

# La lucha y la pintura

**ANTONI MARI**

Con frecuencia los escritos de los artistas, sobre todo de los pintores, son reflexiones que muestran los problemas que estimulan y solicitan la práctica del oficio de la pintura, como los de Ramón Gaya, también son argumentos que pretenden exponer los objetivos, a menudo inciertos, de su propuesta plástica, como Kandinsky, y en pocas ocasiones esos escritos manifiestan las reflexiones más personales e íntimas, aquellas en las que está inmerso el sujeto, no únicamente como pintor, sino también como hombre reflexivo que, sin olvidar su faceta de pintor, expone sus dudas, sus certezas y sus obsesiones.

En los textos del *Diari de l'artista i altres escrits*, Joan Ponç se muestra a sí mismo en lo más secreto de su conciencia (apenas un solo texto debía ser publicado). Son textos donde la intimidad del sujeto se enfrenta, y pretende dar nombre, a todo aquello que, real e imaginario, azuza su sensibilidad, su inteligencia y su imaginación. Son textos breves, como relámpagos de clarividencia que iluminan instantáneamente algunas de las oscuras intui-

ciones que únicamente uno se puede decir a sí mismo: “Que palabras muertas que han pasado desapercibidas por nuestra mente durante años adquieren de repente un mágico poder y se iluminen, de forma que permitan ver rincones de nuestros espíritus que nuestra propia luz no había llegado a iluminar”. Intuiciones que no surgen necesariamente de la experiencia empírica, sino de la experiencia de una emoción y de una idea, arraigadas en la imaginación y capaces de transformar el mundo en alguna otra cosa de la que es.

Son textos escritos cuando otros medios de reflexión, como la misma pintura, no son capaces de formalizar de un modo inteligible, y para uno mismo, las creencias, es decir, los estratos más profundos de la vida humana. Y la vida la vive Joan Ponç como una lucha constante entre dos principios contrarios. En esta lucha no hay vencedores, puesto que “la contienda termina con la muerte de nosotros, que somos y contenemos la batalla y los contendientes al mismo tiempo”. Si uno consigue mantenerse, simplemente, frente al adversario, ya

es la victoria; no dejarse vencer es vencer, asegura Ponç. (Dos pinturas de considerables dimensiones llevan por título *Lluita*).

Parece que casi todo vaya contra él y contra la necesidad perentoria de expresarse con la pintura; cualquier cosa puede perturbarle y como un genio que jugara con su paciencia, trastorna, con una frecuencia mayor de la que quisiera, los objetivos que libremente se ha im-

**Escribe cuando otros medios de reflexión, como la pintura, no sirven para formalizar las creencias**

puesto. A pesar de todo, Ponç no pierde la confianza, ni en él, ni en la escritura, ni en la pintura. Confía y cree que más allá de la lucha eterna de los contrarios, existe entre ellos “una secreta amistad”. Una amistad lejana, anterior a nuestra existencia y por ello incomprendible, puesto que tiene su origen y secreto en un tiempo y un espacio más allá de nuestros límites. Ponç

cree que “en determinado plano del espíritu los contrarios dejan de verse como tales, dejan de ser dos cosas para ser una”. “Es la simplicidad el camino más corto hacia la verdad”.

La verdad –que es la identificación y la indiferencia de los contrarios– Ponç la encuentra en la pintura, en la práctica de la pintura, en el acto de pintar, en los momentos en que no es del todo consciente de que pinta: “Realizo el dibujo. Guante. No sé dónde estoy pero soy inmensamente feliz”. “El caballete no es una cruz de martirio, sino un pedestal olímpico. Los colores son plasmas vivos, los pinceles llamas, y yo debo ser, ahora sí, imagen y semejanza del Creador”. El acto de pintar le libera de esta lucha de contradicciones que es la existencia, le libera de una conciencia crítica implacable, de una ineludible premonición de impaciencia y de fracaso, y le acerca a una rara seguridad en lo que hace, como si la mano que pinta fuera autónoma de su voluntad. Puesto que más allá de la voluntad, persiste la confianza de la unidad de lo creado por la mano y el pincel. |

A la derecha, ‘Lluita’ (1970)

Ponç / Brossa

## ‘Parafaragaramus’

**MANUEL GUERRERO**

La publicación de *Diari d'artista i altres escrits*, que reúne diversos textos inéditos de Joan Ponç, demuestra que quedan aún muchos aspectos por descubrir y estudiar de la obra irreductible del gran pintor. Singularidades y afinidades electivas. Sin duda, una de las relaciones creativas más productivas, y que merece la mayor atención, es la que mantuvo Joan Ponç con el poeta Joan Brossa. Es de celebrar que entre los próximos proyectos de la activa Associació Joan Ponç se cuente la edición de un volumen dedicado a profundizar en la penetrante y abismal colaboración creativa que Brossa y Ponç compartieron entre los años 1946 y 1951, en un periodo decisivo que catalizó primero en la revista *Algol* (1947) y, posteriormente, en la fundación de la revista *Dau al Set* (1948). Poco después de conocerse, Brossa, ocho años mayor y con un bagaje intelectual superior, anima a Ponç a sumergirse en las oscuras aguas del inconsciente. Mien-

tras el poeta experimentaba con las imágenes hipnagógicas y la escritura automática, el pintor se alejaba del postimpresionismo aprendido en el taller de Ramon Rogent y se lanzaba a explorar los territorios mágicos y fantasmagóricos que acabaron configurando su alucinante universo pictórico. Así era,

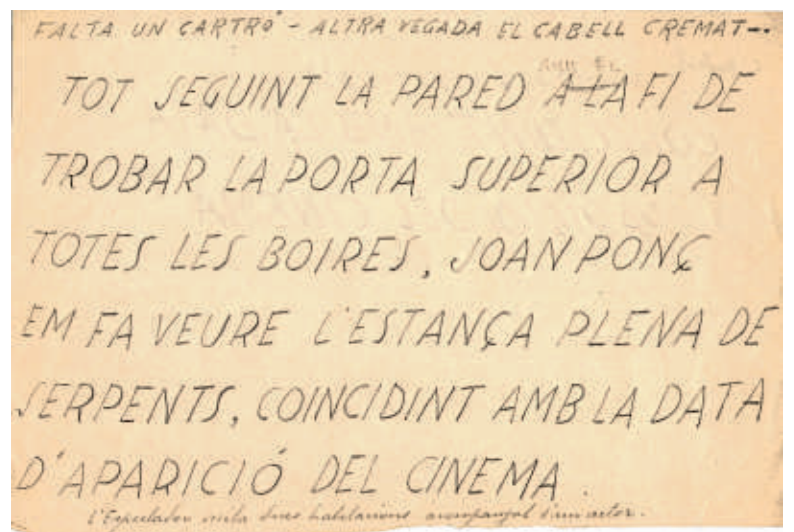
**Ponç y Brossa compartieron una relación creativa de complicidad personal, poética y artística**

en resumen, el relato que hacía Brossa de sus primeros contactos con Ponç. Decía Brossa que ante sus sugerencias de dejarse ir, Ponç aparecía con unos dibujos impactantes y le confesaba que se le iba la mano sola, en una experiencia similar a la de un médium. Y es verdad que los dibujos de Ponç de 1947 y 1948 son realmente sorprendentes y extraordinarios. Basta

con comparar el bodegón de la cubierta de *Algol* con el monotipo realizado para acompañar los *Tres poemes purs* de Brossa, en el mismo número único de la revista, para comprobar como Ponç, en aquellos momentos, empezaba a crear un nuevo mundo imaginario diabólico y maravilloso del cual no cono-

ceamos aún sus diversos y múltiples matices. Eran los años en que, como escribe Ponç en su conocida *Autobiografía* (1978), “los domingos, en vez de ir a misa por las mañanas, íbamos con gran fervor a visitar al poeta J.V. Foix por la tarde”. “Su casa fue durante años el único refugio, donde conocíamos el mundo de Lautréamont, Rimbaud y Artaud”.

Ponç acostumbraba a minimizar la importancia de Brossa en su formación. “A través de algunos juicios refugiados descubro el mundo abismal de Freud y del surrealismo, me pongo en contacto con una cultura que en aquel momento es-



A la derecha, texto inédito de Joan Brossa en el que aparece una referencia a Joan Ponç  
FUNDACIÓ JOAN BROSSA



“...no estaba prohibida”, afirma el pintor. En las notas a la edición de la *Autobiografía* estampada en *Diari d'artista i altres escrits*, Diana Sanz, a partir de unas notas inéditas de Ponç, da a conocer el nombre del pintor rumano Robert Helman y su esposa como los referentes que apunta Ponç en su escrito. Habrá que investigar la personalidad y las actividades de Helman. El caso es que Ponç y Brossa realizaron varias obras en colaboración. Aunque cueste creerlo, lo cierto es que el magnífico libro de artista que hicieron conjuntamente, titulado *Parafaragaramus*, del que existe un único ejemplar propiedad de En-

**Con mayor bagaje intelectual, el poeta animó a Ponç a explorar las oscuras aguas del inconsciente**

ric Tormo, ha sido expuesto en público una sola vez y a penas se conoce. De grandes dimensiones y realizado, en 1948, a mano por Ponç y Brossa, es un valioso testimonio del alto voltaje de su relación creativa y de la amplia complicidad personal, poética y artística que compartieron aquellos años. Una obra deslumbrante en tiempos de miseria y represión. |

## Brooklin Novo

**JULIÀ GUILLAMON**

En 1986 Anagrama publicó *El estadio de Wimbledon* de Daniele Del Giudice: la historia de un gran intelectual europeo (inspirado en el crítico Roberto Bazlen) a partir de la investigación que el protagonista llevaba a cabo entre las personas que le conocieron. A todas las abordaba con la pregunta: ¿por qué Bazlen no escribió nada? Cuando llegué a Brasil por primera vez, en la primavera de 1989, llevaba de cabeza un par de proyectos literarios. Las ciudades brasileñas tenían un aire *Blade Runner* que me encantaba: antiguas construcciones de los años veinte y treinta, edificios de formas aerodinámicas inspiradas en la obra de Oscar Niemeyer en Brasilia, rascacielos que se levantaban entre rampas y viaductos. Y superponiéndose a ese mundo futurista, las tiendas de Umbanda, con los santos de yeso, el sincretismo religioso y cultural que se reflejaba en los nombres de los barrios, que parecían títulos de novela: Campos de Escolastica, Vila Pompeia, Brooklin Novo, Higienópolis, Felicidade (que era el nombre de una de las principales favelas de São Paulo). Una tarde, con el arquitecto Carles Guiral, visitamos el Museu de Arte Moderna de São Paulo y compramos el catálogo de la exposición dedicada a Joan Ponç

en julio de 1984, poco después de su muerte. La portada reproducía uno de los dibujos de la serie *Toros*, que Ponç realizó en Brasil: un paisaje misterioso, con un toro benéfico que lleva sobre el lomo un gallo cantor. Al fondo se perfilan montañas angulosas. El suelo, que parece de cristal, refleja a los dos animales. En un extremo se ven unos caballos miniaturizados. Las puntas de las ramas y las cañas que ocupan el primer plano están terminadas en cruces y flechas.

**Mundo interior**

En una época en la que la mayoría de sus compañeros de generación daban el paso hacia la pintura informal, entre 1952 y 1963, Joan Ponç encontró en Brasil una proyección de su mundo interior. La *Autobiografía* de 1978 explica los pormenores: el éxito de su primera exposición en el MAC de São Paulo coincide con un momento de crisis artística: la sensación de que no empuña los pinceles en el momento del acto creativo. Ensayos de pintura con caparazones de caracol y pieles de serpiente. Contacto con las colonias italianas y judías, el descubrimiento de la mujer negra. La estancia en una pequeña hacienda en la selva, invadida por las hormigas, que ponen en peligro la

vida de su hijo. De vuelta a São Paulo destruye la obra que ha pintado en la selva (noventa cuadros y más de ciento cincuenta dibujos) en una gran hoguera. Inicia su labor como maestro en L'Espai. Sus experiencias mágicas y su conducta incoherente le conducen al manicomio. De regreso a Catalunya, se refugia en el Bruc. Joan Perucho le visita y le convence para que acepte una exposición de sus obras de los años cuarenta, procedentes de colecciones particulares, en la galería René Metras.

A finales de los años ochenta no conocía el texto de la *Autobiografía*. El dietario de São Paulo, de 1960, no se ha publicado hasta hoy en *Diari d'artista i altres escrits*. De la estancia de Joan Ponç en Brasil me atraía el vacío. El libro que no escribí debía explorar ese vacío, buscar a Ponç en el paisaje urbano, en la gran metrópolis que iguala sensaciones y suprime identidades: en el aeropuerto de Congonhas, rodeado de edificios hasta el borde de la pista; en Libertade, el barrio japonés de São Paulo; en los taburetes de piel de las antiguas *lancheterias*, frente a mostradores de fórmica. Testimonios mudos de una desaparición, como el estadio de Wimbledon de la novela de Daniele Del Giudice. |