

EDICIÓN 15
ENERO-JUNIO DE 2022
E-ISSN 2389-9794

[Signature]
19.04.22



ARTÍCULO

Dossier "Estética, literatura
y nuevas escrituras"

Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileños en Joan Ponç

Margareth dos Santos



Edición 15 (Enero-junio de 2022)

E-ISSN 2389-9794



Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileños en Joan Ponç*

Margareth dos Santos**

Resumen: este artículo tuvo como objetivo discutir la obra pictórica de Joan Ponç —uno de los renovadores de las vanguardias artísticas de la posguerra civil española— durante su estancia en Brasil. Al retomar su experiencia de casi diez años en el país (1953 a 1962), pretendimos describir las redes culturales articuladas por el artista en tierras brasileñas. De esta manera, la investigación centrada en la *Suite Cabezas*

* **Recibido:** 28 de septiembre de 2021 / **Aprobado:** 25 de noviembre de 2021 / **Modificado:** 20 de marzo de 2022. Artículo de investigación derivado del proyecto posdoctoral "Joan Ponç: literatura y arte en movimiento" cursado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil) bajo la supervisión de la doctora Silvia Inés Cárcamo-Arcuri. El proyecto fue financiado por la beca CAPES - PNPD (2017-2018) y finalizado en 2019. Agradecemos inmensamente a Jeanete Musatti, Paulina Rabinovich, Lygia Rabinovich, Kátia Rabinovich, Eduardo Mindlin, Dora Leirner y a la Associació Joan Ponç (especialmente a Jordi Carulla, su presidente), a Sarah Sabine, nieta del pintor y la profesora Sol Enjuanes por su atención, las entrevistas entusiasmadas y por la cesión de la correspondencia con Ponç y de las imágenes de las obras pertenecientes a sus respectivos acervos. Además, agradezco al Centro de Memória da Bahia (Salvador, Brasil) y el Arquivo do Museu da Cidade de São Paulo (São Paulo, Brasil) por la cesión de las imágenes de sus acervos. Sin el apoyo y contribución de esas personas e instituciones, ese estudio no habría adquirido la misma robustez.

** Doctora en Letras - Língua Espanhola e Literaturas espanhola e hispano-americana por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Profesora de la Faculdade de Filosofia,, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas e integrante del grupo de investigación Violência de Estado e Exílio: memória e testemunho en la misma institución  <https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>  marsanto@usp.br

.....
Cómo citar: Santos, Margareth dos. "Cabezas infinitas: rito, cultura y estética brasileñas en Joan Ponç". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 15 (2022): 87-111.





(1957-1959) como su núcleo vertebrador buscó contribuir a la reflexión sobre el tránsito espacial y estético del pintor español en la escena artística brasileña de los años de 1950.

Palabras clave: Joan Ponç; historia del arte; arte brasileño; arte español; vanguardia artística; cultura afrobrasileña; hegemonía cultural.

Infinite Heads: Brazilian Ritual, Culture and Aesthetics in Joan Ponç

Abstract: this article aimed to discuss the pictorial work of Joan Ponç —one of the renovators of the artistic avant-gardes of the Spanish post-civil war— during his stay in Brazil. By taking up his experience of almost ten years in the country (1953 to 1962), we tried to describe the cultural networks articulated by the artist in Brazilian lands. In this way, the research focused on the *Suite Cabezas* (1957-1959) as its backbone sought to contribute to the reflection on the spatial and aesthetic transit of the Spanish painter in the Brazilian art scene of the 1950s.

Keywords: Joan Ponç; Art history; Brazilian art; Spanish art; artistic avant-garde; Afro-Brazilian culture; cultural hegemony.

Cabeças infinitas: ritual, cultura e estética brasileiros em Joan Ponç

Resumo: este artigo teve como objetivo discutir a obra pictórica de Joan Ponç —um dos renovadores das vanguardas artísticas do pós-guerra espanhola— durante sua estada no Brasil. Ao retomar sua experiência de quase dez anos no país (1953 a 1962), procuramos descrever as redes culturais articuladas pelo artista em terras brasileiras. Dessa forma, a pesquisa voltada para a *Suíte Cabezas* (1957-1959) como sua espinha dorsal buscou contribuir para a reflexão sobre o trânsito espacial e estético do pintor espanhol no cenário artístico brasileiro dos anos 1950.

Palavras-chave: Joan Ponç; história da arte; arte brasileira; arte espanhola; vanguardia artística; cultura afro brasileira; hegemonia cultural.

Entre España y Brasil: la llegada de Ponç a Bexiga

Pensar comparativamente los años de 1950 en España y en Brasil presupone el ejercicio de identificar las diferencias radicales y las confluencias escuetas entre ambos países. En ese cruce de identificaciones se encuentra el objeto de nuestro artículo: analizar la estancia de Joan Ponç, pintor vanguardista catalán, en Brasil entre los años de 1950 y 1960, teniendo en cuenta su actuación y las redes culturales establecidas en suelo americano. Se trata, por lo tanto de un abordaje que explorará las elecciones anímicas, estéticas y políticas llevadas a cabo por el artista.

Entre dichas elecciones nos centraremos en el contexto brasileño de esos años y señalaremos lo que Ponç dejó hacia atrás al partir hacia Brasil. Además, como el lapso de casi diez años presupone un volumen de producción artística y de vivencias enorme, nos centraremos en el periodo en que el artista produjo su *Suite Cabezas* (1957-1959), sin que, para eso, claro está, dejemos de referirnos a contextos y producciones comunicantes. Empecemos, entonces, por el año de 1953, cuando Joan Ponç decidió irse a Brasil. Su resolución pone en evidencia varias decisiones y circunstancias: dejó atrás la posguerra española marcada por una cerrada dictadura; y, tras el desgaste de la relación, también se distanció del grupo vanguardista *Dau al Set*¹, que había logrado sacudir la desgana y la aridez que teñían el paisaje barcelonés desde finales de los años de 1940. Asimismo, pero debido a la transitoriedad de su trayectoria en Brasil, el artista perdió de vista a amigos como João Cabral de Melo Neto, Raul Bopp y Murilo Mendes², poetas brasileños con quienes estableció diálogos decisivos y que, sin duda, ubicaron a Brasil en el horizonte de sus anhelos hacia un futuro anímico y artístico.

Mientras tanto, al otro lado del océano, los años de 1950 y 1960 fueron un periodo de profundos cambios en Brasil, especialmente, en São Paulo en el ámbito de las artes y en la esfera urbana. En los años de cincuenta, esta ciudad estaba constituida por una compleja amalgama de etnias y culturas, resultado de los intensos flujos migratorios, ocurridos desde el final del siglo XIX y principios del siglo XX: “Em 1920, a cidade tinha apenas 580 000 habitantes, um terço dos quais estrangeiros. Em 1950, alcançara 2 200 000 pessoas e, apenas quatro anos após, em 1954, atingiu 2 820 000”³.

1. *Dau al Set* fue uno de los grupos vanguardistas más importantes en la posguerra civil española. Fue fundado por los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats, por el poeta Joan Brossa y el filósofo Arnau Puig. Su revista, que llevaba el mismo nombre del grupo, se constituyó como el principal medio de propagación de sus ideas. La publicación, pese a su irregularidad, había conseguido sacudir el panorama desalentador de la producción artística y literaria al final de los años de 1940 y principios de los de 1950.

2. João Cabral de Melo Neto, que fue vicecónsul en Barcelona entre 1947 y 1950 y después de 1956 a 1960. El poeta y diplomático brasileño participó activamente del grupo de *Dau al Set*.

3. José-Ribeiro de Araújo Filho, “A população paulistana”, en *A cidade de S. Paulo, Estudos de Geografia Urbana*, Vol. II: *A evolução Urbana*, Aroldo de Azevedo (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958), 169.





La distribución poblacional de 1950 correspondía a un 20 % de la población total del estado, conformada a su vez, mayoritariamente, por italianos (50 %), españoles (18 %) y portugueses (18 %). Esto significaba que ser un extranjero europeo en la São Paulo de esos años era algo relativamente cómodo, puesto que los integrantes de esa babel circulaban con desenvoltura por las calles de la capital paulista; muchos en búsqueda de una vida mejor, lejos de los conflictos de la II Segunda Guerra Mundial y de sus consecuencias. Sin embargo, no eran solamente extranjeros los únicos que buscaban mejores condiciones de vida en el periodo de la posguerra o que se sentían atraídos por las posibilidades que ofrecía la urbe. En medio de esa circulación étnica-lingüístico-cultural, también se encontraban los flujos migratorios internos, sobre todo, de “nordestinos”, quienes huían de la sequía avasalladora en el nordeste brasileño y que se lanzaban en camiones viejos y precarios rumbo a São Paulo, con la esperanza de conseguir un techo y un trabajo:

E, convenhamos, no Brasil do início dos anos 1950 a desigualdade era extraordinária. Basta comparar os três tipos sociais que foram os protagonistas da industrialização acelerada e da urbanização rápida: o imigrante estrangeiro, o migrante rural e o negro urbano e seus descendentes. Os imigrantes ou os filhos de imigrantes, italianos, libaneses, sírios, eslavos, alemães, portugueses, judeus, japoneses, espanhóis, já estavam em São Paulo, o centro da industrialização, há várias gerações.⁴

Esa alta concentración sociopoblacional provocó impactos que se reflejaron en la condición de las capas menos favorecidas de la población: la indígena y la negra, que rápidamente perdieron espacio y fueron alejadas hacia áreas periféricas o hacia barrios más pobres, donde las condiciones de vivienda e infraestructura eran casi siempre precarias. De esta manera los inmigrantes y los migrantes que iban a São Paulo componían, de diferentes modos, movimientos que contribuyeron a la centralidad económica, social, política y cultural paulista, pero el rol ejercido por ellos no era igual, puesto que los ricos inmigrantes, prósperos industriales, comerciantes, negociantes y banqueros se movían por una economía que avanzaba y, a la vez, guardaba en sí nuevas formas de inserción de la mano de obra y de consumo.

En ese contexto, vale destacar que en los años de 1950 la primera generación de inmigrantes extranjeros ya ocupaba posiciones importantes en la escala social dentro de las más variadas actividades, con fuerte presencia en los medios de

4. João-Manuel Cardoso de Mello y Fernando A. Novais, *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. História da vida privada no Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998), 24.



comunicación y en los aparatos culturales. Con ese poder en mano, los extranjeros buscaban —al lado de la élite paulista dedicada al café— una posición destacada en el escenario político, social y económico brasileño. Con el fin de no perder el protagonismo y de conquistar cada vez más espacio de poder en esos nuevos tiempos, la vieja y la nueva élite fueron aproximándose paulatinamente a través de la de la figura del mecenas, máxima representación, en aquel momento, de la unión entre arte y comercio. En este escenario cobraron relieve las figuras de Francisco Matarazzo Sobrinho —conocido por su apodo, Ciccillo 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 afianzamiento y perpetuación de su nombre. La actuación de esos empresarios provocó la transición del mecenazgo desde su ejercicio estatal llevándolo a la esfera privada, lo que incidió substancialmente en la determinación del acento en la valoración y circulación del arte en São Paulo.

Comprender ese movimiento social es fundamental para pensar los efectos de estas nuevas lógicas valorativas y económicas del arte en los caminos estéticos trazados por Joan Ponç en Brasil. Dentro de este panorama de renovación se destaca, en primer lugar, la proyección del Museo de Arte Moderno (MAM), pues en 1950 este se transformó en un centro artístico de relieve nacional e internacional, gracias al trabajo dedicado a componer su acervo y al impulso de la Bienal de Arte de São Paulo, creada en 1951. Los propósitos de esas labores eran la búsqueda de una mayor notoriedad del MAM con relación al Museo de Arte de São Paulo (MASP), sobre todo en sus apariciones mediáticas, y definir la disputa por la hegemonía cultural entre São Paulo y Río de Janeiro. Dicha confrontación alcanzó su punto de inflexión en los años de 1950, especialmente, para los paulistas, pues si hasta los años de 1930 y 1940 las iniciativas en los más diversos ámbitos culturales y económicos se regulaban por la intervención estatal; en los años cincuenta, la fuerte industrialización de la ciudad y la apuesta por el arte como lastre de riquezas erigidas a lo largo de la reciente historia paulista empezó a pautarse por iniciativas privadas.

Ponç sintió tales cambios en 1954, año siguiente de su llegada a São Paulo, cuando observó cómo su arte era propagado y comercializado, ya fuera por instituciones como el MAM o por coleccionistas. Ese efecto inició cuando Ciccillo Matarazzo, que había visto su obra expuesta en la II Bienal de Arte de São Paulo (1953), lo invitó a realizar su primera muestra individual en el MAM, la cual fue cubierta ampliamente por la prensa local y de Río de Janeiro. En una de las entrevistas



concedidas por Ponç, al preguntarle sobre su decisión de dejar España para fijarse en el país, el artista le respondió de la siguiente manera al periodista carioca Jayme Maurício:

Como veio a ideia de vir para o Brasil— responde-nos: Não sei bem. Conheci em Barcelona o João Cabral de Melo e o Raul Bopp, duas grandes figuras brasileiras que me mostraram seus pontos de vista críticos e estéticos. E achamos que gosta disso— [me] fizeram conhecer muito deste magnífico país.⁵

La declaración de Ponç indica claramente la importancia de los debates críticos y estéticos que vivió en España con los dos poetas brasileños y la influencia de dichos escritores en su decisión de partir rumbo a Brasil. La amistad del artista español con João Cabral de Melo Neto nació en los años en que el poeta brasileño era vicecónsul en Barcelona (1947-1950), años en que participó activamente de la aventura de la revista *Dau al Set* (1948-1954), una publicación significativa en la respuesta cultural catalana contra la dictadura franquista y la cual fue organizada por los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, por el poeta Joan Brossa y por el filósofo Arnau Puig. João Cabral se convirtió en una figura decisiva para el grupo catalán gracias a su participación en las tertulias, donde discutían el papel del arte como vehículo de transformación social, sin que para ello tuviera que caer en lo panfletario o abdicar a su componente estético. Asimismo Cabral actuó como editor, impresor y crítico de obras de esos artistas y compartió su entusiasmo por estas actividades con sus amigos poetas Raul Bopp —también incentivador de esos artistas— y con Murilo Mendes. En una carta al poeta brasileño Manuel Bandeira, João Cabral comenta como había conocido a los jóvenes de *Dau al Set*:

Entrei em contato, aqui, com um grupo de jovens escritores catalães que publicam duas revistas. Clandestinas, esclareço, porque o catalão, desde 1939, é perseguido aqui. A princípio não podiam nem falar; a partir do desembarque dos americanos na África, passaram a tolerar a língua oral; a partir de 1945, fim da guerra, passaram a permitir os livros em catalão, se em pequenas tiragens fora do comércio; e, finalmente, de um ano para cá, permitem os livros —com restrições— mas não as revistas e os jornais. Como eu ia dizendo, acima, conheço esses jovens catalães, ávidos de intercâmbio e de que se conheça, fora da península, sua “cultura ameaçada”.⁶

5. Jayme Maurício, “Um discípulo de Juan Miró em São Paulo”, *Correio da manhã*, 16 de julio de 1954, 9.

6. Flora Süssekind, org., *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira - Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001), 89.



Al llegar a Brasil, Ponç mantuvo vivo ese deseo de intercambio y apostó por su inmersión en la vida sociocultural brasileña, se dispuso a pensar, contener y apropiarse de las pulsaciones de los territorios por los cuales pasó y vivió; se arriesgó a ser un extranjero, pero a la vez, un “artista nacional”, pues, como afirma Antonio Gramsci:

[...] o que é essencial para o conteúdo é a *atitude* do escritor [o del artista, desplazando un poco la discusión del teórico italiano sin perder su esencia], e de uma geração e, face deste ambiente. Tão somente a *atitude* é que determina o mundo cultural de uma geração e de uma época e, portanto, o seu estilo.⁷

Y ese esfuerzo de comprensión, de aprehensión y de ejercicio artístico determinó la *actitud* del pintor catalán frente al ambiente brasileño. Como reflejo de esa actitud, Ponç no solo expuso su obra en distintos espacios en São Paulo y Río de Janeiro, sino que, por primera y única vez en su vida, decidió dedicarse a la docencia como forma de compartir y debatir formas y conceptos sobre el arte y la cultura. Para ello, en 1954, alquiló un inmueble en la calle Dos Ingleses, 224, y allí instaló su taller/escuela *L’Espai*.

Figura 1. *L’Espai* Vista de la Rua dos Ingleses y de la Rua Fortaleza



Fuente: Arquivo Museu da Cidade de São Paulo, São Paulo-Brasil. Museu da Cidade de São Paulo.

7. Antonio Gramsci, *Literatura e vida nacional* (Río de Janeiro: Civilização brasileira: 1968), 98.



El taller/escuela estaba en el último piso del edificio, en una especie de “galpón” improvisado, según el relato de sus exalumnas⁸. Desde sus grandes ventanales se podía vislumbrar un horizonte amplio, puesto que la madeja de edificios altos aún no había tomado la región, concediéndole a Ponç y a sus alumnos una vista privilegiada de una ciudad gris, pero a la vez salpicada de puntos verdes. El edificio, que hasta todavía existe hoy en el barrio de Bexiga, preservado bajo la figura de patrimonio histórico, también incluía en la época de Ponç un conventillo famoso: el *Navio Negroiro*, donde vivían, en los años 1950, “trinta e duas famílias negras, vindas de diversas cidades do interior de São Paulo”⁹. El nombre alude al poema homónimo de Castro Alves (1847-1871), autor brasileño que cantó la desdicha de los negros esclavizados en Brasil. En su estribillo el horror del poema convoca a una reacción:

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus,
Se eu deliro... ou se é verdade
Tanto horror perante os céus?!...
Ó mar, por que não apagas
Co’a esponja de tuas vagas
Do teu manto este borrão?
Astros! noites! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...¹⁰

La abolición de la esclavitud en Brasil ocurrió en 1880 y, desde entonces los exesclavos eran abandonados a su suerte en la ciudad, especialmente, en São Paulo, que empezaba a constituirse como ciudad que dejaba atrás su identidad provinciana y se proponía competir con la capital, Río de Janeiro. En ese contexto, con el paso de los años, la “exsociedad esclavista” proyectó un discurso en el cual quienes habían servido históricamente como mano de obra sometida pasaron a ser considerados como un estorbo a los medios de producción del capital, que avanzaba rumbo a la supuesta idea de una nación moderna, en que el trabajo asalariado estaba

8. Jeanete Musatti (artista plástica y alumna de Joan Ponç) entrevistada por Margareth dos Santos, 16 de enero, 5 de mayo y 18 de octubre de 2017; Paulina Rabinovich (artista y alumna de Joan Ponç) entrevistada por Margareth dos Santos, 27 de junio de 2019.

9. Ver Claudia-Regina Alexandre, “Religiões afro-brasileiras e organizações carnavalescas de São Paulo: santos e orixás na Vai-Vai e a tradição no bairro da Bela Vista”, *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional* 19, no. 19 (2015): 207, <https://doi.org/10.15603/2176-0934/aum.v19n19p195-213>

10. Castro Alves, *Os melhores poemas de Castro Alves* (São Paulo: Global, 1985), 91.



escasamente reglamentado¹¹. Esa condición cambió muy poco con el avance del tiempo, pues el *Navio Negreiro* de los años de 1950 sintetizaba la condición del negro en una São Paulo que avanzaba velozmente hacia una feroz industrialización, que buscaba borrar el pasado y cristalizar un presente/futuro de contornos centellantes. Eso equivalía a afirmar que el barrio, hoy conocido como un local de inmigración italiana, pero que en su origen estaba habitado en su mayoría por negros, empujaba cada vez más a la población pobre y negra hacia la periferia o mantenía en condiciones precarias a los que se aferraban a permanecer allí.

Ponç no fue indiferente a esos cambios anímicos y físicos del barrio, pues convivió con italianos, judíos y negros en el Bexiga y esa fue una experiencia que dejó profundas marcas en su arte y en su forma de pensar la cultura brasileña y extranjera de su entorno:

El contacto con gentes de diversas nacionalidades me fascina. Vivo sumergido en las colonias italianas y judías. La mujer negra ejerce sobre mí una irresistible atracción: es un ser que consigue desnudarse de verdad, al contrario de la blanca, que nunca consigue desprenderse de sus tabúes morales. Después de una noche de intenso amor, lo que me decían sobre el sol, las nubes, los pájaros, despertaba en mí mágicas resonancias, y su recuerdo será siempre como una fuente de poderosa energía. En el alma negra se esconden inmensos tesoros que aún no nos han sido revelados, y el día que lo hagan sentiremos pasar como una corriente de aire fresco que será para nosotros una necesaria desintoxicación.¹²

11. Ciertamente, no pretendemos pensar la condición del negro en la ciudad de São Paulo, aunque estemos de acuerdo con la importancia de ese debate, sobre todo porque en la trayectoria ponciana en la capital paulista, es fundamental tocar esa cuestión. Para un estudio más detallado del tema, remitimos a los siguientes textos: Márcio Sampaio de Castro, "Bexiga: um bairro afro-italiano: comunicação, cultura e construção de identidade étnica" (tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2006); Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes* (São Paulo: Ática, 1978); "O negro em São Paulo", en *São Paulo, espírito, povo, instituições*, J. V. Freitas Marcondes y Osmar Pimentel (São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1968), 129-151; Paulo Koguruma, *Conflitos do imaginário. A reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na metrópole do café (1890-1920)* (São Paulo: Annablume - Fapesp, 2001); Lúcio Kowarick y Clara Ant, "Cem Anos de Promiscuidade: O Cortiço na Cidade de São Paulo", en *As lutas sociais na cidade*, orgs. Lúcio Kowarick (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988); Kabengele Munanga, "Mestiçagem e Experiências Interculturais no Brasil", en *Negras imagens. Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*, orgs. Lília Moritz-Schwarcz y Letícia V. de Souza-Reis (São Paulo: Edusp, 2000); João Baptista B. Pereira, "A folclorização da cultura negra no Brasil", en *Eurípedes Simões de Paula in Memoriam* (São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983); Raquel Rolnik, "Territórios negros nas cidades brasileiras", *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, no. 17 (1989); Carlos Ferreira Dos Santos, *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)* (São Paulo: Annablume, 2003); Deborah Silva-Santos, "Memória e oralidade. Mulheres negras no Bixiga. São Paulo 1930/40/50" (tesis de maestría, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 1993); Lília Moritz-Schwarcz, *Retrato em Branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001); Muniz Sodré, *O Terreiro e a cidade. A forma social negro brasileira* (Rio de Janeiro: Imago, 2002).

12. Joan Ponç, *Diari d'artista i altres escrits* (Barcelona: Poncians, 2009), 186.



La declaración de Ponç nos revela caminos para rastrear la forma de su estancia en São Paulo y su intensa circulación por la capital y sus alrededores. Esta forma característica fue la convivencia con la cultura negra, sus ritos y su vida en condiciones precarias. En ese sentido, las percepciones del artista no dejan de ser también una manera de leer y contar la historia de esa São Paulo de los años de 1950. Manifestadas en su diario y en su obra pictórica, dichas percepciones se constituyeron como un locus de reflexión en que se materializaron sus enfrentamientos con el paisaje local, con sus gentes, con su propia obra y consigo mismo. A través de ese tránsito, entre lo pintado, lo escrito y lo pensado, el conjunto que mejor traduce la aprehensión del impacto de su permanencia en el Bexiga es la *Suite Cabezas* (1957-1959), que trae en su interior la expresión de la convivencia con el negro y la investigación pictórica a partir del universo brasileño, lo cual creemos que revela una actitud y un arte dispuestos a descubrir, a pensar, a absorber y a reelaborar esos elementos en sus creaciones.

La composición de la *Suite* se desdobra en dos momentos: primero, con la inauguración de su taller/escuela, que proporcionó a Ponç una intensa convivencia con las comunidades negra y judaica en São Paulo; y, segundo, su colaboración junto con los artistas brasileños Livio Abramo y Flavio de Carvalho, con la bailarina y coreógrafa polaca Yanka Rudzka¹³, figura emblemática en la escena artística paulistana y gran investigadora de las raíces africanas en Brasil. Por lo tanto, para que pensemos la serie *Cabezas*, debemos tener en cuenta las redes culturales establecidas por Ponç en Brasil, así como el contexto de su creación.

Figura 2. *Espetáculo Candomblé, 1957*



Fuente: *A tarde Cultural*, 8 de janeiro de 1994, 8, Centro de Memória da Bahia, Salvador-Brasil.

13. La bailarina y coreógrafa polaca Yanka Rudzka (1919-2008) llegó a Brasil en 1952, gracias a la invitación de Pietro Maria Bardi, director del Museo de Arte de São Paulo (MASP), para inaugurar el primer curso sobre danza contemporánea "Dança expressiva". Sus propuestas cosecharon muy pronto la colaboración de diversos artistas, curiosos por absorber el concepto wagneriano de "arte total", difundido por Rudzka. Esa concepción interdisciplinaria de danza como arte múltiple llevó a 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). Ponç colaboró con los espectáculos de 1956 y 1957. *A tarde Cultural*, 8 de enero de 1994, 8, en Acervo Centro da Memória da Bahia (Salvador-Brasil).

Noventa y nueve figuraciones irrepetibles

Cronológicamente, la composición de la *Suite Cabezas* empezó tras una crisis de creación del pintor, que culminó en la negativa de Ponç en exhibir sus obras a muchos *marchands* —comerciantes de arte— y a sus alumnos, además de la quema de algunos de sus cuadros. Ese instinto de protección, que aparece anotado en su diario brasileño nos indica el estado anímico del pintor: “En mi *cabine* nadie entra y mi trabajo es oculto a todos, única forma de que no consigan destruirme”¹⁴. Acosado por la falta de dinero, el artista pasó a producir cada vez más en papel y a vender por sumas relativamente módicas dicha producción¹⁵. Insatisfecho con lo que estaba haciendo, a finales de 1957 Ponç quemó parte de esas obras, como una expurgación pictórica:

Llegando a la conclusión de que la labor realizada no tiene el menor interés, reúno todo el material que me es posible hecho desde mi llegada al Brasil, noventa cuadros y más de ciento cincuenta dibujos, y enciendo una gran hoguera. Al verla comprendo por qué al fuego a veces, se le llama purificador. A partir de estas llamas inicio una nueva etapa de mi trabajo, mucho más rigurosa que las anteriores.¹⁶

Efectivamente la quema de las obras ocurrió, pero según el relato de Eduardo Mindlin realmente se salvaron muchos de esos lienzos y la destrucción se redujo a una docena de cuadros: “Nunca me esquecerei do fogo ardendo aquelas obras. Isso foi em frente à minha casa. Na época, vivíamos no Ibirapuera, que era um matagal, sem asfalto e com uma estrada de terra que era só lama na época de chuvas”¹⁷. Tras el episodio¹⁸,

14. Ponç, *Diari d'artista*, 186.

15. A finales de 1957, Ponç pasó por una segunda crisis, relacionada al exceso de trabajo, un cuadro de diabetes no tratado, momentos de intensa jarana (de juerga, de celebración intensa) y una profunda discordancia sobre conceptos como arte y vida en el entorno paulista. Tras una fuerte discusión en la casa de José Nemirovsky (médico y alumno de Ponç), el artista sufrió una crisis nerviosa, y Nemirovsky decidió ingresarlo en una clínica psiquiátrica, de donde lo rescataron sus hermanos Antonio Ponç y Marisol Ponç, que por aquel entonces también vivían en Brasil (entrevistados por Margareth Santos, 22 de diciembre de 2017); Rabinovich, entrevista. Sin embargo, Mar Corominas, viuda del pintor, indica que el rescate fue hecho por el propio psiquiatra de la institución. Ponç también anotó el suceso 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, *Diari d'artista*, 187.

16. Ponç, *Diari d'artista*, 187.

17. Eduardo Mindlin (comerciante), entrevistado por Margareth dos Santos, 27 julio de 2017.

18. Según Mar Corominas, viuda de Joan Ponç, el pintor relató de manera enérgica el episodio: “La vida había sido condescendiente con Joan, ya que siempre habían surgido mecenas, *marchands* —comerciantes de arte— o coleccionistas que habían estado interesados en comprar lo que él pintaba. Algunas veces adquiriendo una parte importante de su producción, otras de manera incorrecta, como le ocurrió con un empresario en Brasil, en unos momentos en los que pasaba por una precariedad importante. La oferta consistía en un intercambio: a cambio de un sueldo mensual mínimo, le exigiría una cantidad de obra excesiva. Joan no tuvo opción, una vez más se enfrentaba a una situación de impotencia económica. Reaccionaría ante esa humillación quemando parte de la obra que había realizado para el empresario delante de su propia casa”. Mar Corominas, *Caminando con Joan Ponç* (Barcelona: Agathos, 2017), 111.

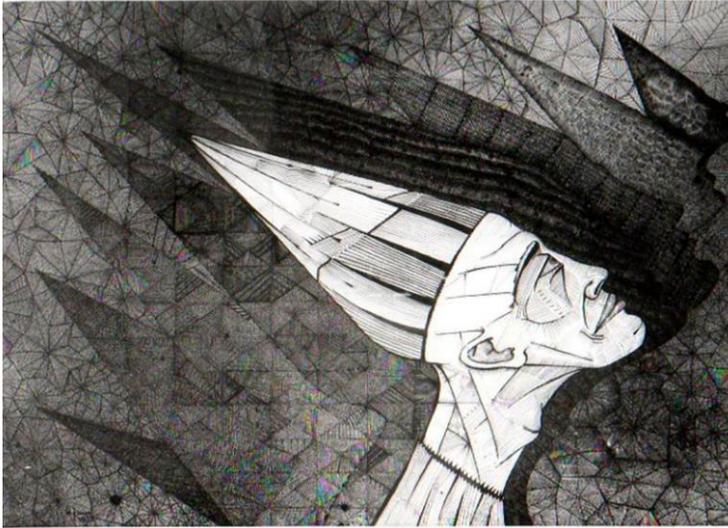




Ponç inició la *Suite Cabezas* en la cual se evidencia su inmersión en las redes culturales conformadas por el artista en Brasil, puesto que ese grupo de obras guarda estrecha relación con los lazos del pintor con dos grupos diversos del país: el de los negros de Bexiga y el núcleo de judíos que lo apoyó y estuvo muy próximo al pintor, representado, especialmente, por las figuras de sus alumnos, provenientes de las familias Mindlin, Leirner y Rabinovich.

En la serie pictórica ambas culturas se imbrican de manera sorprendente en colores, formas y referencias de fondo místico, histórico y cultural. Para que empecemos a comprender ese cruce intenso, hace falta explorar tales referencias en imagen y texto, como lo haremos a continuación:

Figura 3. Joan Ponç. *Suite Cabezas 1*



Fuente: tinta china, lápiz y tinta sobre papel. 50 cm x 70 cm, São Paulo, 1957-1959. Colección privada de Dora Leirner (São Paulo, Brasil).

La imagen que vemos repite algunas constantes del conjunto ponciano: la cabeza inclinada, la mirada perdida en el vacío, bocas fuertemente delineadas y la presencia de sombreros puntiagudos, denominados “cucuruchos” por Ponç. Aparentemente, la perennidad de esos sombreros pudo haber surgido a partir de la apropiación del artista de colores y formas del folclor brasileño, según testimonio del coleccionador y galerista Salvador Riera:



Salvador Riera, que con la galería que dirige en Barcelona ha hecho pervivir el nombre de la revista y en cierta forma el espíritu del movimiento, coincidió con Ponç en Brasil. “Tenía un enorme crédito en aquel país —dice el director de la actual Dau al Set—. El impacto del paisaje brasileño influyó notablemente en su dibujo. La presencia de los insectos o los rituales macumba y vudú reforzaron la figuración mágica de su trabajo y sus series de hombres con sombrero en punta, los cucuruchos, está tomada del folkllore de aquel país”.¹⁹

Si dejamos de lado el exotismo que puebla el imaginario de la crítica peninsular, como la mención equivocada al “vudú” en Brasil, la afirmación de que esos cucuruchos provenían de la lectura de la cultura brasileña es pertinente, puesto que refuerza el ejercicio de manipulación del pintor en su creación, aquí traducida por la coexistencia de elementos de la tradición ibérica combinados con la exploración de los ritos afrobrasileños. Al rastrear los elementos de la cultura ibérica que se cristalizaron en el folclor de Brasil, los “reisados” o “Folia de reis”²⁰ tal vez se constituyan como las tradiciones folclóricas en que se pueden identificar las referencias que Ponç posiblemente tomó e incorporó a la *Suite Cabezas*.

Los puntos de contacto e ingenio entre la obra ponciana y el folclor nacional nos conducen al personaje “Mateu” que, con su vestimenta a cuadros y su sombrero puntiagudo, denominado “cafuringa”, responde por aquel que inquieta al público y lo hace reír. La indumentaria, especialmente su sombrero de puntas²¹, resuena en las innúmeras *cabezas* inclinadas de Ponç en la serie que nos ocupa, sin embargo, ese no es el único punto de intersección cultural. El otro reside en su parentesco con la figura del arlequín. Se puede decir que los “Mateus” son parientes próximos del arlequín, figura presente en casi toda obra de Ponç, y que remonta a los rituales sagrados de la Antigüedad. Son abundantes las discusiones respecto a esa figura, como también los distintos nombres que se le conceden en tiempos y lugares diversos: arlequín, saltimbanqui, bobo de la corte, prestidigitador, bufón, clown,

19. Montserrat Casals, “Joan Ponç visto por sus compañeros de generación”, *El País*, 7 de abril de 1984, 5.

20. “Denominación erudita para los grupos que cantan y bailan en la víspera del Día de Reis”, según Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro* (São Paulo: Global, 2001). En Brasil, fueron los portugueses quienes introdujeron esa fiesta popular en el país durante el período colonial y hasta hoy la celebran en diversas regiones del país, especialmente, en el nordeste brasileño.

21. *Diário do nordeste*, 18 de noviembre de 2017.



etcétera. No obstante, dentro de los debates de la crítica²² se presupone que esta figura nace de la función de ahuyentar el miedo o el mal, de ahí que su efecto cómico nazca de sus imitaciones de deficiencias humanas, representadas, por ejemplo, por la ceguera, por la deformidad corporal o, además, por enfermedades relacionadas a la mutilación, como la lepra. Al ridiculizarlas a través de su vigoroso lenguaje gestual y verbal, esas figuras llevaban el público a la risa²³. Por lo tanto, se trata de un personaje que se mueve entre la risa y la seriedad, el rito y lo mundano, pero casi siempre con una expresión marcada por la crítica social e histórica. Tal libertad de movimiento en distintas esferas de este personaje también recuerda, a su vez, la figura del comodín, popularizada por la baraja.

Figura 4. Sombrero de puntas de los reisados brasileños



Fuente: *Diário do nordeste*, 18 de noviembre de 2017.

El comodín, como figura imprevisible, libre, como aquel capaz de estar en cualquier sitio y cambiar el rumbo del juego, ya había sido trabajado colectivamente

22. Para un estudio más profundo sobre la figura del arlequín o del saltimbanqui indicamos: Mijaíl Bajtín, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (São Paulo y Brasília: Hucitec - Universidade de Brasília, 1987); Henri Bergson, *O riso* (Río de Janeiro: Zahar, 1980); Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989); Dario Fo, *Manual mínimo do ator* (São Paulo: Editora Senac, 1998); Víctor Hugo, *Do grotesco e do sublime* (São Paulo: Perspectiva, 2002); y Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (París: Gallimard, 2004).

23. Alice Viveiros de Castro, *O Elogio da bobagem - palhaços no Brasil e no mundo* (Río de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005).



por el grupo *Dau al Set*²⁴. En su etapa “mágica” todo lo que concerniera a la prestidigitación, a la astucia o al juego le interesaban a Ponç, y, ciertamente, el artista recobra en su *Suite* esa imagen y sentido²⁵. De ahí que tal vez podamos arriesgar la interpretación de que las figuras enigmáticas y casi mágicas de su serie *Cabezas* se mueven en un interludio conformado por cultura y rito: de un lado, está la posible apropiación de Ponç de los cucuruchos de los “reisados” brasileños, del otro, se concentra el gesto de las cabezas, casi siempre inclinadas, con la mirada fija en un punto en el infinito, como si estuvieran en trance. En gesto y mirada, las figuras evocan el movimiento corporal característico del momento del “arrebato del santo” en los rituales del *Candomblé*²⁶. El gesto ancestral se vincula a innúmeras posibilidades y se mezclan en sus referencias: la boca entreabierta como un portal, lista para recibir el soplo de la vida, que caracteriza el arrebato, el sombrero icónico como una forma de verticalización o ascensión en búsqueda del toque de lo divino:

No candomblé, os deuses —com algumas exceções— e outras entidades que podem ser cultuadas ou não —fazem-se representar ao grupo de culto pelo transe de possessão. O sacerdócio consiste precipuamente em deixar-se possuir ou “cavalgar” pelos deuses, de modo que estes possam, através de seus “cavalos”, conviver com os mortais e ser por eles adorados.²⁷

24. Para visualizar la imagen de uno de los trabajos de *Dau al Set* sobre las relaciones mencionadas aquí, invitamos al lector a visitar la página del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barcelona, España), <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/ponc-joan-cuixart-modest-tapies-antoni-brossa-joan/joc-cartes>

25. Vale la pena mencionar que Ponç, al volver a España, participó de la película *Nocturn 29* escrita por Pere Portabella y Joan Brossa, con música de Josep M. Mestres Quadreny, interpretada en piano por Carles Santos. Además de Ponç, formaron parte del reparto la actriz Lucía Bosé y el pintor Antoni Tàpies. Según Portobella, la película buscaba, a través de una secuencia de escenas fragmentadas y discontinuas, establecer un retrato de la burguesía española que seguía apoyando al régimen dictatorial de Francisco Franco en el año 1968. Una de las escenas se refiere de manera disimulada al franquismo y a la dictadura de António de Oliveira Salazar, en Portugal y al régimen militar en Brasil. Para más detalles ver la página de Pere Portobella <http://www.pereportabella.com/cat/inici>

26. El *Candomblé* es una religión brasileña de los *orixás* y otras divinidades africanas que se constituyó en Bahía en el siglo XIX. También incluye otras modalidades religiosas conocidas por las denominaciones regionales de *xangô*, en Pernambuco, *tambor-de-mina*, en Maranhão, y *batuque*, en Rio Grande do Sul, las cuales formaron hasta mediados del siglo XX una especie de institución de resistencia cultural, primero de los africanos, y después de los afrodescendientes. Esta religión encarnó la resistencia a la esclavitud y a los mecanismos de dominación de la sociedad blanca y cristiana que marginó a los negros y a los mestizos incluso tras la abolición de la esclavitud in Ver Reginaldo Prandi, “O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso”, *Estudos avançados* 18, no. 52 (2004): 1-16, <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300015>

27. Reginaldo Prandi, *Os candomblés de São Paulo* (São Paulo: Hucitec, 1991), 171.



Figura 5. Joan Ponç. Croquis de la Suite Cabezas



Fuente: Lápiz sobre papel. 6 cm x 4 cm, São Paulo 1957-1959, Associació Joan Ponç (Barcelona-España). Fondo: Associació Joan Ponç.

En sus noventa y nueve imágenes, la *Suite* nos presenta cabezas inclinadas como si tuvieran un nudo en la garganta:

Las series que exhibe son una prueba de virtuosismo, un esfuerzo y un ejemplo de lo que puede hacerse con el dominio de la técnica, con la capacidad de fabulación que le caracteriza. Sus cabezas son un maravilloso retablo, componen un friso impresionante por el aleteo angustiado que las preside. Son cabezas hieráticas, fijas, pero al mismo tiempo cabezas sin reposo interior, atormentadas, en las que se percibe una respiración entrecortada, apenas con reposo.²⁸

Aunque no compartimos el análisis de Fernando Gutiérrez basado solamente en la fabulación y en el virtuosismo, su percepción hacia la falta de reposo y la respiración entrecortada de las figuras de la *Suite Cabezas* nos parecen evidentes. Pero, más allá del virtuosismo, vemos en sus noventa y nueve cabezas irrepetibles –aunque obedezcan a un mismo movimiento y gesto– un deseo de reflexión y una búsqueda por comprensión. Creemos que lo irrepetible de la *Suite* se empareja a la experiencia singular que presuponen las religiones afrobrasileñas, como el *Candomblé* y la *Umbanda*:

28. Fernando Gutiérrez, "Joan Ponç dibujante excepcional", *Tele/Expres*, 1 de octubre de 1965, 1.



Para os que entran en transe, e que portanto viven mais intensamente a experiencia religiosa, este aflorar de emocións muito profundas, o candomblé permite desfrutar de un estado psicológico extraordinario, que é pessoal e intransferível.²⁹

Podemos afirmar que el carácter irreplicable de la serie y su obsesión por transmitir esa imposibilidad de reproducción fortalece la comprensión de Ponç respecto a los rituales que presencié y la admiración por la cultura negra de Bexiga³⁰, con la cual conviví, además, de su gran sensibilidad en la captura y percepción de esa religión que tanto lo fascinó:

En Brasil siempre se habla de los espíritus, espíritus que bajan hasta nosotros, yo estaba muy influido por aquel mundo, pensé que el espíritu de Rogent había bajado hasta mí y me enseñaba el camino. La forma de sobrevivir como artista y como hombre era la enseñanza, dedicarme a dar clases. Y de repente, como si estuviera dormido, todo lo que yo pudiera tener de profesor emergió. Y tuve una enorme necesidad de explicar mediante la palabra lo que yo pensaba que era el arte. Me di cuenta de que no era fácil explicarlo, pero, a pesar de todo, tuve un enorme éxito como profesor, y cobraba tres meses adelantados, y luego diez, y al fin, había señoras y marquesas y duquesas que para que fuera a darles una hora de clase a sus casas me daban enormes sumas.³¹

Tampoco podemos olvidar las circunstancias en que se encontraba Ponç cuando empezó su *Suite*: recién había colaborado con Yanka Rudzka en sus espectáculos que exploraban una interpretación de la cultura africana en Brasil; había acabado de salir de una crisis anímica y de creación; había expurgado su insatisfacción con la

29. Prandi, *Os candomblés*, 166.

30. Según el profesor Reginaldo Prandi, en su obra *Os candomblés de São Paulo*: “Em 1984, uma pesquisa realizada por pesquisadores filiados ao Centro de Estudos da Religião ‘Douglas Teixeira Monteiro’ (CER), sob coordenação de Lísias Nogueira Negrão e Maria Helena Concone, fez um extenso levantamento nos cartórios da Capital de centros de espiritismo, umbanda e candomblé, parte de projeto mais amplo sobre a memória e história da umbanda em São Paulo. Os resultados foram desconcertantes. Até o final da década de 1940 os registros acusavam a presença de 1097 centros kardecistas, 85 centros de umbanda e *nenhum* candomblé. Na década de 50 surgia nos registros apenas um terreiro de candomblé, mas a umbanda já ameaçava definitivamente a presença do kardecismo, disputando com ele passo a passo o surgimento de novas casas de culto. Ao final da década de 80, entretanto, pelas estimativas obtidas a partir dos dados do CER, chegaremos a cerca de 17 mil terreiros de umbanda, 2500 centros de espiritismo kardecista e o mesmo número de terreiros de candomblé”. Por lo tanto, es posible que los rituales afrobrasileños que presencié Ponç provinieran de la Umbanda, pese a su afirmación de haber presenciado rituales del Candomblé. De cualquier manera, la experiencia del trance está presente en ambas religiones, aunque haya diferencias en su tratamiento. Prandi, *Os candomblés*.

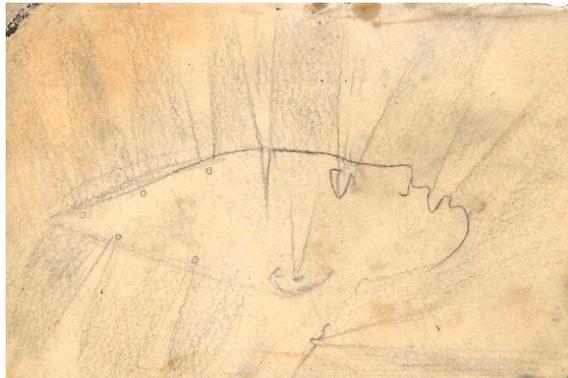
31. Joaquín Soler Serrano, “Mis personajes favoritos. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa ‘A fondo’”. Joan Ponç”, *Tele-radio*, no. 34 (1976).



quema purificadora de algunas de sus obras. Así que la *Suite Cabezas* se ubica, en su producción, como un paso hacia nuevas reflexiones y descubrimientos, una especie de bautismo de fuego, sellado por sus investigaciones y redes culturales en el país y sus relaciones con la comunidad judía que lo apoyó. Como indicamos anteriormente, mientras elabora su serie, Ponç se cierra cada vez más hacia el panorama de circulación y valoración de su obra, huyendo de *marchands* y acercándose cada vez más a sus alumnos con un auténtico interés por la cultura hebrea. Sin duda, su actitud fue una reacción sintomática del paso del mecenazgo público al privado, del cual hablamos al contextualizar el momento de llegada del pintor a Brasil:

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. 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.³²

Figura 6. Croquis *Suite Cabezas*



Fuente: Lápiz sobre papel, 6 cm x 4 cm, São Paulo, 1957-1959, Associació Joan Ponç (Barcelona-España).

Como resultado de esa fructífera relación, Ponç pasó a frecuentar sinagogas y a estudiar hebreo a través de contactos con el Centro Cultural Brasil-Israel y se volcó hacia los misterios de la Cábala. Como un buscador de misterios y experiencias místicas, entendido como un recurso del sujeto para la comprensión de su lugar en el mundo y de lo que lo cerca, el pintor se sometió a una especie de bautismo, del

32. Ponç, *Diari d'artista*, 187.



cual emergió “Iohanán”, su nueva identidad artística vinculada al mundo hebraico. El nombre asumido, gráfica y anímicamente, se encuentra mayoritariamente en la *Suite Cabezas* (1958-1959) y *Cabezas Clásicas* (1960-1962), esta última conocida en Brasil como la *Suite Filósofos*, según testimonio de Jeanete Musatti³³.

En el seno de esos contextos y referencias múltiples; la crisis anímica y creativa, sus investigaciones pictóricas y culturales en Brasil; su convivencia con distintas comunidades en São Paulo, su deseo de descubrimiento; de todo eso emergió la identidad judaica asociada a la idea del rito, de un bautismo de fuego en que la firma sella la conformación de sus cabezas infinitas:

Figura 7. Joan Ponç. *Detalle Suite Cabezas*



Fuente: Tinta china, lápiz y tinta sobre papel, 50 cm x 70 cm, São Paulo. 1957-1959, Colección Dora Leirner (São Paulo, Brasil). Fondo: Personal

Ese acto de arrogarse una “nueva identidad” creativa y comprometida con sus reflexiones sobre el mundo judaico en el espacio brasileño perdurará por algunos años, incluso durante su retorno a España, como se puede constatar en su correspondencia con Jeanete³⁴:

33. Musatti, entrevista.

34. De manera general, toda la correspondencia de Ponç en los años inmediatos a su retorno a España está plagada por muchas interferencias de español y de catalán. Pese a que puede considerarse que el pintor escribía bien portugués, con construcciones complejas y un uso sorprendente de figuras de lenguaje, esas interferencias son frecuentes e inevitables debido al contexto en que fueron escritas.



Figura 8. Fragmento de la carta de Joan Ponç a Jeanete Musatti. 3 de marzo de 1965

Estou recebendo invitações de toda parte para expôr os meus trabalhos. Parece como se o mundo presentise a intensa labor realizada nestes anos à margem da corrupção, da banalidade. Sou muito feliz verificando que a pesar de meus erros e fraquezas vivo na verdade.

De todos os oferecimentos só aceito aqueles que me permitem expôr o trabalho realizado até o ano 56, a data que marca a fronteira entre o Jean Ponç e o Iohanan.

Como tinha trabalhado muito posso ainda fazer algumas exposições com obras ejecutadas entre os anos 46 a 56.

Fuente: Archivo Personal de Jeanete Musatti (São Paulo, Brasil), 1965, 1.

Conclusiones

La correspondencia de Ponç a Jeanete³⁵ revela cuestiones fundamentales al pintor: el deseo de reconocimiento y su negativa a mercantilizar su obra. Así que obtener el gran premio en la categoría dibujo de la VII Bienal de São Paulo (1963) fue un evento providencial para Ponç, puesto que confirmó el reconocimiento del artista en el ámbito internacional, y consideró su simbiosis entre estética y ética, la cual sostuvo de manera férrea en su paso por Brasil. No obstante, esa resistencia al mercantilismo no siempre había sido posible, ya que Ponç tuvo que producir mucho en papel para mantenerse económicamente en Brasil. Entre dichos sacrificios, a favor de una vida razonablemente digna, Ponç tuvo que vender la mayor parte de la *Suite Cabezas*, lo que presupuso la dispersión de su sentido y unidad al desperdigarse a ambos lados del Atlántico, puesto que se fragmentó en manos de coleccionadores particulares:

Inicio la *Suite Instrumentos de tortura*, cuarenta acuarelas que sufren un proceso de destrucción, la última de ellas es un papel prácticamente rasgado. Inmediatamente después seguirá la *Suite Pájaros*, y más tarde la *Suite Cabezas*, compuesta de noventa y nueve acuarelas. Siempre me culparé de haber vendido esta *Suite*, que ha sido dispersada, cuando debía haber permanecido unida para tener todo su sentido.³⁶

35. Agradecemos inmensamente a Jeanette Musatti por haberme posibilitado investigar, digitalizar su archivo personal y fotografiar su colección de obras de Joan Ponç.

36. Ponç, *Diari d'artista*, 165.



No hay duda de que “todo sentido” de la serie a que se refiere Ponç está relacionado con su incursión en la cultura y folclor brasileños y por el estudio del judaísmo en tierras brasileñas. La fusión de esos elementos se cristalizó, sobre todo, en la *Suite Cabezas*, en la cual coexiste la búsqueda por un sentido de la vida y del hombre en el mundo con el advenimiento, de preocupaciones con trasfondo místico, esenciales en la obra y en la vida del pintor catalán. Esas pequeñas iluminaciones, encarnadas en su obra pictórica y en su escritura, posibilitaron al pintor trazar parte de su historia en Brasil. Aunque de manera fragmentada y colmada por metáforas, esa producción y escritura recompusieron una individualidad adherida a una colectividad, cuya unión apuntaba a la recuperación de un pasado reordenado y recreado por una mano que pinta y escribe con el fin de revelar una extrema inquietud del ser.

Con esas múltiples reflexiones, nos arriesgamos a afirmar provisionalmente que los actos de pintar y escribir acompañaron la vida de Ponç en Brasil y que esas acciones se constituyeron en intervenciones que actuaron a favor del conocimiento de sí y del otro y como elementos mediadores de los cuales dispuso Ponç para consagrar lo que vivió y pensó en tierras brasileñas.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] Archivo Personal Dora Leirner (APDL), São Paulo-Brasil. Fondo: Personal.
- [2] Arquivo Museu da Cidade de São Paulo (AMCSP), São Paulo-Brasil. Museu da Cidade de São Paulo.
- [3] Arquivo Personal de Jeanete Musatti (APJM), São Paulo-Brasil.
- [4] Associació Joan Ponç (AJP), Barcelona-España. Fondo: Associació Joan Ponç.
- [5] Centro de Memória da Bahia (CMB), Salvador-Brasil.

Documentos impresos y manuscritos

- [6] Ponç, Joan. *Diari d'artista i altres escrits*. Barcelona: Poncianes, 2009.

Fuente secundarias

- [7] “Espetáculo Candomblé, 1957”. *A tarde Cultural*, 8 de enero de 1994.



- [8] Alexandre, Claudia-Regina. “Religiões afro-brasileiras e organizações carnavalescas de São Paulo: santos e orixás na Vai-Vai e a tradição no bairro da Bela Vista”. *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional* 19, no. 19 (2015): 195-213. <https://doi.org/10.15603/2176-0934/aum.v19n19p195-213>
- [9] Alves, Castro. *Os melhores poemas de Castro Alves*. São Paulo: Global, 1985.
- [10] Araújo-Filho, José-Ribeiro de. “A população paulistana”. En *A cidade de S. Paulo, Estudos de Geografia Urbana, Vol. II: A evolução Urbana*, Aroldo de Azevedo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.
- [11] Bajtín, Mijaíl. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo y Brasília: Hucitec - Universidade de Brasília, 1987.
- [12] Bergson, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- [13] Burke, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- [14] Câmara Cascudo, Luis da. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- [15] Casals, Montserrat. “Joan Ponç visto por sus companeros de generación”. *El País*, 7 de abril de 1984.
- [16] Corominas, Mar. *Caminando con Joan Ponç*. Barcelona: Agathos, 2017.
- [17] *Diário do nordeste*, 18 de noviembre de 2017.
- [18] Fernandes, Florestan. “O negro em São Paulo”. En *São Paulo, espírito, povo, instituições*, J. V. Freitas Marcondes y Osmar Pimentel, 129-151. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1968.
- [19] Fernandes, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.
- [20] Ferreira Dos Santos, Carlos. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Annablume, 2003.
- [21] Fo, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- [22] Gramsci, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 1968.
- [23] Gutiérrez, Fernando. “Joan Ponç dibujante excepcional”. *Tele/eXprés*, 1 de octubre de 1965.
- [24] Hugo, Víctor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- [25] Koguruma, Paulo. *Conflitos do imaginário. A reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na metrópole do café (1890-1920)*. São Paulo: Annablume - Fapesp, 2001.
- [26] Kowarick, Lúcio y Clara Ant. “Cem Anos de Promiscuidade: O Cortiço na Cidade de São Paulo”. En *As lutas sociais na cidade*, organizado por Lúcio Kowarick. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.



- [27] Maurício, Jayme. “Um discípulo de Juan Miró em São Paulo”. *Correio da manhã*, 16 de julho de 1954.
- [28] Cardoso de Mello, João-Manuel y Fernando A. Novais. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- [29] Moritz-Schwarcz, Lília. *Retrato em Branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [30] Munanga, Kabengele. “Mestiçagem e Experiências Interculturais no Brasil”. En *Negras imagens. Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil*, organizado por Lília Moritz-Schwarcz y Letícia V. Souza-Reis. São Paulo: Edusp, 2000.
- [31] Pereira, João Baptista B. “A folclorização da cultura negra no Brasil”. En *Eurípedes Simões de Paula in Memorian*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.
- [32] Prandi, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- [33] Prandi, Reginaldo. “O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso”. *Estudos avançados* 18, no. 52 (2004): 1-16. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300015>
- [34] Rolnik, Raquel. “Territórios negros nas cidades brasileiras”. *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, no. 17 (1989).
- [35] Sampaio de Castro, Márcio. “Bexiga: um bairro afro-italiano: comunicação, cultura e construção de identidade étnica”. Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2006.
- [36] Silva-Santos, Deborah. “Memória e oralidade. Mulheres negras no Bixiga. São Paulo 1930/40/50”. Tesis de maestría, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993.
- [37] Sodré, Muniz. *O Terreiro e a cidade. A forma social negro brasileira*. Río de Janeiro: Imago, 2002.
- [38] Soler Serrano, Joaquín. “Mis personajes favoritos. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa ‘A fondo’. Joan Ponç”. *Tele-radio*, no. 34 (1976).
- [39] Starobinski, Jean. *Portrait de l’artiste en saltimbanque*. París: Gallimard, 2004.
- [40] Sússekind, Flora, org. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Río de Janeiro: Nova Fronteira - Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- [41] Viveiros de Castro, Alice. *O Elogio da bobagem - palhaços no Brasil e no mundo*. Río de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

