

**UMA VIDA ENTRE A
IMAGEM E A LETRA:
JOAN PONÇ NO
BRASIL**

**UNA VIDA
ENTRE LA
IMAGEN Y LA
LETRA: JOAN PONÇ
EN BRASIL***

**A LIFE BETWEEN
THE IMAGE AND
THE LETTER: JOAN
PONÇ IN BRAZIL**

MARGARETH DOS SANTOS

* ESTE TEXTO ES UNO DE LOS RESULTADOS DE UNA
INVESTIGACIÓN POSDOCTORAL CON BECA PNPD-CAPES.

RESUMEN

Artigo Inédito
Margareth dos Santos*

<https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.174658

Ese artículo discute la escritura íntima del pintor catalán Joan Ponç (1927-1984) a fin de delinear parte de su historia en Brasil, cuyo tránsito por el medio artístico-cultural brasileño se fijó en una narrativa cristalizada en dos vías: en su producción pictórica, en su diario y correspondencia, cultivados en su estancia paulistana y en su retorno a Cataluña. Para pensar su naturaleza híbrida, configurada entre el mundo de “yo” y el de los otros, el análisis explorará archivos personales del pintor y de sus exalumnos brasileños a través de una escritura de fondo ensayístico, con el intuito de excavar las posibilidades de tanteo hacia la recuperación de un pasado reordenado y recriado por una mano que pinta y escribe.

PALABRAS CLAVE Joan Ponç y Brasil; vanguardias brasileña y española; relaciones interartísticas

RESUMO

Este artigo discute a escrita pessoal do pintor catalão Joan Ponç (1927-1984), a fim de delinear parte de sua história no Brasil, cujo trânsito pelo meio artístico-cultural brasileiro foi fixado em uma narrativa cristalizada em duas vias: sua produção pictórica e seu diário e suas correspondências, cultivados durante sua estadia paulistana e no retorno à Catalunha. Para pensar sua natureza híbrida, configurada entre o mundo do “eu” e aquele dos outros, a análise irá explorar os arquivos pessoais do pintor e de seus ex-alunos brasileiros por meio de uma escrita de fundo ensaístico, com o intuito de escavar as possibilidades de se aproximar da recuperação de um passado reordenado e recriado por uma mão que pinta e escreve.

PALAVRAS-CHAVE Joan Ponç e Brasil; vanguardas brasileira e espanhola; relações interartísticas

ABSTRACT

This article discusses the intimate writing of the Catalan painter Joan Ponç (1927-1984) to delineate part of his history in Brazil, whose transit through the Brazilian cultural-artistic environment was set in a narrative crystallized in two ways: in his pictorial production, in his diary and correspondence, cultivated during his stay in São Paulo and on his return to Catalonia. To scrutinize its hybrid nature, configured between the world of “I” and that of others, the analysis will explore personal archives of the painter and his Brazilian former students through an essay type of writing, with the aim of delving into the possibilities of approaching the recovery of a rearranged and recreated past by a hand that paints and writes.

KEYWORDS Joan Ponç and Brazil; Brazilian and Spanish Avant-garde; Inter-artistic Relations

Entre 10 y 29 de junio de 1960, el pintor catalán Joan Ponç, uno de los renovadores de las vanguardias artísticas en la posguerra civil española, empieza, por primera vez, a escribir un diario. Sus veintiún fragmentos, que llevan el título Diario de São Paulo, plasman en estado bruto y primerizo momentos de intensa producción pictórica, recuperan relaciones personales atormentadas y configuran parcialmente el panorama de sus últimos años en tierras brasileñas (1960-1962), cuya trayectoria anímica y profesional encarnó una mezcla explosiva de triunfo y reconocimiento intermitentes, excesos físicos y verbales, además de tránsitos geográficos y culturales pródigos.

A fin de comprender el impulso que lleva Ponç a principiar su escritura íntima, hace falta recuperar, aunque de forma brevísima, su itinerario brasileño a partir de 1953, cuando, tras haber dejado hacia atrás una España bajo la dictadura franquista, el pintor aporta en suelo nacional.

A los tres años de estancia en Brasil, Ponç se encontraba totalmente a gusto en la vida cotidiana y cultural de São Paulo: en 1953 expusiera en la II Bienal de São Paulo, e, individualmente,

en el Museo de Arte Moderna de São Paulo (MAM), con su *Suite Toros*¹, cuya presentación se transformó en un éxito de crítica y ventas. Gracias a dicho triunfo, pudo realizar un deseo: se fue a vivir a la “selva” con su familia, es decir, se mudó a Ribeirão Pires, un pueblo cercano a la capital paulista, que en los años cincuenta exhibía un área de pujante Mata Atlántica y le resultaba fascinante al artista catalán.

Allí, produjo diversas series y las expuso en su retorno a São Paulo en una segunda individual en el MAM y en la muestra “50 anos de Paisagem Brasileira”, en 1956. En ese mismo año, Ponç diversifica su perspectiva artística al colaborar con los artistas Lívio Abramo y Flávio de Carvalho en espectáculos de danza de la coreógrafa polaca Yanka Rudzka².

En medio a esos tránsitos geográficos y artísticos, pasa a vivir en el barrio Bela Vista, en la región central de São Paulo, donde empieza a acariciar la idea de armar un taller/escuela, como una manera de compartir sus opiniones sobre arte y como una forma de esquivarse al acoso de *marchands* y de coleccionadores particulares:

Me dedico a la enseñanza, como medio más apropiado para mantener mi libertad creadora, al margen de *marchands*, galerías y otras

calamidades, que verifico van destruyendo paulatinamente incluso a los más resistentes. (PONÇ, 2009, p. 187)

El taller/escuela, bautizado *L'espai* (el espacio, en catalán), se ubicaba en el último piso de un edificio nombrado Navío Negrero³, que marcaba la frontera entre el barrio Bela Vista, habitado por paulistanos considerados de clase media alta y el Bixiga, barrio pobre, que se configuró en su origen como un reducto para exesclavos y que en los años cincuenta estaba ocupado por negros e inmigrantes predominantemente italianos.

Desde los ventanales de esa especie de “galpón” se podía vislumbrar un horizonte amplio, puesto que la verticalización espacial aún no había tomado la región, concediéndole a Ponç y a sus alumnos una vista privilegiada de una ciudad gris, pero salpicada de puntos verdes.

De 1956, cuando inaugura el taller, a 1962, cuando se va de Brasil, Ponç compartió su tiempo con sus alumnos, que provenían, en su mayoría, de la nata de la colonia judía de São Paulo, coincidió con diversos artistas de distintos orígenes y con grupos de negros del Bixiga, en especial con los vecindarios del *Navio Negroiro*. De esa convivencia brota una intensa producción, reflejo de su circulación por esos universos culturales y religiosos.

En la escuela, no hay distinción profesor-alumno; somos hermanos, soy un hermano que ha visitado un mágico lugar llamado creación y cuenta sus experiencias. Mi amor a los demás nunca fue tan intenso. (PONÇ, 2009, p. 187)

Pese a la intensidad de las experiencias de ese periodo, a los cuatro años de taller, las relaciones fraternales y laborales de Ponç empiezan a deteriorarse, a punto de que en 1960, fecha dedicada al *Diario de São Paulo*, el pintor se encuentra en crisis: por un lado, todo el reconocimiento conquistado con las exposiciones en distintos museos y las colaboraciones con diversos artistas ya no son suficientes para calmar su temperamento inquieto y el artista pasa a rebelarse en contra a los mecanismos institucionales y privados de fomento al arte y, por otro, el diálogo fluido con sus alumnos va desvaneciéndose y transformándose en embates de concepciones de vida y de arte frente al mundo. Como desahogo a esa situación-límite, Ponç recurre al diario como forma de expresar sus desasosiegos y de reflexionar sobre su pasado-presente y su entorno.

Al recurrir sus páginas, advertimos que ese registro, considerado en un primer momento como una forma de discurso íntimo por excelencia, se convierte en un espacio de reflexión sobre

su arte, sobre su entorno cultural y sobre la condición humana frente a enfrentamientos desastrosos, de esa manera, la palabra surge marcada por una libertad e irregularidad de escritura, en que hablar de sí, equivale, necesariamente, hablar del otro, puesto que en su recorrido contemplativo, el espacio de la intimidad va mezclándose al ámbito colectivo.

10-VI-60

En el mar

(...) Somos olas en un mar, o navío es mi *atelier*. Él flota, flota sobre este mar de almas que se agitan constantemente, que se funden, se destruyen, se comprenden y se ignora, quieren permanecer, pero sólo el mar permanece (...) Antes vivía en la superficie, pero sé ahora que lo que mantiene mi navío no es lo que se ve sino lo que existe (...) no es Nada y lo es todo (...) Cuando mi brújula se desorienta, vientos me conducen. Recuerdo de qué puerto salí, uno como todos los puertos. Sé que debo llegar y entregar el navío; cuándo, lo ignoro. Un día sabré que debo entregarlo todo. Mi misión estará realizada, el navío es frágil, el mar inmenso, espero no desaparecer en él (...) Mi navío es nuevo, no debo pensar en su fin sino en su ruta al norte, siempre para el Norte. (PONÇ, 2009, p. 41)

El ejercicio de escritura, que actúa como un efecto terapéutico, en el cual las divagaciones ganan contornos de

cavilaciones discontinuas, ubica el sujeto del diario en el centro de un flujo presente-pasado-futuro conformado por metáforas que indagan obsesivamente sobre tránsitos y permanencias marcadas por la fragilidad.

11-VI-60

En el mar

Tiempo indeciso, confuso. Sé que piensan que el mar es una ciudad, y las almas, gente, y mi navío un *atelier*, y mi espíritu, un pintor. ¡Ignorantes! Ahora tienen miedo de la energía. Las olas se tornaron tan altas que temen que el calor las vaporice, temen que el Sol seque el mar (...) Apenas anoto por deber en mi diario de a bordo el estado del mar. Así aprendí de otros navegantes, así me dijeron que debía hacer, llevar un diario de a bordo para materializar el tiempo, así como pintando materializo mi alma. (PONÇ, 2009, pp. 41-42)

Elaborado de forma fragmentaria, la composición escueta contradice lo que pudiera trasparecer el ansia, para cristalizarse en fracturas que exhiben en sí una suficiencia de significado, revelando en lo fragmentario una forma idónea para pensar acerca de posiciones éticas y estéticas de una intimidad convulsa.

En su enunciación discontinua, el diario nos expone la autfiguración de un narrador que oscila entre su deseo de fijar

raíces en su taller-navío y la inconstancia anímica e intelectual con la cual se depara. Ubicados en esa franja intermedia, la letra y la imagen ponçianas desdoblán dos grandes cuestiones: en el ámbito discursivo, las interferencias del portugués crean una zona lingüística gris, híbrida, que revelan el compromiso del pintor con la lengua local y su espacio circundante. São Paulo se transforma no sólo en el lugar que habita, sino en su espacio de producción de la vida, ya en la esfera artística, se encuentra una producción febril, que, aliada a la escritura, intenta materializar el momento vivido y su mundo interior sacudido⁴. A partir de esa espiral, letra e imagen conforman una unidad en los años del diario.

Imposibles de separarse, esas dos formas de conocimiento de sí y del otro se centran en un fecundo periodo de creación artística en que Ponç empieza a esbozar el cuadro *Terrats* (1960-1964), finaliza la *Suite Cabezas* (1958-1961)⁵ e inicia la serie *Cabezas Clásicas* (1960-1962). Todas esas obras, con sus peculiaridades, condensan la vida de Ponç en Bixiga y plasman su lectura de los universos de lo judío y de lo negro en Brasil, además de convergir para la figuración de un narrador que no abdica de su papel de mentor y de creador como forma de mantener la sanidad.

Por lo tanto, comprender ese primerizo ejercicio de escritura íntima significa pensarlo junto a su producción pictórica, ya que

ambos actúan como norte para rastrear las señas de identidad de Ponç en Brasil a través de su escritura y de su pintura.

12-VI-60

Atardecer. La luz desaparece, todo se sumerge en extraña calma. El horizonte no existe, mar y cielo son la misma cosa, parecen ambas en un mismo plano- El navío apenas se movimenta (PONÇ, 2009, p.42).

21-VI-60

Estos días he trabajado con tierras y rojos, poniéndome en contacto con la tierra y la sangre. Mis manos llenas de estos colores me despertaban instintos bestiales. Tuve deseos de identificarme plenamente con ellas y actuar.

En este navío, los suboficiales quieren siempre rebelarse a causa de su ignorancia y mala formación. El primer objetivo soy yo pero acontece que siempre hasta ahora encontré el medio de oponerles unos a otros consiguiendo así desaparecer. En mi *cabine* nadie entra y mi trabajo es oculto a todos, única forma de que no consigan destruirme. (Ibidem, p.46)

En el lapso de pocos días, algunas imágenes nos ubican en la conjunción escritura-pintura, de la cual veníamos hablando: por un lado, está la disposición del navío moviéndose sutilmente, cuyo perfil evoca sentidos que se encuentran y se completan en los bordes del diario; por otro, la escritura recupera el proceso creador



del narrador y los rastros de un convivio inestable, causado, en gran parte, por la negativa de Ponç en revelar a sus alumnos y a diversos *marchands* su obra. Embates, negativas, nociones de formación, de ignorancia y el contacto con elementos casi primitivos se inmiscuyen en ese navío metafórico, clavado en el espacio muy concreto de la São Paulo de los años sesenta: síntesis del progreso material, marcado por la explosión de motores, rascacielos en el horizonte y de una lógica asfixiante que afecta al arte, al artista y convierte el supuesto reconocimiento del otro en compromiso con intereses que penetran por todos los lados del navío.

Además, ambos pasajes rescatan la impresión que tenían el pintor y sus alumnos del taller: ahincado entre dos planos geográficos y anímicos, Bela Vista y Bixiga, todos que por allí pasaban, comentaban la sensación de estar flotando en el espacio. Esa impresión diáfana está recuperada en tema y forma en su

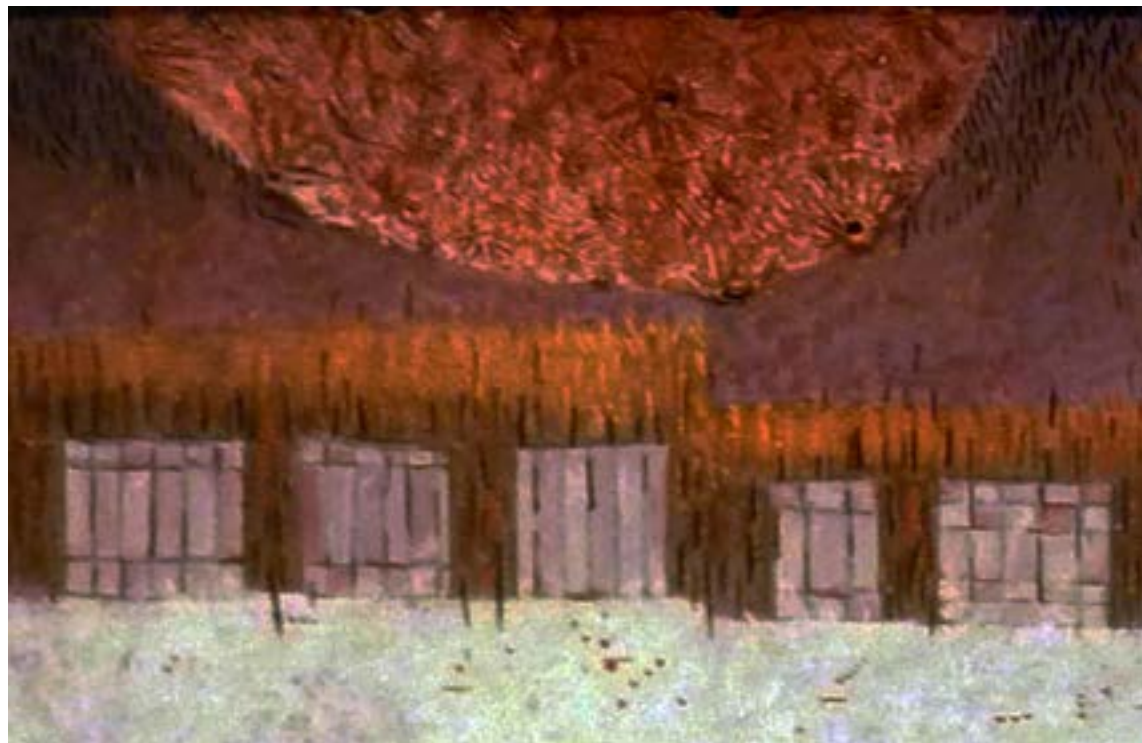
FIGURA 1.
Joan Ponç, *Terrats* (detalle),
1960-1964. Óleo sobre tela,
16 x 80 cm. Colección Particular.
© Herederos Joan Ponç.
VEGAP, Barcelona.

cuadro *Terrats* (1960-1964), cuya mención a los colores utilizados en la obra se suma a la corporeidad de las reminiscencias de Ponç, que la empezara en São Paulo y la terminara en su regreso a Cataluña⁶.

La obra diminuta, que le costó 54 sesiones a Ponç, se configura como un gran ejemplo del proceso de creación y de interpretación de un pasado reciente. En ella, el trabajo de la memoria restablece al observador una imagen que conjuga la doble operación entre la experiencia de lo vivido y de lo recordado, en que imaginación y evocación se funden en el diario brasileño y en la pintura.

FIGURA 2.
Joan Ponç, *Terrats*, 1960-1964. Óleo sobre tela, 16 x 80 cm. Colección Particular. © Herederos Joan Ponç. VEGAP, Barcelona.

FIGURA 3.
Joan Ponç, *Suite Cabezas*, 1958-1959. Lápiz y tinta china sobre papel, 50 x 70 cm. Colección particular. © Herederos Joan Ponç. VEGAP, Barcelona.





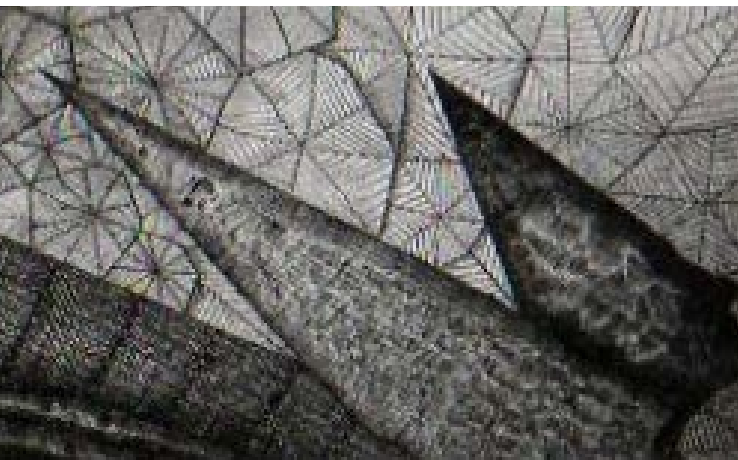


FIGURA 4.
 Joan Ponç, *Suite Cabezas*
 (detalle), 1958-1959.
 Lápiz y tinta china sobre papel,
 50 x 70 cm. Colección particular.
 © Herederos Joan Ponç.
 VEGAP, Barcelona.

10-V-1960.

10-IV-1964

Veladura en el fondo azul ceruleum con cobalto (domina ceruleum) en la parte inferior, y dominando cobalto en la superior. Primero dar una veladura total, y segundo dar las luces. Construir con pincelada-materia los rojos, trabajando encima con más precisión y delicadeza.

16-V-1964

No sé exactamente lo que hago pero creo que debo continuar. Trabajo poco y con gran lentitud.

4-VIII-65

Con gran lentitud avanzamos, esto es lo importante. Pasó la angustia que me dominaba ayer. (PONÇ, 2009, pp. 94-95)

Claro está que la fusión entre palabra e imagen no se detiene con su partida de Brasil: Ponç lleva consigo a España no solo el trabajo artístico elaborado entre dos continentes, sino que también sigue escribiendo su diario, titulado en territorio catalán *Diario de artista*. Unidas, esas escrituras conforman el tránsito entre esos mundos: el brasileño, el catalán, la pintura y la palabra.

Esapermanenciaentredospatrias, labrasileña y la española, se repite en la intransigencia del pintor en no mostrar sus obras, lo que consideraba una acción de autoprotección: durante su estancia en Brasil, Ponç trabajó muchísimo, pero, constantemente ocultaba su obra a los demás, relegándola a una pequeña parte de

amigos, artistas y alumnos. Al volver definitivamente a Cataluña para tratarse de un cuadro de diabetes avanzado, le invitan a exponer y él rechaza la posibilidad de exhibir las obras realizadas en Brasil, redundando la conducta que cultivara del otro lado del océano. En su correspondencia con la artista y exalumna Jeanete Musatti, el pintor revela el motivo de su negativa:

Estou *recevendo* *invitações* de toda parte para expor os meus trabalhos. Parece como o mundo *pressentise* a intensa labor realizada nestes anos à margem da corrupção, da banalidade. Sou muito feliz verificando que apesar de meus erros e fraquezas vivo na verdade. De todos os oferecimentos só aceito aqueles que me permitem expor o trabalho realizado até o ano 56, a data que marca a fronteira entre o Joan Ponç e o Iohanan. Como tinha trabalhado muito posso ainda fazer algumas exposições com as obras executadas entre 46 e 56. (MUSATTI, 1965:1)

En la carta⁷, Ponç se refiere a la *Suite Cabezas*, fruto de sus relaciones con los negros del Bixiga y de sus visitas frecuentes a sinagogas en São Paulo, en donde pasa por una especie de bautismo, del cual emerge “Iohanan”, su nueva identidad artística vinculada al mundo hebreo.

El nombre asumido, gráfica y anímicamente, se encuentra en las firmas de esa suite⁸. En ella, noventa y nueve figuras

distintas entre sí se unen a través de algunas invariables: la cabeza inclinada, la mirada fija en el vacío, la boca fuertemente delineada y los sombreros puntiagudos.

Todas las cabezas se repiten en gesto ancestral y funden innúmeras posibilidades que se embarajan en sus referencias: la boca entreabierta como un portal, lista para recibir el soplo de la vida, que caracteriza la incorporación divina, el cucurucho icónico como una forma de verticalización o ascensión en búsqueda del toque de la divinidad.

Aliada a esas referencias cultivadas en sus visitas a los terreros de *Umbanda y Candomblé* en Bixiga, está la identidad judía asumida, cuyo acto repercute sus reflexiones sobre los dos universos interpretados en la serie de cabezas, el judío y el negro en el espacio brasileño y dicha sombra perdura incluso en el retorno a su país, puesto que al no darles a conocer a sus compatriotas el Ponç que se descubriera y actuara en los trópicos, el artista pone en tela de juicio el lugar que quiere ocupar, como si quisiera, de alguna manera, flotar entre esos dos mundos, a ejemplo de su navío-taller.

Sus noventa y nueve cabezas diferentes recuperan elementos de su colaboración con Yanka Rudzka, traducen la meditación y la comprensión de su vivencia en suelo brasileño, ya

que lo irrepensible de la serie se empareja a la experiencia singular que presupuso el convivio de Ponç con la cultura negra y hebrea, vivencia alzada al puesto de divisor de aguas en su arte.

Celoso de sus experiencias en Brasil, Ponç sólo revelará a la crítica y al público español esas obras tras su éxito en la VIII Bienal de São Paulo, cuando reciba el premio en la categoría de mejor dibujo por la *Suite Pájaros*, producida a partir de la observación de la flora y la fauna brasileñas.

Aqui na Espanha (sem esquecer da importância deste país no mundo inteiro; ou seja, a enumerável que segue de perto as suas vicissitudes), na Espanha, digo, a opinião pública estava já muito inclinada a me considerar o homem *clave* da minha geração, faltando apenas um sucesso de ressonância internacional. O grande prêmio conseguido em São Paulo há encaixado milagrosamente, como tudo na minha vida dentro desta situação que me converte na figura do dia (Deus queira que esse dia dure muitos anos) do homem que representa a força que *debe* se opor à corrupção. O mais importante crítico do país há qualificado minha obra como um dramático *apêlo* para retornar à seriedade. (MUSATTI, 1965:1)

La carta de Ponç a Jeanete revela algunas cuestiones importantes para el pintor: el deseo de reconocimiento y el rechazo a la mercantilización de su obra. De ahí que se pueda leer

el premio de la bienal como el triunfo del hombre y del artista, bajo una estética y una ética defendidas incansablemente a lo largo de su carrera⁹.

16-VI-60

Nieva sobre el mar, y en mi sangre la nieve se derrite y escapa por mis ojos. Estoy trabajando tenazmente, y procuro en la pintura saber mi ruta, sentir que avanzo en alguna dirección, dar al mar un sentido. Procuro escapar de los navíos sin rumbo, de las olas sin forma [...] La tripulación, como siempre, con tendencia a vulgarizarse, a no comprender sus lugares, a querer dirigir el navío sin el menor conocimiento [...] Los comprendo, me enfurezco, amo, desanimo, levanto y grito: “vamos adelante”, sin saber qué significa “adelante”. (PONÇ, 2009, p.44)

La búsqueda por ese sentido, ese seguir adelante, se materializa, fundamentalmente, en la *Suite Cabezas*, en que coinciden la indagación por un sentido de la vida y del hombre en el mundo y a través de esa exploración adviene, necesariamente, preocupaciones de fondo místico, esencial en la obra y en la vida del pintor catalán. La absorción de esos elementos exhibe, igualmente, la lectura de Ponç de su cotidiano, de su meditación sobre el paso por distintas religiones, interpretadas a través de su conjunto pictórico.

27-VI-60

Acostado estuve mirando mis pinturas de los primeros cuatro últimos años. Ellas son mis cartas de navegación. Verifiqué que son muy satisfactorias y que, sin duda, para muchos navegantes, significarían el fin de un largo viaje. Para mí son el inicio porque navego solitario y debo llegar donde nadie en esta época llegó. No me importa que me consideren perdido por el simple hecho de no andar por mares saturados de pequeñas navegaciones, no me importa que digan que zozobré porque no ando costeando. Mi navío es diferente, es para *aprofundar* hasta vislumbrar horizontes nuevos, para llegar donde sólo llegan los que acreditan en algo superior, y son capaces de olvidar el lugar de partida. Sí, olvidé el lugar de partida, pues sólo me interesa adónde voy. Todo lo restante es cosa superada, camino *percorrido* hacia la perfección. (PONÇ, 2009, pp. 48)

El diario ponciano, entendido como un locus de cavilación, en que se cuajan sus enfrentamientos con el entorno, con su obra y consigo mismo, se revela como un territorio de pequeñas epifanías, en el cual conviven la expresión del yo en distintos niveles; y esas pequeñas iluminaciones, encarnadas en la escritura íntima, posibilitan al pintor trazar parte de su historia en Brasil. Aunque de manera fragmentada y perfilada por metáforas, esa escritura recompone una individualidad pegada a distintos modos de vida que coexistían en la metrópoli paulistana, unidas por la recuperación de

un pasado reordenado y recreado por una mano que pinta y escribe a fin de representar una extrema inquietud del ser, fijada entre lo real y lo imaginado.

Para quien vivió con “el pincel en la mano” – desviando la expresión con que Georges Gusdorf describe a Pascal (GUSDORF, 1991, p. 286) – no sería demasiado afirmar que “pintar era la vida” de Ponç y que el acto de escribir no se convirtió en un reflejo secundario, en una mera transcripción de la vida, sino en una “[...] transcripción de la vida misma, el sentido de la existencia” (Ibidem, 1991, p. 157).

Así, los actos de razonar, pintar y escribir acompañaron la vida de Ponç en Brasil (y, posteriormente, en Cataluña) y dichas acciones se constituyeron como intervenciones que actuaron a favor del conocimiento de sí, como un gesto de aquél que se instala en un lugar de tránsito, que a su vez se constituye como espacio de elaboración de sí mismo como otro en la escritura y en la pintura. Son caligrafías marcadas por una insaciable curiosidad por el otro, por la cultura, la religión, el hito y el paisaje y que actuaron como elementos mediadores de que Ponç dispuso y de que lanzó mano para consagrar lo que vivió y pensó.

NOTAS

1. La suite presentaba el universo taurino por una vía inusual, puesto que los toreros casi no aparecen y el protagonismo del toro existe solo como figura presente en casi todas las obras. En la serie, Ponç le concede al animal un tratamiento irónico, ya que su figura surge sin la potencia característica de los embates en la arena. Además, los colores utilizados reflejan un abandono del contorno verista: hay toros verdes, azules, amarillos, al lado de marrones, negros y blancos. Se puede inferir que el tratamiento inusitado del colorido exhibe una preocupación por la captura de la forma y por el abandono de la representación realista, establecida, sobre todo, a partir de las propuestas de Cézanne.

2. La colaboración tuvo como núcleo aglutinador la figura de la coreógrafa polaca Yanka Rudzka y se desplegó en dos etapas: la primera en su contribución con Yanka y la segunda en la composición de una suite titulada Cabezas (1958-61). La bailarina y coreógrafa Yanka Rudzka (1919-2008) que llegara a Brasil en 1952, invitada por Pietro Maria Bardi, el director del Museo de Arte de São Paulo (MASP), para inaugurar el primer curso de danza contemporánea, titulado “Dança expressiva”, inmediatamente acarreó colaboraciones de los más variados artistas que estaban curiosos por absorber el concepto wagneriano de “arte total”, difundido por la polaca. Esa concepción interdisciplinaria de danza como arte múltiple llevó Yanka a un profundo estudio de la cultura brasileña y de sus raíces africanas y dichas investigaciones se consolidaron en movimiento y gesto en sus propuestas de espectáculos: “Dança expressiva” (1956), “Candomblé” (1957) y “Água de Oxalá” (1959).

3. El edificio, que hasta hoy resiste en el barrio de Bixiga, gracias a su conversión en patrimonio histórico; abrigaba en la época un conventillo muy famoso en aquel momento: el Navio Negreiro. El nombre alude, claro está, al poema de Castro Alves, en el cual el poeta brasileño canta los padecimientos de los negros traídos a Brasil como esclavos. El navío negrero de los años 1950 sintetizaba la condición del negro en una São Paulo que avanzaba a galope rumbo a una feroz industrialización, que buscaba borrar el pasado y cristalizar un presente/futuro de contornos centellantes. Eso equivalía a decir que el barrio, hoy conocido como un local de inmigración italiana, pero que en su origen era habitado mayoritariamente por negros, empellaba, cada vez más, la población pobre y

negra hacia la periferia o mantenía en condiciones precarias los que se aferraban en permanecer allí.

4. A finales de 1957, Ponç pasa por una crisis relacionada al exceso de trabajo, un cuadro de diabetes no tratado, noches de bohemia y una profunda discrepancia sobre conceptos como arte y vida. Tras una fuerte discusión en la casa de José Nemirovsky (su alumno en el taller *L'Español*), al pintor se le acomete una crisis nerviosa, lo que le lleva Nemirovsky, que era médico, a ingresarlo en una clínica psiquiátrica, de donde lo rescatan sus hermanos Antonio y Marisol (conforme relatado en entrevista que me han concedido en diciembre de 2017). Paulina Rabinovich, otra alumna de Ponç, también menciona el ingreso en su testimonio. Ya en su relato, Mar Corominas, viuda del pintor, indica el rescate por parte del propio psiquiatra de la institución. Y, por fin, Ponç recupera el hecho en su cronología biográfica: “Mis experiencias mágicas se intensifican de tal forma que mi conducta, considerada peligrosamente incoherente, da lugar a que me encierren en un manicomio, donde amanezco en una celda acolchada” (PONÇ, 2009, p. 187).

5. Se trata de una serie de noventa y nueve cabezas que no se repiten, aunque obedezcan a un mismo gesto y movimiento. Las cabezas traducen, de cierta manera, su apropiación de los rituales del Candomblé, religión afrobrasileña con la cual tuvo contacto intenso durante su permanencia en el barrio de Bixiga, São Paulo.

6. La obra *Terrats*, elaborada entre 1960 e 1964, recupera la imagen del edificio en que se ubicaba el taller de Ponç y se traduce por el recurso de la “mini pincelada”. La técnica, creada por el pintor catalán, consistía en una solución más densa y microscópica de la tinta sobre el lienzo. En él, las imágenes delineadas daban la impresión de que las figuras sobresalían del lienzo, Ponç bautizaría la técnica “acupuntura”: una mezcla de la precisión y la delicadeza de la acupuntura y la disolución en agua de las tintas.

7. De manera general, tanto en el diario brasileño, como en toda la correspondencia de Ponç en los años inmediatos al su regreso a España están marcada por interferencias del español y del catalán. Aunque se pueda considerar que el pintor escribía razonablemente bien en portugués, con construcciones complejas y con un uso sorprendente de figuras de lenguaje, esas interferencias son frecuentes e inevitables, debido al contexto en que fueron escritas y hemos optado por realzarlas en itálico.

8. A lo largo de su carrera, no ha sido la primera vez que Ponç ha asumido una firma distinta, aunque pertenezca a circunstancias y motivaciones distintas, vale la pena decir que el pintor nació Juan Pons Bonet, pero, a principios de la década de 1950 abandonó el nombre de bautismo y pasó a firmar con la cedilla sugerida por su amigo J. V. Foix, poeta de las primeras vanguardias en Cataluña y uno de los fundadores de ADLAN (Amigos del Arte Nuevo): Abans Ponç escrivia el seu cognom amb una s; va ser Foix qui, un estiu, el va convencer de fer-ho amb una ç. Si tots cridàveu a una veu de cara a l'horizó, tindríeu un lligam amb aquest llibre, fruit de dues exploracions independents però paral·leles. A conseqüència de valorar les sorpreses, en conviure dos estils que les tornen noves, l'atzar esdevé una afirmación (BROSSA, 1974, p. 6).

9. Esa defensa incansable de Ponç se enfrentaría a un movimiento de modernización presenciado por el pintor, tal espíritu modernizador norteó la consolidación del MAM y la realización de la Bienal, reflejada en la búsqueda por un mayor destaque con relación al MASP, por lo menos en apariciones mediáticas, y por la disputa en la hegemonía cultural entre São Paulo y Rio de Janeiro. Dicha disputa alcanzaría su punto de inflexión en los años 1950, sobre todo para los paulistas, pues, si hasta los años 1930/40 las iniciativas en los más diversos ámbitos culturales y económicos se regulaban por la intervención estatal; en los años cincuenta, la fuerte industrialización de São Paulo y la apuesta por el arte como lastro de riquezas erigidas a lo largo de la reciente historia paulista, fuesen ellas fruto de la ya lejana cultura agrícola o del avance industrial, se pautaría por iniciativas privadas. Sin duda, en ese contexto, cobran relieve las figuras de Ciccilo Matarazzo y de Assis Chateaubriand, de un lado el industrial próspero y amante de las artes; del otro, el detentor de los medios de comunicación que apostaba por el arte como forma de consolidación y perpetuación de su nombre. Ese cambio en el ejercicio del mecenazgo, de lo estatal al privado, provocó determinados acentos en la valoración y circulación del arte, especialmente en São Paulo. Ponç sentiría tales cambios en la forma como su arte era propagada y comercializada, sea por instituciones como el MAM o por coleccionadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROSSA, Joan. L'hivern i la capa o el califat del foc. In FOIX, J.V. **97 notes sobre ficcions poncianes**. Barcelona: La Polígrafa, 1974.

GUSDORF, G. **Lignes de vie 1. Les écritures du moi**. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

MUSATTI, Jeanete. **Entrevistas I, II e IV**. [janeiro, maio e outubro. 2017]. Entrevistadora: Margareth dos Santos. São Paulo, janeiro, maio e outubro de 2017.

PONÇ, Joan. **Carta de Joan Ponç a Jeanete Musatti**. Barcelona, 3 mar 1965. Arquivo pessoal de Jeanete Musatti, 1965.

PONÇ, Joan. **Diari d'artista i altres escrits**. Barcelona: Edicions Poncianes, 2009.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

PONÇ, Joan. **Carta de Joan Ponç a Jeanete Musatti**. Barcelona, 18 out 1965. Arquivo pessoal de Jeanete Musatti, 1965.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Editora Unicamp: Campinas, 2000.

SOBRE LA AUTORA

Margareth dos Santos é doutora em Literatura Espanhola pela Universidade de São Paulo (USP), professora do Departamento de Letras Modernas da mesma instituição. Suas linhas de pesquisa compreendem o exame das relações entre literatura, história e arte no século XX, tanto na Espanha como no contexto ibero-americano na produção vinculada à Guerra Civil Espanhola e ao pós-guerra civil espanhola. Autora da obra *Desastres do Pós-guerra Civil Espanhola* e organizadora do dossiê *80 anos da Guerra Civil Espanhola: leituras e releituras*, na Revista *Caracol*. Atualmente desenvolve o projeto *Joan Ponç e o Brasil: pintura e literatura em movimento*, em que discute relações entre arte e literatura.

Artículo recibido en 9 de
septiembre de 2020 y aceptado en
11 de noviembre de 2020.