷. La hegemonía del partido comunista sobre los artistas de Francia e Italia implicaba integrar en este discurso la tesis del realismo socialista soviético según la cual el verdadero arte “progresista” debía subordinarse al programa del Partido y ser difundido de manera unívoca y sencilla entre una audiencia masiva. De este modo, proliferó en Europa una pintura didáctica y comprometida, que empleaba los recursos cubistas para alcanzar estos objetivos con la máxima intensidad expresiva. Algo perceptible en el propio Picasso, que también había transitado,

⁶ Lionello Venturi, *Otto pittori italiani*, Milán, De Luca, 1952.

⁷ Véase Mario de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milán, 1996, p. 231 [Trad. cast de Ángel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza Editorial, 1979], y manifiestos de finales de la década de 1940. Por ejemplo, Ennio Morlotti y Ernesto Treccani, “Oltre Guernica” (1947) en Paola Barocchi (ed.), *Storia moderna dell'arte in Italia*, Turín, Einaudi, 1992, p. 42; Mario de Micheli, “Realismo e poesía”, en *Il 45*, febrero de 1946, en Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944-1956*, Milán, Mazzotta, 1976, pp. 240-249.

Juan José Gómez Gutiérrez

entre las décadas de 1930 y 1950, desde la ambigüedad simbólica de *Guernica* al periodismo pictórico de denuncia de *Masacre en Corea* (1951) y la producción de emblemas —como la paloma de la paz— para organizaciones sociales y políticas.

Sin embargo, los intentos de conciliar arte y militancia se hacían más complejos para el picassismo comunista a medida que la euforia de posguerra daba paso a la Guerra Fría. A inicios de la década de 1950, ninguna nación europea podía evitar su subordinación política, económica y militar a las superpotencias; si bien el continente aún mantenía cierto estatus de independencia e identidad común a través de un pretendido liderazgo intelectual. Da cuenta de ello, por ejemplo, el celo con que los partidos comunistas occidentales se esforzaban por superar su aislamiento y aparecer como defensores de sus respectivas culturas nacionales, elaborando propuestas y discursos que se veían constantemente comprometidos por su asociación con el grosero aparato cultural soviético. De hecho, el apoyo incondicional del PCF y el PCI a la Unión Soviética no era tan firme en cuestiones de arte como en otros ámbitos, especialmente ante los intentos por parte de los soviéticos de purgar a quienes eran considerados demasiado independientes o complejos, buscando con ello construir un frente cultural más disciplinado y sometido a su política exterior.

En 1953 la salida de *Guernica* del MoMA para ser expuesto en Italia y Brasil coincidió con la muerte de Stalin y la firma de los acuerdos hispano-norteamericanos que estabilizaban definitivamente el franquismo, cuya política cultural Picasso combatía abiertamente. El artista, además, parecía estar ese año más presente que nunca en los debates sobre arte político, a juzgar por su escandaloso retrato del dirigente soviético reproducido en *Les lettres françaises*, tan lejano de su habitual imagen realista-socialista⁸. En estas circunstancias, el liderazgo artístico de Picasso más allá de Francia y su comprometida militancia eran interpretadas como una amenaza por la burocracia de Moscú, pues el picassismo de posguerra suponía además de

⁸ *Les lettres françaises*, 12-19 de marzo de 1953, p. 1.

Picasso y la Guerra Fría

una forma de pintar, una política cultural que agrupaba a los intelectuales de izquierda disidentes del realismo socialista. En septiembre de 1947, la citada *Les lettres françaises* había publicado un artículo de Alexander Gerasimov acusando a Picasso de “envenenar el aire puro del arte soviético”⁹. Desde entonces no dejaron de sucederse los ataques, que culminaron en 1953 con una resolución del Secretariado del PCF “desaprobando” el mencionado retrato de Stalin y amonestando al autor y a su editor, Louis Aragon¹⁰. No obstante, el círculo político-intelectual de Picasso se encontraba, en la práctica, bien fuera del alcance de los estalinistas soviéticos y franceses, y mantenía una enorme capacidad de influencia. Entretanto, el declive de Stalin hasta su muerte también lo fue de su burocracia cultural, dando paso al periodo conocido por la novela de Iliá Ehrenburg *El desbielo* (1954), cuando el nuevo gobierno soviético se empeñó en relajar la censura interna y promover la coexistencia pacífica con el bloque occidental. Vetado hasta entonces, la primera exposición de Picasso en la Unión Soviética tuvo lugar en Moscú y Leningrado en 1956, y fue organizada por Ehrenburg coincidiendo con el año de la denuncia de Nikita Jruschev de los crímenes de Stalin. Eleonory Gilburd ha descrito la muestra como un acontecimiento multitudinario donde la figura del artista era sinónimo de “moderno” y “europeo”, a cuyas puertas se enfrentaban apasionados partidarios y detractores. Gilburd subraya, además, la labor de Ehrenburg y otros intelectuales soviéticos que “encarnaban la creencia profunda en la unidad cultural del continente” y trabajaban con denuedo para tender puentes entre sus desgarradas naciones¹¹. Más allá de la respetabilidad que la presencia de personalidades de la cultura podía conferir a los respectivos partidos comunistas, la coincidencia

⁹ Getje Utley, *Pablo Picasso: The Communist Years*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000, p. 136.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 181-190.

¹¹ Eleonory Gilburd, “Picasso in Thaw Culture”, en *Cahiers du monde russe*, vol. 47, n.ºs 1-2, 2006, p. 5. Véase también Susan E. Reid, “Picasso, the Thaw and the ‘New Realism’ in Soviet Art”, en *Revoir Picasso’s symposium*, Musée national Picasso-Paris, 2015.

Juan José Gómez Gutiérrez

de argumentos e iniciativas conjuntas hace pensar también en Picasso como miembro activo de un movimiento político-cultural europeo que, de París a Moscú, combatía la lógica de bloques.

Milán, 1953. La exposición-manifiesto

El plan de una gran exposición en Italia se había comenzado a fraguar con la visita de Picasso a Roma en 1949 con motivo de su asistencia a una reunión ejecutiva de los Partisanos por la Paz. Entonces se le propuso, según el crítico Antonello Trombadori, organizar un acontecimiento “plena y programáticamente indicativo de nuestras intenciones [...] como intelectuales militantes del Partido Comunista”¹². En enero de 1953, Picasso recibió una carta del grupo comunista en la Asamblea Nacional francesa pidiéndole colaborar con el PCI en el proyecto, que habría de tener “una gran importancia política y artística”¹³. En principio se planteó que la muestra comenzase con el periodo de juventud del pintor en España; pero el propio Picasso acotó el arco temporal entre 1920 y 1953, y seleccionó las 249 obras, algunas procedentes del MoMA y otras muchas de su taller y de la Galerie Louise Leiris de Daniel-Henry Kahnweiler, incluyendo los murales *La guerra y la paz* (1952). No obstante, *Masacre en Corea* (1951) fue vetada por el gobierno italiano por temor a una posible queja de la embajada de Estados Unidos.

En el Palazzo Reale de Milán, los organizadores propusieron una exposición-manifiesto más explícita, con *Guernica* como eje y un nuevo catálogo prologado por Franco Russoli,

¹² Antonello Trombadori, citado en Elena Scquizzato, *Picasso e l'Italia. Un itinerario attraverso le mostre (1905-1970)*, tesis de licenciatura, Venecia, Universidad Ca Foscari, 2015.

¹³ Carta desde la Asamblea Nacional de Francia a Pablo Picasso, París, 5 de enero de 1953, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, Série E/19, Italie, Exposition Picasso à Rome et Milan, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-la-asamblea-nacional-de-francia-pablo-picasso> [última consulta: 21/12/2017]. Carta incluida en la p. 282 de este libro.

Picasso y la Guerra Fría



Vista de la exposición *Picasso*,
Palazzo Reale, Milán, 1953



ante la negativa de Venturi a participar¹⁴. Esta vez, la retrospectiva se iniciaba en 1901, con nueve cuadros realizados entre 1903 y 1912 del Museo de Arte Occidental de Moscú (*El viejo judío*, 1903; *La acróbata de la bola*, 1905; *El violín*, 1912, entre otros), para concluir por orden cronológico con la pintura política de la década

¹⁴ Carta de Eugenio Reale a Pablo Picasso, Roma, 7 de agosto de 1953, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/15/14/24, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-eugenio-reale-pablo-picasso-del-7-de-agosto-de-1953> [última consulta: 21/12/2017].

Picasso y la Guerra Fría

de 1950¹⁵. De ese modo, según la narrativa de la exposición, el momento figurativo, solidario y humanista de principios del siglo XX determinaba el cubismo posterior en tanto que ejercicio de demolición de las convenciones de la representación burguesa, para, a través del clasicismo de entreguerras, alcanzar su síntesis en *Guernica*, donde Picasso se presentaba como artista y como ciudadano al mismo tiempo. En la neoclásica Sala de las Cariátides del Palazzo Reale, se situó un efectista conjunto con *Guernica*, *El osario* (1944), *Masacre en Corea* y *La guerra y la paz*; mostrando cómo el manifiesto contra la violencia de 1937 había adquirido progresivamente un contenido político concreto. La propia sala, por entonces todavía en restauración debido a los bombardeos de 1943, daba testimonio de las consecuencias de la brutalidad humana con su estado ruinoso. Sin embargo, el planteamiento de este espacio implicaba mucho más que una “vulgarización” politizada del arte moderno para protestar por la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Corea. Hasta entonces, *Guernica* había sido presentado junto a los bocetos, como el resultado de un proceso de depuración artística de una pasión política. Este nuevo concepto expositivo planteaba una secuencia histórica —desde el punto de partida (*Guernica*) a la conclusión (*La guerra y la paz*)— a través del diálogo con el resto de las obras expuestas en la Sala de las Cariátides, que proponía, más bien, una recapitulación sobre el estatus de la pintura en una nueva época de sectarismo e ilimitada capacidad de destrucción. El montaje ponía de relieve los dilemas de Picasso en aquellos años de Guerra Fría y propaganda de masas, cuando tomar partido parecía exigirle renunciar a toda sutileza intelectual y producir “gran arte” podría suponer ignorar su compromiso político.

Guernica, *La guerra y la paz* y sus mediaciones (*Masacre en Corea* y *El osario*), vistas en conjunto, seguramente transmitieron una tensión dialéctica de máxima intensidad, donde las obras

¹⁵ Algo que, según Franco Russoli, permitía también una mejor “valoración histórica”. Véase Franco Russoli, *Pablo Picasso, catalogo della mostra*, Palazzo Reale, Milán, Ed. d'arte Amilcare Pizzi, 1953, p. 15. Véase también Caio Mario Cattabeni, *ibíd.*, pp. 11-12.

más recientes podían recontextualizar a las anteriores, modificando sus interpretaciones establecidas. En *La guerra y la paz*, la división en dos paneles reproduce la oposición bien/mal insinuada por el contraste cromático de *Guernica* y *El osario*, y el contraste compositivo de *Masacre en Corea*. Pero la simétrica claridad de esta última se muestra ya tan inestable como la que caracteriza a la pintura surgida con *Guernica*. Es decir, la apertura semántica de sus figuras-emblemas y la consecuente pérdida de univocidad de la condición de víctima y verdugo en ciertos detalles clave de la iconografía y la composición constituían al mismo tiempo el núcleo artístico y político de la obra, sin que el mensaje y la expresión pudiesen separarse salvo provisionalmente a efectos de crítica¹⁶. En el caso de *La guerra y la paz*, el avance del carro de la guerra, cargado de bichos como los empleados por Estados Unidos en las bombas bacteriológicas usadas en Corea, se ve frenado por el monumental guerrero de la paloma en el escudo, custodio del idílico paisaje de *La paz*. La luminosidad y estática verticalidad del guerrero blanco contrarrestan el oscuro dinamismo diagonal de los soldados que acompañan al carro, de forma que las oposiciones planteadas entre ambos resultan, aparentemente, evidentes. No obstante, hasta donde esté permitido especular en cuanto a los recursos compositivos utilizados por Picasso, el empuje del grupo de la guerra, la manera en la que los soldados levantan los brazos amenazantes y la relación entre la anchura y altura de los dos grupos sugieren asociaciones estilísticas que oscurecen la relación de estas figuras con las realidades políticas e históricas concretas a las que supuestamente aluden. Prueba de ello es el

¹⁶ El caballo, el toro, la lámpara, etc., como ideogramas atemporales, abstracciones de la violencia y el sufrimiento. Otros intérpretes como Juan Larrea —con quien Barr mantuvo un intenso debate— les asignaba un significado histórico y preciso: el fascismo, el pueblo español, etc. Véase la correspondencia entre Barr, Larrea y Kahnweiler en 1947, MoMA Archives, Nueva York, AHB 12.II.F.2, P&S “Guernica” Records Corresp. 1930 & 1940s y Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/C/80/22/8, http://guernica.museoreinasofia.es/documentos/ano/1947?items_per_page=24&key=juan%20larrea [última consulta: 21/12/2017]

Picasso y la Guerra Fría

modo en que la imagen del “muro” heroico que contiene al mal ya había sido empleada ante Picasso y el mundo al servicio de un mensaje muy diferente: en el Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de París de 1937, erigido frente al soviético a ambos lados del bulevar principal. Igual que en *La guerra*, Albert Speer había levantado una monumental torre de mármol blanco, coronada por un águila —y no paloma— posada sobre una esvástica, vigilando severa el dinamismo del pabellón constructivista de Konstantin Melnikov, que servía de pedestal a *El obrero y la koljosiana* de Vera Mukhina. En cuanto a *La paz*, se tomó una variante de la danzante del centro que se tapa el rostro con la mano para el cartel de la exposición de Milán. Según Gertje Utley¹⁷, esta danzante remitía a la figura que huye aterrorizada en *La Masacre de los inocentes* (1630-1631) de Nicolas Poussin, insertada en un preciosista baile matissiano. De esta forma, la idílica inocencia del conjunto, amenazada por una terrible premonición, parecía adquirir una fragilidad extrema. Para el cartel, la figura se imprimió en una versión dislocada y expresionista, como si ofreciese la clave interpretativa de la exposición de la manera más enfática y masiva posible. En ambos casos, más que (o además de) glorificar el antimilitarismo y criticar la intervención norteamericana en Corea, Picasso parecía llamar la atención sobre la ambigüedad de las apariencias ante la ineludible necesidad histórica de tomar partido y actuar. Con ello, ponía de manifiesto el papel del arte como un ejercicio de concienciación de este juego de contradicciones a fin de lograr una acción política más lúcida. En esta línea, podría recuperarse la afirmación de Fernanda Wittgens, entonces directora de la Pinacoteca de Brera, a propósito de la exposición de Picasso en Milán que, a su parecer, significaba para el visitante italiano “la liberación, en el plano cultural, de toda la escoria del oscurantismo”¹⁸.

¹⁷ Getje Utley, óp. cit., pp. 166-168.

¹⁸ Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, Milán, 7 de octubre de 1953, Stedelijk Museum Library, Ámsterdam, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-fernanda-wittgens-willem-sandberg-del-7-de-octubre-de-1953> [última consulta: 21/12/2017]. Carta incluida en la p. 283 de este libro.

Juan José Gómez Gutiérrez



Otra prueba de la importancia que Picasso atribuía a la presencia de *Guernica* en las exposiciones de la década de 1950 fue su siguiente destino tras Milán: la citada retrospectiva en la II Bienal de São Paulo en diciembre de 1953. Este no solo era un acontecimiento cultural de relevancia —lo cual por sí solo no justificaría la presencia de la maltrecha tela—, sino que coincidía, en el año de la firma de los acuerdos bilaterales con Estados Unidos, con la presentación en Brasil de un pabellón español muy alejado del estereotipo nacionalista figurativo (con Daniel Vázquez Díaz, José Caballero, Manuel Millares, Antoni Tàpies y Benjamín Palencia, entre otros). Resulta pertinente puntualizar que ya desde 1951 el Instituto de Cultura Hispánica se empeñaba en promocionar una imagen de España “moderna”, de apertura y sintonía con el arte del “mundo libre”, que era fuertemente contestada por Picasso a través de exposiciones apoyadas por artistas latinoamericanos y exponentes del exilio español. En esta ocasión, sin embargo, la ecléctica sala dedicada a Picasso dentro

Picasso y la Guerra Fría



Vista de *Guernica* en la II Bienal de São Paulo, 1953

del Pabellón Francés no permitía el enfrentamiento directo. Pese a ello *Guernica* permanecía como manifiesto democrático y republicano ante lo que, a ojos del artista, suponía un perverso intento de falsificación¹⁹.

La gira europea, 1955-1956

En marzo de 1955, Picasso volvió a requerir *Guernica* a Barr para una gira europea: “Jardot me ha hecho llegar su carta del 9 de febrero con la lista de 12 lienzos que desea incluir en su próxima exposición en París [...] Lamentaré en particular la larga ausencia de *La danza* y *Guernica* [...] Pensé por nuestra conversación en Vallauris que usted es consciente del papel moderador y activo que tienen aquí sus preciadas telas”²⁰. Barr se refería a la exposición

¹⁹ Véase Miguel Cabañas, *Artistas contra Franco*, Ciudad de México, UNAM, 1996.

²⁰ Carta de Alfred H. Barr Jr. a Pablo Picasso, Nueva York, 10 de marzo de 1955, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/16/14/7(x),

Juan José Gómez Gutiérrez

Picasso: peintures, 1900-1955, comisariada por Maurice Jardot, que viajó hasta mediados de 1956 a París, Múnich, Colonia y Hamburgo, con obras de la Galerie Louise Leiris, el MoMA, el taller de Picasso y otras colecciones. Posteriormente, en Bruselas, Ámsterdam y Estocolmo, se expuso únicamente *Guernica* con los bocetos y algunos añadidos, en la exposición *Guernica, avec 60 études*.

Jardot, también encargado de la muestra de São Paulo, fue profesor de la École supérieure des Arts Décoratifs de París y desempeñó varios cargos políticos en Francia durante la posguerra. Entre otros, ejerció como encargado de Asuntos Culturales de la Delegación del Gobierno militar francés en Alemania entre 1944 y 1949; desde 1956, fue director de la galería de Kahnweiler, quien también aparece muy implicado en la organización de ambas exposiciones, y que redactó el prefacio de *Guernica, avec 60 études*²¹. Picasso había participado en la Bienal en representación oficial de Francia; mientras que la exposición de París corría a cargo de la Union centrale des Arts décoratifs, un organismo formalmente privado pero con fuertes lazos institucionales. El artista seguía manteniendo cierto estatus polémico en el frente doméstico; circunstancia que, quizás, Jardot procuraba contrarrestar con una sobria, pero extensa propuesta. En junio de 1954, la Maison de la pensée française, afín al PCF, ya había expuesto la colección soviética ampliada subrayando su contenido social y figurativo²². Por su parte, Jardot proponía

<http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-pablo-picasso-del-10-de-marzo-1955> [última consulta: 21/12/2017]. Véase también la carta de Alfred H. Barr Jr. a Maurice Jardot, Nueva York, 4 de marzo de 1955, MoMA Archives, P&S GUE-0519 Guernica Records. Correspondence 50s, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-maurice-jardot-del-4-de-marzo-de-1955> [última consulta: 21/12/2017].

²¹ No es extraño que la exposición tuviese un significado especial para Daniel-Henry Kahnweiler, nacido en Baden-Baden (capital del Gobierno militar francés desde 1945) perseguido por Francia en la Primera Guerra Mundial como alemán, y en la Segunda, como judío.

²² Véase Getje Utley, *op. cit.*, p. 193; Carta de Eugenio Reale a Pablo Picasso, Roma, 15 de septiembre de 1954, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/15/14/47, <http://guernica.museoreinasofia.es/>

Picasso y la Guerra Fría



Montaje de *Guernica*, Exercishallen,
Estocolmo, 1956

una muestra “no teatral” y “desinteresada”, con escasa presencia de los primeros periodos de Picasso. Esto respondía en parte a que la Unión Soviética no prestó sus cuadros (emigrados rusos

documento/carta-de-eugenio-reale-pablo-picasso-del-15-de-septiembre-de-1954 [última consulta: 21/12/2017]. Carta incluida en la p. 284 de este libro. Véase también la nota de prensa sobre la inauguración de la exposición *Picasso* en el Musée des Arts Décoratifs de París, 23 de mayo de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, París, D1/296 article 5 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/nota-de-prensa-sobre-la-inauguracion-de-la-exposicion-picasso-del-musee-des-arts-decoratifs-de-paris> [última consulta: 21/12/2017].

habían iniciado una disputa legal en Francia por su propiedad) y también al deseo de concentrarse en la “ruptura” cubista de 1911 que, según Jardot, suponía la aportación más original del pintor. De este modo, estableció tres núcleos principales: el cubismo de 1910 a 1913, los bodegones de 1922 a 1925, y los trabajos coetáneos a la guerra y la ocupación, incluyendo *Guernica* y los bocetos, a los que se sumaba la entonces reciente serie de catorce cuadros y dibujos de *Mujeres de Argel (1955)*²³. *Guernica, avec 60 études* era una muestra más reducida y, al parecer, improvisada a partir de *Picasso: peintures, 1900-1955* debido a la insistencia de numerosos museos europeos en exponer el cuadro²⁴.

²³ Maurice Jardot, “A propos de l’exposition”, serie de artículos publicados en *Combat*, 11 de julio de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, París, DI/296 article 1 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/serie-de-articulos-publicados-en-combat> [última consulta: 21/12/2017].

²⁴ Bruselas y Ámsterdam ya habían intentado exponer la obra en 1951 y 1953 respectivamente, pero la confirmación definitiva de su presencia en estas ciudades y en Estocolmo no tuvo lugar hasta septiembre de 1955. Véase la carta de Daniel-Henry Kahnweiler a Willem Sandberg, París, 29 de septiembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-daniel-henry-kahnweiler-willem-sandberg> [última consulta: 21/12/2017]. Sobre las gestiones del Palais des Beaux-Arts de Bruselas y el Stedelijk Museum de Ámsterdam puede consultarse la siguiente documentación: carta de Robert Giron a Pablo Picasso, Bruselas, 19 de febrero de 1951, Musée National Picasso-París, Fonds Picasso, 515AP/E/19/4/3, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-robert-giron-pablo-picasso> [última consulta: 21/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Fernanda Wittgens, Ámsterdam, 11 de septiembre de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-fernanda-wittgens> [última consulta: 21/12/2017]; Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, Milán, 4 de agosto de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-fernanda-wittgens-willem-sandberg-del-4-de-agosto-de-1953>; Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, Milán, 7 de octubre de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-fernanda-wittgens-willem-sandberg-del-7-de-octubre-de-1953> [última consulta: 21/12/2017]; Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, Milán, 12 de agosto de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-fernanda-wittgens-willem-sandberg-del-12-de-agosto-de-1953> [última

Picasso y la Guerra Fría

El año 1955 fue decisivo para Europa. En mayo entraron en vigor los Tratados de París del 23 de octubre de 1954 por los que Alemania recuperaba su soberanía, se incorporaba a la OTAN y resolvía los contenciosos con Francia²⁵. Desde la creación de la Comunidad Económica del Carbón y el Acero (CECA) en 1950, la Unión Europea parecía irreversible dada la acelerada integración política y económica de los antiguos enemigos. Todo ello dejaba entrever el modo en que podía recibirse en Europa un acontecimiento cultural centrado en *Guernica* que, lleno de referencias a la guerra, señalase el comienzo de una nueva época. No es menos significativo que la primera exposición alemana de la obra tuviese lugar en la Haus der Kunst de Múnich (1937), el edificio de Paul Ludwig Troost ideado como sede del arte del Tercer Reich y también del “arte degenerado” (con la ignominiosa *Entartete Kunst* de 1937 que, por cierto, contó con la participación de Picasso). La modernidad parecía asumir un papel orgánico en la política cultural de la nueva República Federal Alemana y *Guernica* podía servirle de emblema: su carácter híbrido entre la gran pintura histórica y el radicalismo formal de vanguardia lo convertían al mismo tiempo en alegato cívico e imagen abierta, internacionalista y cosmopolita²⁶.

consulta: 21/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Eugenio Reale, Ámsterdam, 5 de mayo de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-eugenio-reale-del-5-de-mayo-de-1953> [última consulta: 21/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Eugenio Reale, Ámsterdam, 18 de agosto de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-eugenio-reale-del-18-de-agosto-de-1953> [última consulta: 21/12/2017].

²⁵ Con el fin del contencioso sobre El Sarre, que se había escindido de Alemania como protectorado francés en 1947. Los acuerdos de París debían convertirlo en capital de las incipientes instituciones europeas. Sin embargo, el referéndum de 1955 en la región rechazó la propuesta y el territorio fue devuelto a la República Federal Alemana en 1958.

²⁶ A pesar de la colaboración de la embajada, y las relaciones de Jardot con el gobierno de la zona ocupada, la organización rechazó presentarla en su capital, Baden-Baden, lo que quizá hubiese supuesto una afirmación cultural “francesa” demasiado evidente. Véase la correspondencia institucional de Klaus Fischer al Musée des Arts Décoratifs, Baden-Baden,

Juan José Gómez Gutiérrez

También es reseñable el interés con que el gobierno español siguió esta gira de *Guernica*, habida cuenta del impacto que causó la anterior de 1938, y su utilización en São Paulo y Milán. Cuenta de ello dan los informes remitidos por el servicio diplomático al ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín-Artajo (artífice de la normalización de las relaciones con Francia, Alemania, Bélgica, Holanda y Suecia en 1951), donde se aprecia el intento de apropiarse en lo posible del triunfo europeo del “artista español”. Los embajadores mostraban una opinión más favorable a *Picasso: peintures, 1900-1955* que a *Guernica, avec 60 études*, la cual llamaba la atención sobre cuestiones de política española de modo mucho más nítido. José Rojas, embajador en Francia, destacaba “la gran acogida de la crítica” en París y su homólogo en Bonn, Antonio María Aguirre, se refería a la exposición de Colonia únicamente para subrayar el éxito de público y la calidad de la propuesta. Por el contrario, el conde de Casa Miranda, Carlos de Miranda y Quartín, embajador en Bélgica, informaba del acento conspiratorio de la edición de Bruselas, “preparada casi en la clandestinidad” como era característico “de un cuadro como *Guernica* que es pura política pintada”, lo cual “ha servido para que, al socaire de la crítica de arte, se saque una y mil veces a relucir el manoseado cliché de la interpretación que de este hecho de guerra han

1 de julio de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, París, DI/296 article 4 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-klaus-fischer-al-musee-des-arts-decoratifs> [última consulta: 24/12/2017] y la carta de François Mathey al director del Gesellschaft der Freunde junger Kunst Baden-Baden, París, 5 de julio de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, DI/296 article 4 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-francois-mathey-al-director-del-gesellschaft-der-freunde-junger-kunst-baden-baden> [última consulta: 24/12/2017]; Ver también la carta de J. Mougín a Jacques Guérin, 20 de julio de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, DI/296 article 2 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-j-mougin-jacques-guerin-del-20-de-julio-de-1955> [última consulta: 24/12/2017] y la nota del secretario general de la Union centrale des Arts décoratifs París, 18 de octubre de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, DI/296 article 5 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-j-mougin-jacques-guerin-del-18-de-octubre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017].

Picasso y la Guerra Fría

logrado imponer nuestros enemigos”. Ernesto de Zulueta, embajador en Estocolmo, también mencionaba las manifestaciones críticas con la “guerra de liberación” española que acompañaban a *Guernica* en Suecia, donde la exposición se completaba con proyecciones de Luis Buñuel y otros prorrepblicanos como André Malraux, Ernest Hemingway o John Dos Passos. La embajada en Oslo temía la llegada del lienzo y que “la prensa de izquierdas aprovechase la oportunidad para hacer una campaña en contra del régimen español”, aunque finalmente solo se celebró una discreta muestra presentada por Kahnweiler sin *Guernica*²⁷. Tampoco fue posible exponerlo en Dinamarca. En cualquier caso, y en conjunto, esta gira recordaba a la itinerancia escandinava de 1938, como sugería a Picasso el director del Statens Museum for Kunst, Lars Rostrup Boyesen²⁸.

²⁷ Carta de José Rojas Moreno, embajador en Francia, a Alberto Martín-Artajo Álvarez, París, junio-julio de 1955, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Madrid, FC-M°_CULTURA, 2, N. 2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/cartas-de-jose-rojas-moreno-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Antonio María Aguirre, embajador en la RFA, a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Bonn, 16 de febrero de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/cartas-de-jose-rojas-moreno-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017]; Carta del embajador de España en Bélgica a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Bruselas, 14 de mayo de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 4, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-del-embajador-de-espana-en-belgica-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Ernesto de Zulueta a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Estocolmo, 23 de octubre de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 6, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-ernesto-de-zulueta-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017] y la carta de Miguel de Aldasoro a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Oslo, 27 de noviembre de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 7, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-miguel-de-aldasoro-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017].

²⁸ Carta de Lars Rostrup Boyesen a Pablo Picasso, Copenhague, 31 de octubre de 1956, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/15/10/1,

Juan José Gómez Gutiérrez

Ámsterdam representaba el mayor peligro para la diplomacia franquista, debido a las “ideas extremistas muy vecinas al comunismo” de Willem Sandberg, carismático director del Stedelijk Museum, y a la cobertura del periódico socialista *Het Vrije Volk*²⁹. Durante la Guerra Civil, Sandberg había ejercido de observador invitado por el Gobierno republicano para velar por la conservación del patrimonio artístico y era bien conocido como antiguo miembro de la resistencia holandesa contra la ocupación nazi. En la inmediata posguerra fue presidente del Consejo Nacional de las Artes de Holanda e innovador museólogo, dotando al Stedelijk Museum de un fuerte sentido público y social, comprometido con la democratización del arte moderno³⁰. Tanto él como Robert Giron, director del Palaix des Beaux-Arts de Bruselas, habían insistido a Picasso desde principios de la década

<http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-lars-rostrup-boyesen-pablo-picasso> [última consulta: 24/12/2017].

²⁹ La amenaza era infundada, según el informe posterior del cónsul en Ámsterdam, pues *Guernica, avec 60 études* formaba parte de la conmemoración del 350 aniversario del nacimiento de Rembrandt y se presentó junto a otra exposición de Rodin como acto de cooperación cultural franco-holandesa, “que tuvo como característica primordial la moderación”, donde las referencias al franquismo quedaban fuera de lugar. En este caso no hay que descartar presiones sobre Sandberg para que rebajase el tono político de la presencia de *Guernica* en Holanda, a juzgar por su carta a Robert Giron respecto al boceto 55 de *Sueño y mentira de Franco*: “¿no nos arriesgamos a tener problemas si mencionamos en esta exposición el nombre de un jefe de Estado amigo?”. Véase la carta de J. M. Trias de Bes a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Ámsterdam, 6 de julio de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 5, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-j-m-trias-de-bes-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Robert Giron, Ámsterdam, 4 de abril de 1956, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-robert-giron-willem-sandberg-del-4-de-abril-de-1956> [última consulta: 24/12/2017].

³⁰ Véase Peter Aronsson, Gabriella Elgenius, *National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, Rotuledege, Londres, 2014, p. 109 y Jesús Pedro Lorente, *The Museums of Contemporary Art: Notion and Development*, Londres, Routledge, 2016, pp. 217 y ss.

Picasso y la Guerra Fría

de 1950 para exhibir *Guernica*, bien junto con los bocetos (Giron en 1951), o siguiendo el formato de Milán (Sandberg en 1953). Para la exposición de Ámsterdam, Sandberg intentó recrear en lo posible el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, con *La Montserrat* de Julio González, propiedad del museo holandés, fotografías de Dora Maar, y planos y otros materiales documentales prestados por Josep Lluís Sert³¹. *Guernica* se instaló en la ampliación del edificio de 1954, ocupando la cabecera de un espacio longitudinal con ventanales laterales que abrían al exterior la oscura arquitectura decimonónica de Adriaan Willem Weissman y proporcionaban luz natural, como en el pabellón original, con espacio suficiente para permitir una lectura frontal y recorrer la obra³². Por lo demás, el catálogo

³¹ Véase la carta de Willem Sandberg a Fernanda Wittgens, Ámsterdam, 11 de septiembre de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-fernanda-wittgens> [última consulta: 24/12/2017]. Carta de Willem Sandberg a Josep Lluís Sert, Ámsterdam, 8 de noviembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-josep-lluis-sert> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Alexander Calder, Ámsterdam, 8 de noviembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-alexander-calder-del-8-de-noviembre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Alexander Calder, Ámsterdam, 30 de noviembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-alexander-calder-del-30-de-noviembre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Maurice Lefebvre-Foinet, Ámsterdam, 2 de diciembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-maurice-lefebvre-foinet-del-2-de-diciembre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Dora Maar, Ámsterdam, 3 de diciembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-dora-maar-del-3-de-diciembre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017].

³² Isabel Tejeda Martín, “*Guernica* de Pablo Picasso. Del pabellón parisino de 1937 a su articulación como obra maestra del arte contemporáneo internacional”, en Arturo Colorado Castellary (coord.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 475-486.

conjunto de Bruselas y Ámsterdam iba precedido de un texto de Émile Langui, director general de las Artes y las Letras del Ministerio de Educación de Bélgica, que recreaba prolijamente la brutalidad del bombardeo de Gernika y criticaba la pasividad de las potencias europeas ante la sublevación franquista, aproximando la experiencia de la República Española a los sistemas parlamentarios europeos de posguerra, surgidos de amplias coaliciones democráticas³³. No obstante, Max Aub, excepcional visitante de la muestra en Ámsterdam, comparaba la elaborada presentación del Stedelijk Museum, y su efecto sobre el pacífico público holandés de la década de 1950, con la agitada y militante exposición de París que él mismo había ayudado a organizar veinte años antes como agregado cultural de la embajada española en Francia. Y se preguntaba: “toda esta gente que lo está mirando sentada ¿Qué siente? ¿Qué espera? ¿Qué comprende? ¿Qué ven? [...] En las bancas, gente de todas las calañas —¡Curas y monjas!— discutiendo ¿qué sabrán ellos?”³⁴.

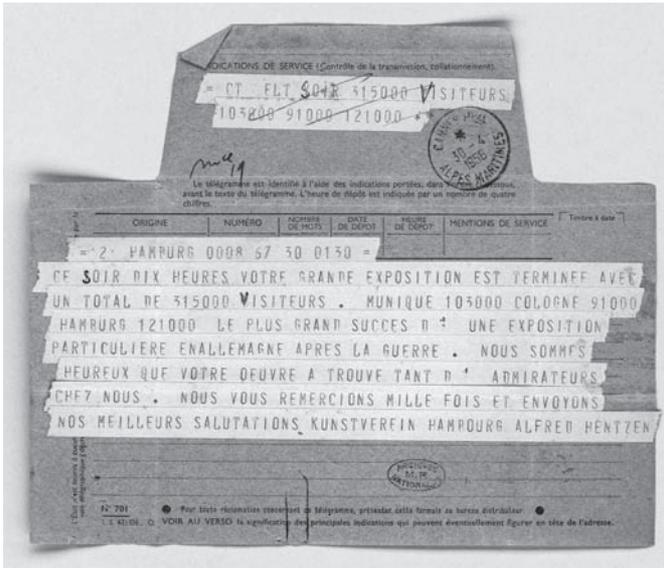
Las exposiciones de *Guernica* en Europa durante la década de 1950 supusieron un éxito de público sin precedentes. Picasso se había convertido en un icono de masas comparable a Rita Hayworth en *Gilda*, como escribía jocosamente Claude Roy al propio artista (1953), y su popularidad venía acompañada del crecimiento exponencial de su valor en el mercado³⁵. El *Guernica*

³³ Carta de Lars Rostrup Boyesen a Pablo Picasso, óp. cit.

³⁴ Manuel Aznar Soler (ed.), *Max Aub. Nuevos diarios inéditos: 1939-1972*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 168.

³⁵ Según los datos disponibles, la exposición recibió unos 2.000 visitantes diarios en Milán, 110.000 en París; 315.000 en Alemania, 60.000 en Ámsterdam y 35.000 en Estocolmo. Véase la carta ya citada de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, 7 de octubre de 1953, óp. cit; GUE-0632-. Telegrama de Alfred Hentzen a Pablo Picasso, Hamburgo, 30 de abril de 1956, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/15/1/3, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/telegrama-de-alfred-hentzen-pablo-picasso> [última consulta: 24/12/2017]. “La exposición *Picasso* cerrará sus puertas el 16 de octubre”, *Airpress*, 1955, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/la-exposicion-picasso-cerrara-sus-puertas-el-16-de-octubre> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Bo Wennberg, Ámsterdam, 9 de octubre de

Picasso y la Guerra Fría



Telegrama de Alfred Hentzen, director del Kunsthalle de Hamburgo, a Pablo Picasso para comunicarle el éxito de las exposiciones de *Guernica* en Alemania, Hamburgo, 30 de abril de 1956

socialista, el democrático, el español, el universal, el exiliado, la obra maestra del arte moderno, aparecía en el centro de los debates sobre la Europa que ya no era, la que sí era y la que podía ser. De ello da cuenta el enorme interés —sobre todo por parte de la izquierda— en recuperarlo para el público del continente: la intención, consciente o inconsciente, de hacer retornar física

1956, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-bo-wennberg-del-9-de-octubre-de-1956> [última consulta: 24/12/2017] y GUE-0729 - Carta de Bo Wennberg a Willem Sandberg, Estocolmo, 7 de diciembre de 1956, Stedelijk Museum Library, 1299, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-bo-wennberg-willem-sandberg-del-7-de-diciembre-de-1956> [última consulta: 24/12/2017]. Véase también la carta de Claude Roy a Pablo Picasso, Jarnac, 12 de octubre de 1953, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/C/144/22/2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-claude-roy-pablo-picasso-del-12-de-octubre-de-1953> [última consulta: 24/12/2017]. De su éxito económico por entonces da cuenta la venta de *El osario* a Walter P. Chrysler en 1955 por 47.000 dólares y la serie *Mujeres de Argel* a Victor y Sally Ganz, en 1956, por 212.500 dólares (Véase Gertje Utley, óp. cit., p. 195).

Juan José Gómez Gutiérrez

o simbólicamente el mural a su lugar en el corazón y el cerebro europeo en esa década decisiva. La citada carta de Barr a Picasso sobre la gira de 1955 transmite claramente la preocupación ante la posibilidad de que la tela jamás volviese al MoMA: “¿puedo esperar que usted desee [...] continuar su generosa costumbre de depositar estas obras entre nosotros?”. Sin embargo, ¿a dónde volver? Los europeos de posguerra parecían muy distintos de la generación antifascista de la década de 1930 y sus aspiraciones. De la paz había emergido una arquitectura política, supuestamente fundada en la victoria, tras la cual operaba una concentración de poder sin precedentes que se imponía a escala planetaria por medio de la violencia y la propaganda. En 1956, cuando *Guernica* regresaba de Suecia a Estados Unidos para continuar su plácida existencia museística, toda esperanza de democracia en España se había perdido, al igual que la esperanza de socialismo en Francia e Italia; la masacre por la independencia continuaba en Argelia y comenzaba en Vietnam; el Pacto de Varsovia ocupaba Hungría en respuesta a su retirada de la organización y Francia, Reino Unido e Israel invadían el Sinaí para evitar que Egipto nacionalizase el canal de Suez. En esta situación, quizá podría leerse el triunfo de *Guernica*, su reconocimiento universal, como espectacular sucedáneo de una victoria que en realidad era una derrota. En cierto modo, las exposiciones de *Guernica* en estos años cincuenta supusieron la celebración de la última gran obra de arte político posible. A partir de entonces el debate ya no se plantearía en términos de una pintura que continuase su senda original, sino disputando *Guernica* a sus interpretaciones futuras.

Picasso y la Guerra Fría



Vista de *Guernica* en la exposición Picasso, Rheinisches Museum, Colonia, 1956

Rudolf Baranik, póster del Committee of Art Workers'
Coalition *Angry Arts Against the War in Vietnam*, 1967

