

EL MANIFEST GROC I EL PODER

Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà van publicar un revolucionari manifest cultural l'any 1928. Era original, però, el *Manifest Groc (MG)*? Des de París, Armand Obiols opinà amb displicència que era una simple còpia dels manifestos parisencs. Tenia raó? Més aviat sí. Des de feia vint-i-cinc anys, les proclames avantguardistes espetegaven per Europa. Des de la *Bufetada al gust del públic* (1902) de Maiakovski i els seus amics, no passava any sense que algun grupet de joves, des d'algun lloc d'Europa, posés per escrit la seva insolència i la seva radicalitat artística. Atès que Dalí, Gasch i Montanyà també defensaven a ultrança fer coses noves, ens seria permès criticar-los perquè ells estaven repetint la moda dels artistes del moment.

- 1902: *Bufetada al gust del públic*, D. Burlíuk, A. Krutxònykh, V. Maiakovski, V. Khlèbnikov (cubofuturista)
- 1906: *Manifest die Brücke*, E. L. Kirchner (expressionista).
- 1909: *Manifest del futurisme*, F. T. Marinetti.
- 1912: *Manifest tècnic de la literatura futurista*, F. T. Marinetti.
- 1913: *Els pintors cubistes*, G. Apollinaire (assaig contra el «tema» i el realisme).
- 1913: *L'art dels sorolls*, L. Russolo (futurista).
- 1914: *Manifest arquitectura futurista*, Antonio Sant'Elia.
- 1914: «Blast», manifest vorticista, W. Lewis, E. Pound.
- 1915: *Manifest suprematisme*, K. Malevich, V. Maiakovski.
- 1916: *L'art com a artifici*, V. Sklovski (article formalista teòric).
- 1917: «De Stijl», P. Mondrian et al.
- 1918: *L'esperit nou i els poetes*, G. Apollinaire.
- 1918: *Manifest dadà*, T. Tzara.
- 1920: *Contra els poetes en minúscula. 1r manifest català futurista*, J. Salvat-Papasseit.
- 1920: *Manifest dadà*, F. Picabia.
- 1920: *Manifest constructivista*, N. Gabo i A. Pevsner (art realista i tècnic comunista vs avantguardes «superficials» com el futurisme).
- 1920: *Manifest productivista*, A. Rodchenko i V. Stepanova (art realista i tècnic comunista).

- 1921: *Set manifestos dadà*, T. Tzara.
 1921: *Manifest de l'ultra*, J. Sureda, F. Bonanova, G. Alomar i J. L. Borges.
 1922: *Segon manifest català futurista*, S. Sánchez-Juan.
 1923: *Manifest formalisme rus*, O. Brik.
 1924: *Primer manifest del surrealisme*, A. Breton (reflexió literària contra la mimesi i defensa del subconscient, el somni i la bogeria; amb la llista surrealista copiada per Dalí en la primera versió del MG).

Tanmateix, en lloc de plàyer-nos pel caràcter repetitiu del nostre manifest —que el desmereix—, podríem valorar-lo des d'un altre punt de vista i celebrar la sintonia de Catalunya amb la resta d'Europa. Al cap i a la fi, mirats en conjunt, els estirabots moderns es calcaven els uns als altres — llevat dels primers, òbviament—, però tanmateix van resultar molt innovadors dins de cadascun dels seus països. La xarxa de divulgació del pensament avantgardista que emergia a començament de segle entre els múltiples grupuscles estesos per Europa passà sobretot per París i per Rússia. Els camins de França cap a Rússia es van encetar quan els artistes i intel·lectuals russos van conèixer, gràcies als marxants d'art Txukhin i Morosov, els fauves i els cubistes parisencs que havien sorgit a partir del 1911. El 1914 Marinetti va visitar Rússia, i el 1919, Londres. L'avantguardisme es propagà de l'est cap a l'oest, i viceversa. El 1923, Sklovski escrigué articles defensant un Picasso que la gent veia com un dimoni. Complementàriament, els camins de Rússia a França els va inaugurar Chagall quan el 1910 va viatjar a París, on es relacionà amb Apollinaire i amb altres artistes. El 1920 tornà a Rússia i impartí classes d'art amb El Lissitsky a Vitebsk (Bielorússia). El 1923 viatjà un altre cop a París, i després als EUA. També cal assenyalar que el 1918 Pevsner i Gabo anaren a París, on van entrar en contacte amb pintors abstractes, i que, el 1922, Kandinsky abandonà Rússia.

Així mateix, podríem dibuixar què ocorre al nostre país. Els camins entre París i Barcelona estaven ben fressats des del segle anterior; no endebades, força artistes catalans hi havien viscut: Rusiñol, Casas, Fortuny... Seguint amb aquesta tònica d'intercanvi mutu fomentat per l'existència de moltes revistes culturals, el maig de 1912 van exposar a Barcelona els artistes capdavanters del moment, els del Saló dels Independents de París. El 1916, artistes francesos com Picabia es van traslladar temporalment a Barcelona a causa de la guerra. Joaquim Folguera tradueix, només sortir, l'article programàtic d'Apollinaire «L'esperit nou i els poetes» (1918). I, entre altres fites de la xarxa receptiva de l'avantguardisme, el febrer de 1928 Marinetti va impartir una conferència a Barcelona en què va citar Dalí, Sánchez-Juan i Cassanyes. La visita del guru no motivà l'escriptura del MG —ens consten versions anteriors al mes de març, que és quan apareix—, per bé que va poder esperonar la seva publicació.

De manifestos, n'hi va haver de pintors, d'arquitectes, d'escriptors, de músics, de teòrics, de feixistes i de comunistes. I, sobretot, de russos!¹ Tanmateix, tots s'assemblaven molt. Vegem les seves similituds, que poden resumir-se en una actitud: fer el contrari del que s'havia fet fins aleshores.

CONTRA LA BELLESA CLÀSSICA. Contra els cànons (simetria, perspectiva).
 CONTRA LA NATURALESA. Baudelaire, futuristes (amor a les màquines).
 CONTRA EL CÀNON D'IMPORTÀNCIA. A favor del SECUNDARI.
 CONTRA EL CÀNON D'UNICITAT. La sèrie contra l'obra única.
 CONTRA EL CÀNON DEL DECÒRUM I LA MESURA.
 CONTRA L'ESSÈNCIA. Defensa de LA NEGATIVITAT, L'ANTI.
 CONTRA L'ESSÈNCIA, LA CONTINGÈNCIA. Art i descontextualització.
 CONTRA LA IMITACIÓ. La inversemblança i l'art abstracte.
 CONTRA EL CONTINGUT, la FORMA, el Formalisme.
 CONTRA LA LòGICA, l'absurd.
 CONTRA LA UTILITAT MORAL (el *Prodesse*). L'art escandalós.
 CONTRA L'OBRA MESTRA PERFECTA: ART «INACABAT» EN PROCÉS i EN MOVIMENT.
 CONTRA LA INUTILITAT de l'art, el DISSENY.
 CONTRA EL *DELECTARE*, l'art desagradable.
 CONTRA LA BURGESIA, fins a l'assimilació de l'avantguarda.

Altres punts en comú dels manifestos serien: la tipografia agressiva, caòtica i cridanera (majúscules, negre intens i desordre) que trobem, per exemple, al *Manifest vorticista (Blast)* de Whyndam Lewis i Ezra Pound; les enumeracions i les reiteracions, com trobem al *MG* («Hem eliminat, hem eliminat, denunciem, denunciem»). A més, la influència política hi és clara: la retòrica reivindicativa i de revolta de les declaracions polítiques² modernes és evident en l'ús de consignes i sentències (com aquesta de Vertov Dziga, del *Manifest constructivista contra el cinema narratiu i burgès*, de 1922: «El cinema-drama és l'opi del poble. Fora les faules-guions burgeses!»), en l'actitud de rebel·lia o en l'ús de la primera persona del plural pròpia dels grups revolucionaris o, atesa la joventut

1. Si dins el concepte de *Manifest* incloïem els articles programàtics de noves poètiques, els artistes russos són, sens dubte, al capdavant. En serien uns exemples: *Forma i contingut*, de Kandinsky (1910); *Principis de l'Art Nou*, de Markov (1912); *Un manifest futurista o per què ens pintem*, de Zdanevich i Larionov (1913); *El Manifest dels rajonistes i futuristes*, de Larionov i Goncharova (1913); *Futurisme i l'Art proletari*, d'Altman (1918); les poètiques aparegudes al catàleg de l'exposició *Creació no objectiva i suprematisme* (1919), de Malevich, Rodchenko o Stepavona; la *Declaració programàtica*, de Komfut (1919); *La reconstrucció del món del suprematisme*, d'El Lissitzky (1920); *Art i revolució*, de Lunacharsky (1920); la *Declaració: camarades, organitzadors de la vida*, de Lef (1923); *La feina que tenim per endavant*, de Tatlin (1920); la *Declaració de l'Associació d'Artistes de la Rússia Revolucionària* (1922 i 1928), i, entre d'altres, la *Crida a tots els artistes de la Revolució* (1924).

2. Com la Declaració d'Independència dels Estats Units (1776); la Declaració dels Drets de l'Home (1778) a la Revolució Francesa; el *Manifest del Partit Comunista* (1848), de Marx i Engels, o el *Manifest de l'anarquia* (1859) de Bellegarrigue.

dels artistes, de la colla d'amics bandarres desitjosos d'*épater le bourgeois*. En aquest cas, en lloc d'una seriosa indignació política, hi domina el to irònic. Sigui com sigui, som lluny del poeta romàntic individualista i entotsolat. És molt recomanable la lectura del *Manifest dadà* (1918) de Tzara, perquè suposa tot un metamanifest en què s'estipula com s'ha d'escriure un bon manifest d'avantguarda: amb una actitud enrabiada, afirmant, cridant, blasfemant i oferint grans novetats. Deixant de banda la forma, en el contingut innovador, Tzara, *malgré lui*, es feia continuador de la *captatio benevolentiae* tradicional.

Al MG es defensava les màquines, els invents moderns i la tècnica, la velocitat, els esports, el sexe, la música americana (*music-hall*, jazz), la ciència, els diaris, l'alegria, la joventut i la rebel·lia. Exceptuant algun punt, com la rebel·lia matisada, els somnis dels poetes del XIX eren uns altres. Som ben lluny dels romàntics i dels simbolistes. Si hi ens fixem bé, però, aquestes reivindicacions avantgardistes que en la Catalunya de 1928 eren tan sorprenents, avui dia són el centre del nostre món: els diaris, la tècnica, el sexe, els esports, etc. En conseqüència, podem afirmar que les aspiracions de Dalí, Gasch i Montanyà s'han acomplert.

Un dels canvis estètics més radicals que van proposar els artistes pioners del segle XX fou la substitució dels motius naturals pels mecànics. La natura, que havia estat la protagonista indiscutible de la pintura romàntica i impressionista, és deixada de banda. L'artista nou es decantà per l'urbà, pels artefactes, per l'enginyeria. Entre la noia melangiosa envoltada d'arbres de l'*Alenushka* (1881) de Vasnetsov i el projecte de la mastodòntica torre metàl·lica de Tatlin (1917) s'obrí un abisme. Tatlin, un antiartista constructivista, declarà que l'art era un residu burgès que havia de ser substituït per la màquina per ser útil a la Revolució. Les queixes dels intel·lectuals francesos (Dumas, Maupassant, Leconte de Lisle) contra la lletjor de l'art industrial de la Torre Eiffel (1899) no havien servit de res. L'amor a la màquina s'imposà: «Després del regne animal, vet aquí que s'inicia el regne mecànic» postulava Marinetti al *Manifest tècnic de la literatura futurista* (1912). El paisatge rural ja no interessava, i menys si es tractava de camps d'alfals (menjar per a animals) com els que pintava Vayreda el 1883. L'atracció era el cinema —com el del Chaplin dels *Temps moderns* (1935)— i no pas els rius. Tot i que, posteriorment, Dalí oblidà el maquinisme i evolucionà cap a l'onirisme promogut per Breton al *Manifest surrealista*, en aquells moments també s'hi sentí captivat. «No hi ha res tan bell ni tan poètic com un motor niquelat», va escriure Dalí a Lorca l'any 1927. Les campanes que ressonaven per tot Europa eren similars amb independència de la seva ideologia. Tant els comunistes com els feixistes estaven fascinats per les possibilitats dels nous invents industrials: «Que mori l'art i visqui la tècnica! L'art és mentida! S'han d'ensorrar les tradicions artístiques! Visca el tècnic constructivista!», exclamaven Rodchenko i Stepanova al *Manifest productivista* (1920). L'artista modern per excel·lència ja no esculpia nus, com es venia fent des de

l'antigor, i encara feia a començaments de segle Josep Llimona. La noia tristíssima del seu *Desconsol* (1917), malgrat ser una escultura molt emotiva, era filla d'un romanticisme que als avantguardistes ja no els deia res perquè el veien caduc. S'estimaven més els experiments fotogràfics, i si podien ser urbans, millor. El fotògraf era un creador nou que treballava amb un aparell i amb el cap més que no pas amb les mans. Un cap ple d'estructures com el de Kertesz (*Plaça Gambetta*, París, 1928), subratllant-nos la diagonal d'una fila de fanals de la metropolitana Ville de la Lumière.

Un altre tret que voldria assenyalar dels manifestos és la seva rebel·lia contra el poder i contra l'estètica dominant; més que res per fer notar que, en això, no són els primers. Els romàntics, vestits de negre i amb cabells llargs, ja havien blasmat la generació anterior, l'estètica cortesana dels il·lustrats maquillats i amb perruques. La corona de la modernitat estigué en mans dels romàntics fins que els la prengueren els simbolistes, després d'haver rodat per terra en mans dels realistes. El *Manifest simbolista* (1868) de Moréas dona l'extremunció al romanticisme. El regnat dels simbolistes, però, encara durà menys. Aviat foren fustigats pels avantguardistes de l'Est, on se'ls associava amb la Rússia blanca, mística, burgesa i *demodée* (Klebnikov, *Viver de jutges*, 1910). La generació que inaugurà el segle xx fou extremadament cruel amb els seus predecessors i avantpassats. I la gosadia fou comuna a tot l'espectre ideològic. «Volem cantar al perill i a la temeritat», afirmà Marinetti (*Manifest del futurisme*, 1909). «Sigueu Poetes, poetes amb majúscules, altius, valents, herois i, sobretot, sincers», aconsellà Salvat-Papasseit (*Contra els poetes en minúscula. Primer manifest català futurista*, 1920). Tanmateix, la sinceritat que defensava Papasseit no era tan generalitzable com l'esperit de revolta. ¿O creiem que Dalí fou sincer quan dibuixà l'irreverent i desagratit dibuix *A voltes escupo per gust sobre el retrat de la meva mare* (1929)?

Els atacs del MG també van ser molt i punyents. S'anomenà l'enemic amb noms i cognoms. Diplomàcia zero. Res a veure amb les civilitzades normes d'educació que ells rebutjaven per hipòcrites. A la seva llista negra figuraven: *La Nova Revista*, la Fundació Bernat Metge, l'Orfeó Català, Guimerà, Maragall, etc. Dalí, Gasch i Montanyà s'oposaven al sentimentalisme, al nacionalisme i al folklorisme. És a dir, a la Renaixença, al romanticisme, al modernisme, al simbolisme i a l'impressionisme. Satiritzaren la prudència moral i estètica, l'esperit *kumbaià* i l'art popular. Però també l'art antic, realista, seriós i solemne del noucentisme.

El MG digué adéu al folklorisme patri enaltit des de la Renaixença: «DENUNCIEM la sensibleria malaltissa servida per l'Orfeó Català amb el seu repertori tronat de cançons populars adaptades i adulterades per la gent més absolutament negada per a la música. [...] ACÍ ES CONTINUA PASTURANT IDÍLLICAMENT», aliens al nou esperit modern i maquinista: «Els concerts, conferències i espectacles corrents avui dia entre nosaltres, acostumen a ésser sinònims de llocs

irrespirables i avorridíssims. [...] HEM ELIMINAT tota lírica». Per si no havia quedat prou clar, Dalí tornà a insultar Guimerà en una conferència a l'Ateneu el 1930. I titllà de cadàvers «putrefactes» Caterina Albert, Sagarra i Vayreda. Així mateix, Papasseit i Sánchez-Juan també es van pronunciar contra el «tífisme» dels «rimadors panxacontents i bons barcelonins» (*Segon manifest català futurista*, 1922).

És el mateix relleu estètic que s'esdevingué a Rússia, quan Klebnikov carregà contra els simbolistes russos i instà que calia «llençar per la borda de la modernitat Dostoievski, Pushkin i Tolstoi» (*Viver de jutges*, 1910). Les rondalles pintades per Balbin amb gran barroquisme floral, com la de *Tzar Saltan* (1905), pertanyien al nacionalisme reaccionari, mentre que el progrés caminava cap a l'abstracció (Kandinsky, Malevich, El Lissitzky). I cap al capgirament absolut de la idea de Bellesa, que va deixar de ser suau i harmònica. Els nocturns de Chopin que emergeixen de la cambra amarada de flors del quadre *La música* de Vuillard (1896), els *Ametllers en flor* de Rusiñol i les embolcadores frases de Proust estaven *demodés*. En lloc de proporcionar serenor, els artistes del xx volien pertorbar i qüestionar; i s'adonaren que el mitjà ideal per remoure les consciències era a través de la sorpresa i la lletjor. «La vostra literatura ja no serà bella! Ja no tornarem a tenir la simfonia verbal dels harmoniosos balançs i de cadències tranquil·litzadores!», exclamà Marinetti (*Manifest tècnic de la literatura futurista*, 1912). En efecte, a partir d'aleshores les reflexions artístiques van girar al voltant de la tanca malmesa i rovellada de la metròpoli de *Dadaville* de Max Ernst (1924), o de les deformitats dels quadres de Dalí (*El gran masturbador*, 1929), que expressaven les entortolligades obsessions de l'inconscient. I tard o d'hora, tothom hagué d'admetre el canvi i s'adonà que l'energia trasbalsadora de *La mirada roja* (1910) del compositor avantguardista Schoenberg, per a bé o per a mal, era als antípodes de la pau que emanava la blancor de *Interior a l'aire lliure* (1892) de Casas.

Els manifestos avantguardistes també van condemnar el psicologisme omnipresent de la literatura i l'art vuitcentistes: «L'artista ha madurat i s'oposa al domini de l'individual a les arts plàstiques, a la forma i als colors naturals i a les emocions», declarà Mondrian, esperonant creacions que anessin «contra els clixés naturistes i els films dramàtics, contra la poesia asmàtica del jo; i contra l'anàlisi psicològica» (*Manifest Stijl*, 1917-1920).

L'esperit de *tabula rasa* del MG era compartit per la resta d'artistes i pensadors radicals del moment, començant per Marinetti, el feixista: «Volem destruir els museus, les biblioteques, les acadèmies de tota mena i combatre el moralisme» (1909); el teòric Ossip Brik (*Manifest formalisme rus*, 1923), o els comunistes Gabo i Pevsner: «Deixem enrere la carronya del passat» (*Manifest constructivista*, 1920). En aquella època, la proposta de supressió dràstica dels errors i malformacions estètiques s'anomenava *higienista*, un terme que provenia de la solució higiènica descoberta per Pasteur i altres científics per comba-

tre les malalties eliminant el major nombre de gèrmens i microbis nocius. Al *Manifest dadà* (1920) es deia: «Hi ha molta feina destructiva per fer. Escombrar, netejar». Així mateix, la Bauhaus condemnà la brutícia dels barris medievals bruts i apostà com Le Corbusier (1925) per un esperit arquitectònic net en tots els sentits del mot. Malauradament, els nazis aplicaren l'higienisme contra uns grups pretesament contaminants, duent a terme de manera sanguinària la *boutade* de començar de zero dels avantguardistes.

La broma de tallar caps duta a la pràctica no en va fer gens, de gràcia. Però entre els avantguardistes el cinisme estava a l'orde del dia. El MG també defensà la ironia a ultrança. «L'art no és una cosa seriosa», podien haver dit, com ja s'havia sentenciat de broma als *Set manifestos dadà* (1924). Els nostres tres signants també podien haver afirmat, com Marinetti: «Fem coratjosament el "lleig" en literatura i matem solemnitat de per tot» (*Manifest tècnic de la literatura futurista*, 1912). Fet i fet, a l'avantguardisme del MG ja no quedava cap rastre del nacionalisme planyívol de la Renaixença. S'estimen més riure que plorar per mons perduts. Aquells quadres romàntics de ruïnes de castells i monestirs que evocaven la pàtria perduda, la religió o els somnis medievals de Friedrich (*Ruïnes de l'Abadia d'Eldena*, 1825) o de Lluís Rigalt (*Ruïnes*, 1865) havien passat a la Història. I en lloc de la pintura metafísica dels paratges desolats i del cementiris de Modest Urgell (*Marina*, 1892), s'estava optant per escandalitzar el públic amb *objets trouvés* (Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919). Tot allò que titllaven de vell i mort ho qualificaven de «putrefacte». Com el pobre poeta modernista Juan Ramon Jiménez, a qui Dalí i Buñuel, per aquelles dates, van escriure una carta explosiva tractant-lo de «gran putrefacte pelut» en memòria del seu personatge Platero, un ruc innocent.

D'acord amb aquesta actitud irònica i desmitificadora, els tres signants del MG abominaren la «intellectualitat catalana d'avui, tancada en un ambient resclosit» que també consideraven «putrefacte». I afegien, atacant els noucentistes: «De què us ha servit la Fundació Bernat Metge, si després heveu de confondre la Grècia antiga amb les ballarines pseudo-clàssiques.» Uns anys enrere, en vida de Prat de la Riba, el noucentisme era al poder. Conforme a la seva política culturalista, la Biblioteca de l'Institut d'Estudis Catalans havia encarregat a Joaquim Torres Garcia un fresc que ell realitzà evocant la glòria i la sensualitat hel·lenística (*La filosofia presentada per Pal·les al Parnàs com a desena musa*, 1911). A Dalí, Gasch i Montanyà l'homenatge a l'antiguitat no els va agradar gaire. I no eren els únics que vituperaven el neoclassicisme. Sant'Elia, al *Manifest de l'arquitectura futurista* (1914), menyspreà l'arquitectura massissa, hieràtica i monumental. Uns i altres rebutjaven una estètica falsament clàssica que, en el fons, era un pastitx, una còpia anacrònica tan ridícula com Àurea de Sarrà, aquella vedet vestida de nimfa grega que ballava per Barcelona, a la qual s'alludia en les primeres versions del MG. Val a dir, ja que hem citat Torres Garcia, que aquest artista va ser un dels que es va deixar convèncer pel

nou corrent avantgardista i que, ben aviat, va cantar la palinòdia noucentista i es va convertir al surrealisme d'allò més virolat.

El MG apareix en temps de la dictadura de Primo de Rivera, la qual cosa ens podria explicar la reacció combativa dels seus tres firmants. Però no fou ben bé així. Aleshores i ara molts es preguntaren per què en lloc d'atacar la tirania militar o la monarquia d'Alfons XIII, la seva bel·ligerància s'adreçà exclusivament a institucions culturals de casa nostra. La crítica al catalanisme, amb el president Macià a l'exili en un moment en què el català era prohibit, tocava una matèria molt sensible i era ideològicament reprovable. L'escàndol que suscità el MG no fou, doncs, només de caire cultural. La joventut de Dalí, Gasch i Montanyà justificava en part la seva frivolitat i el seu apoliticisme. Tanmateix..., i sense entrar en l'evolució personal i artística dels tres signants, prou divergent, quedem-nos al 1928, en què la cultura catalana rebia per tots costats, des de fora i des de dins: per la banda de la dictadura espanyolista i per la banda dels artistes radicals.

Per a ells, feia pocs anys que el modernisme encara era al poder i, en molts sectors, com veurem tot seguit a propòsit d'un premi literari, encara hi romania. Al cap i a la fi, tampoc no feia tant del 1896, quan Alexandre de Riquer pintava cartells per a l'Ajuntament de Barcelona.

Les preguntes que m'agradaria plantejar-los són: es pot tancar els ulls i parlar sobre art en un context polític difícil? Segona: quina vigència va tenir el MG? I tercera: va arribar al poder l'estètica que ells preconitzaven?

Deixo que la primera se la respongui cadascú, incloent-hi si els genis tenen més llicències que d'altres o no. Comencem per la segona, la de la validesa del MG al llarg del temps. Un any després de la seva publicació, Díaz-Plaja, arran d'un escàndol literari, s'hi tornà a referir solidaritzant-s'hi. La concessió d'un premi a Puig i Ferrer, un autor modernista, i no pas a Salvat-Papasseit, un d'avantgardista, demostrava que, lògicament, en un any les coses no havien canviat gaire, malgrat la impaciència dels joves intel·lectuals. Montanyà, un dels signants del MG, i Díaz Plaja es van queixar públicament de la injustícia, tal com en queda constància en un article d'aquest darrer aparegut als *Fulls grocs* el 1929: «Ja fa temps que el *Manifest Groc* va publicar-se. No obstant les institucions pairals han seguit posant la seva estultícia a l'alenada renovadora. S'ha oblidat Salvat Papasseit i s'ignora tot el que depassi els límits de la més estricta mediocritat. El Manifest podria tornar a publicar-se íntegrament. No ha perdut actualitat. [...] Cada vegada més pairalisme, més província.» Que el MG estigués en plena actualitat en la dècada dels vint no ens estranya. Però, i ara? Els he avançat abans que les defenses del MG han quallat en la nostra societat molt més enllà dels cercles artístics, la qual cosa suposa un triomf de les expectatives avantgardistes. L'esport, el jazz, la ciència, les màquines, el sexe, la joventut són valors molt preuats avui dia. No obstant això, paral·lelament, la literatura vuitcentista de fulletó no sols perdura, sinó que té un

èxit fora mida: telesèries populars, best sellers, novel·les històriques... És a dir, que, segons com, el MG ha aconseguit el que pretenia; ara, segons com, caldria etzibar un altre manifest similar contra el kitsch i la literatura barata. Aquesta paradoxa té una explicació social. Les classes mitjanes i baixes no simpatitzen gaire amb l'avantguardisme. En canvi, la classe mitjana-alta no sols n'ha estat més receptiva, sinó que se n'ha estat lucrant al llarg del segle xx. Ara bé, tot i que els multimilionaris americans (Guggenheim, Rockefeller, etc.), als anys quaranta i cinquanta, van comprar art avantguardista en grans quantitats, en molts cercles burgesos no es va anar tan de pressa. En la dècada dels seixanta i setanta els artistes més joves es van sentir discriminats i es va produir una segona onada avantguardista molt reivindicativa. El *Manifesto* de Joseph Beuys de 1970 en seria un exemple. L'any 1969, a Heidelberg, s'esdevingué el Festival Intermèdia organitzat pel grup d'artistes alternatius Fluxus (en què al llarg dels anys van anar integrant-s'hi Vostell, Christo i Yoko Ono, entre d'altres). Faré esment d'una performance molt divertida d'aquest festival, de la qual tenim una filmació, que demostra que a meitat del segle xx l'art vuitcentista continuava cotitzant: Klaus Staeck agafà una còpia a l'oli d'un quadre del *Schloss* de Heidelberg (el típic quadre romàntic paisatgístic amb un arbre en primer pla, un riu, un castell pintoresc i molta vegetació), el ficà dins una rentadora i l'engegà. Al cap d'una estona el va treure moll i descolorit davant les rialles i l'estupefacció del públic. La performance de Staeck volia posar en evidència que n'estaven tips dels quadres idíl·lics que continuaven adornant les cases burgeses i venent-se a les galeries d'art de mal gust. Quaranta anys després del MG, les queixes continuaven essent vàlides.

En resposta a la tercera pregunta, sobre si l'avantguardisme ha arribat al poder, podríem concloure que sí. Tot i que no ha convençut la majoria de la societat, les capes superiors se l'han fet seu com si fos un estigma de progrés. Recordem que quan Felipe González guanyà les eleccions el 1992, canvià radicalment la decoració de la casa presidencial i transformà el Palau de la Moncloa en un espai minimalista, absolutament blanc, amb poquíssims mobles, igualment blancs. Un altre president, Georges Pompidou, havia optat per una estètica tant o més atrevida vivint en una casa dissenyada per artistes pop. Val a dir, però, que l'aliança entre l'avantguardisme i l'*establishment* no és estable i que, com saben prou els historiadors, el progrés no és lineal, sinó que hi ha involucions, com la que succeí durant el govern conservador del Partit Popular espanyol. Fou famosa l'exclamació del matrimoni Aznar en entrar al Palau de la Moncloa i veure la decoració minimalista del seu predecessor: «¡Esto no es una casa! ¡Aquí no se puede vivir!» La residència oficial tornà a canviar d'estètica i s'imposà altre cop l'*horror vacui* victorià i el seu confort petitburgès (entapissats, velluts, cortinatges, porcellanes...). Avui dia, amb Zapatero i el partit socialista al govern, l'art modern s'ha tornat a imposar. Si comparem l'estil *Ancien Régime* del Palacio del Pardo de Franco amb els Miró de la de-

mocràcia que presideixen la sala de reunions de la Moncloa, envoltats de banquers i caps de governs estrangers, no es pot sinó admetre que l'avantguarda, començant per aquell «antipintor com una casa» (dit en paraules de Gasch), ha arribat al poder.

NÚRIA PERPINYÀ
Universitat de Lleida