

JOAN PONÇ:

APROXIMACIÓ CRÍTICA AL SEU IMAGINARI PICTÒRIC

TESI DOCTORAL PRESENTADA PER:
M. SOLEDAD ENJUANES PUYOL

DIRECTORS:

FÈLIX IBÁÑEZ FANÉS
(UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA)

ROBERT S. LUBAR
(INSTITUTE OF FINE ARTS, NEW YORK UNIVERSITY)

DEPARTAMENT D'ART I DE MUSICOLOGIA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
2015

A la meva mare, Nieves (1939-2014)

A Octavi i Clara

Índex

Agraïments	1
Introducció	5
1. Ponç vist per la crítica	13
1.1. 1946-1947	15
1.2. 1948-1953	21
1.3. 1954-1963	41
1.4. 1964-1971	47
1.5. 1972-1984	54
1.6. 1985-2014	65
2. Ponç des del relat autobiogràfic	77
2.1. L'orde dels pintors: la descoberta de la vocació artística	79
2.2. Paleta i pinzells nets: aprenentatge artístic i professionalització	95
2.3. Una visita sagrada a un lloc sagrat: l'impacte de miró	112
2.4. Cézanne "estrella polar": més enllà del referent artístic	142
3. Ponç i el grotesc	171
3.1. Sobre el concepte de grotesc	176
3.2. Deformitat i humor	179
3.3. Grotesc, violència i crítica	186
3.4. La metamorfosi del grotesc	191
3.5. El grotesc en diàleg amb la geometria	200
3.6. El grotesc geomètric	210
3.7. Aliatges plàstics	217

Epíleg	221
Bibliografia	231
Annex	253
5.1. Documents	
5.1.1. Carta autobiogràfica adreçada al galerista alemany Olaf Hudtwalcker, c. 1964	257
5.1.2. Traducció de la carta autobiogràfica adreçada a Hudtwalcker.	261
5.1.3. Esborrany de l'autobiografia, 1968	264
5.1.4. Transcripció de l'esborrany de l'autobiografia, 1968	268
5.1.5 Contracte de col·laboració entre Juan Viñals i Joan Ponç, 1945	272
5.1.6. Carta de recomanació de Joan Miró adreçada a Matarazzo	275
5.1.7. Sense títol, 1946	276
5.2. Imatges	
5.2.1. Suite Instruments de tortura, 1956	279
5.2.2. Suite Caps, 1958-1959	283
5.2.3. Suite Ocells c. 1960-1961	289
5.2.4 Suite Quadrada petita, 1967-1968	293
5.2.5. Suite Quadrada gran, 1968-1969	299
5.2.6. Suite Neurastènica, 1969	305
5.2.7. Suite Grogà, 1969	309
5.2.8. Suite Metafísica geomètrica, c. 1969-1970	313

Agraiments

AGRAÏMENTS

Aquesta tesi s'ha fet realitat gràcies al suport i l'ajuda de moltes persones.

El meu agraïment per als meus directors de tesi, els doctors Fèlix I. Fanés i Robert S. Lubar. Tots dos són un referent intel·lectual pel rigor dels seus treballs i m'han incentivat a treballar amb exigència. El seu esperit crític ha estat un estímul constant. A més al professor Lubar he d'agrair-li que fos el primer en donar una visió global de la trajectòria de Ponç, la seva monografia continua sent fonamental. I al professor Fanés he d'agrair-li els seus encertats suggeriments, claus per articular la meva recerca.

El doctor Jaume Vidal i Oliveras va fer el seguiment de la investigació en un estadi molt inicial, els seus coneixements i la seva capacitat d'anàlisi em van ajudar a determinar la línia a seguir. Tanmateix, vull agrair als col·legues del Departament d'Art i Musicologia el seu interès pel meu treball i el seus comentaris encoratjadors.

Les biblioteques han estat el recer necessari per portar a terme la tesi. El meu agraïment per al personal de la Biblioteca Nacional de Catalunya, la biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya i la biblioteca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona. I especialment per a Glòria Domènech de la biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies i Margarida Cortadella de la biblioteca del Museu Picasso, per la seva extraordinària ajuda i atenció.

Una menció especial per als col·leccionistes i galeristes que m'han obert les portes de casa seva i han compartit les seves vivències al voltant de Ponç. Especialment a Eugènia Orriols i Joan de Muga, de la galeria Joan Prats, i a Margaret Metras, de la galeria René Metras, per facilitar-me documentació inèdita. També a les institucions que m'han permès l'accés a les seves col·leccions: Artium, Fundació Joan Brossa, Fundación Juan March, Museu Abelló de Mollet del Vallés, Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

El meu interès per Ponç va néixer en paral·lel a un projecte professional: la creació de l'Arxiu Joan Ponç. Quan Mar Corominas va impulsar aquesta iniciativa va confiar en mi. Li he d'agrair la seva il·lusió i admiració contagiosa per un artista a qui vaig descobrir al seu costat. Tanmateix, he de destacar la generositat d'Antonio i Marisol Pons perquè m'han ajudat a dibuixar el perfil de l'artista en el context familiar. Resseguir els passos de Ponç al Brasil em va ser més fàcil gràcies a Fátima Pereira Pinto, Elena, Manel, Nelson Leirner, Jeanette Musatti, José Nemirovsky, Jayme Rabinovich, Paolina Rabinovich i Ricardo Luiz Smith.

Sense la generositat de Jordi Carulla-Ruiz aquesta tesi no tindria la mateixa solidesa. Com a president de l'Associació Joan Ponç ha confiat en mi per portar a terme el catàleg raonat d'aquesta artista, un projecte que m'ha permès tenir a l'abast obres que haurien estat molt difícils de localitzar. La seva sensibilitat poètica ha estat sempre un element enriquidor de la meua visió de Ponç, he d'agrair-li que hagi compartit amb mi les seves reflexions.

La complicitat d'Anna Agustí m'ha ajudat a créixer com a historiadora de l'art i com a persona. El seu esforç constant per treballar amb rigor i lluitar contra les adversitats ha estat un exemple a seguir.

He d'agrair als meus amics que hagin entès la meva dèria per Ponç. Han compartit amb mi converses i comentaris i han escoltat pacients les meves dissertacions.

El suport de la família ha estat molt important en aquesta travessa. Tots s'han sentit part d'aquest projecte però mereixen un reconeixement especial Ivan i Pepi, per regalar-me incondicionalment el seu temps.

La implicació i el recolzament d'Octavi en els meus projectes intel·lectuals i vitals ha estat un al·licient constatat i imprescindible. La seva confiança ha estat fonamental en els moments de dubte i incertesa, la seva complicitat un ingredient màgic en tots els moments. La mirada còmplice i encuriosida de Clara ha estat sempre inspiradora, el seu somriure encoratjador.

0. Introducció

0. INTRODUCCIÓ

Apropar-se a l'obra de Joan Ponç (1927-1984) significa introduir-se a un univers visual que no compta amb la protecció d'un epígraf artístic, apropar-se a unes creacions que han estat qualificades d'enigmàtiques, misterioses, estranyes i inquietants i a un creador que va reivindicar la seva condició de maleït. Des dels inicis de la seva trajectòria, en la dècada de 1940, va apartar-se de la figuració naturalista i va desafiar el gust per les fórmules deutores de l'impressionisme que dominaven el mercat artístic per explorar els camins oberts per les avantguardes del primer terç del segle XX. Malgrat la seva aposta per l'experimentació i l'art més avançat va evitar seguir les vies d'expressió que apareixerien a Europa i als Estats Units a partir de la dècada de 1940. La seva fidelitat al dibuix i a la pintura sobre tela i la plasmació d'un món enigmàtic amb un llenguatge minuciós van contribuir a consolidar-lo com un artista intempestiu i anòmal, com una peça que no encaixava en una història de l'art concebuda com una successió de tendències. Un artista incòmode, difícil d'encabir en l'ortodòxia d'un sistema de classificació hegemònic, que acabaria ubicat al marge d'un relat definit com una seqüència d'ismes.

L'interès per aquest creador neix d'aquest esforç per seguir un camí marcat només per ell mateix. Estudiar i analitzar els relats sorgits al voltant de Ponç i els avatars de la seva obra implica posar el punt de mira en una opció creativa amb uns trets propis i una especificitat que evidència la complexitat del seu art i obliga a defugir lectures unidireccionals. Per aquest motiu, la nostra línia de treball segueix tres eixos fonamentals: l'estat de la qüestió, l'anàlisi dels textos autobiogràfics i l'estudi de l'obra. Una orientació i ordre que donen forma als tres apartats de la tesi: Ponç vist per la crítica, Ponç des del relat autobiogràfic i Ponç i el grotesc.

Resseguir les línies d'interpretació de la crítica ens ha permès constatar la dislocació de Ponç en el relat de la història de l'art però també ubicar-lo en un context cultural més ampli, familiaritzar-nos amb conceptes que sovint s'associen a la seva obra i establir divergències i paral·lismes entre les lectures que s'han succeït al llarg del temps. Escoltar les veus de la crítica ens ha conduït a un millor coneixement del seu entorn artístic i a la descoberta de les claus interpretatives de la seva obra i les vies d'anàlisi escameses per crítics i estudiosos. Observar-lo a través d'aquestes veus ha estat una eina essencial per prendre consciència dels filtres que s'interposen entre la seva pintura i la nostra mirada.

Les primeres crítiques, de la dècada de 1940, van identificar-lo com un artista guiat per l'afany de recerca, que no s'acomodava a l'art comercial i que treballava amb un llenguatge deutor del cubisme, l'expressionisme i el surrealisme. En la identificació d'influències la del surrealisme serà la que prendrà més força tot i la impossibilitat d'establir una filiació directa amb aquest corrent artístic sorgit a França el 1924. L'evolució del seu llenguatge va accentuar les dificultats per encabir-lo sota un epígraf i contribuiria a consolidar la seva posició tangencial respecte a les segones avantguardes. Només en paral·lel amb el sorgiment de moviments que implicaven la recuperació de la pràctica pictòrica, com la transavantguarda italiana i el neoex

pressionisme alemany, Ponç va assolir una projecció pública inèdita.¹ Un reconeixement, però, que no va transformar significativament la valoració global de la seva trajectòria.

Transitar per l'espai de la crítica des de 1946 fins a l'actualitat també palesa la transformació del sistema artístic, la seva constant evolució. La cultura artística de la primera postguerra, entre 1939 i 1946, va estar marcada per la reivindicació d'un art pròpiament espanyol, autòcton, que incorporés els valors de l'església catòlica i per la censura dels moviments d'avantguarda. En el moment en el qual Ponç irromp en el panorama artístic, el 1946, aquest posicionament havia perdut força, malgrat no extingir-se, per la manca de resultats amb prou valor estètic.² Precisament els primers escrits sobre la seva obra s'allunyaven d'aquests postulats, posaven de manifest la recuperació del compromís estètic amb l'art més avançat. Els seus autors, el pintor Jaime Colson, el poeta J. V. Foix i el crític d'art Sebastià Gasch, havien tingut un contacte directe amb les avantguardes del primer terç del segle XX i amb la complicitat establerta amb artistes d'una nova generació creaven un nexa d'unió entre les propostes creatives renovadores d'abans i de després de la guerra civil. Però aquest no era el perfil majoritari de la crítica d'art de després de la contesa bèl·lica ni a Catalunya ni a la resta de l'Estat. Generalment, els autors que escrivien sobre art es dedicaven a altres activitats professionals,³ un tret que no va impedir el sorgiment de personalitats destacades com les de Rafael Santos Torroella i Alexandre Cirici Pellicer. Uns crítics que formaven part d'una nova generació i eren receptius a l'experimentació artística.

Una de les conclusions més suggerents de l'anàlisi del discurs dels escrits generats al voltant de Ponç és la centralitat de la narració autobiogràfica de l'artista, publicada en una versió breu el 1965, ampliada el 1972 i revisada el 1978. Aquesta constatació ha determinat que un dels eixos de la recerca sigui aquest relat autobiogràfic, una eina recurrent a l'hora d'enfrontar-se al llegat artístic de Ponç des del mateix moment en què va veure la llum.⁴ Santos Torroella⁵ va destacar-ne la seva utilitat com a eina per ampliar els coneixements sobre Ponç i també sobre el període de la postguerra. La primera versió de l'autobiografia va formar part del catàleg d'una exposició celebrada el 1965 a la galeria Olaf Hudtwalcker de Frankfurt am Main. Era la traducció a l'alemany d'un extracte de la carta adreçada al galerista alemany, escrita en francès, on Ponç hi havia consignat certes dades i reflexions personals. L'any 1972, a la primera monografia sobre Ponç, s'hi va incloure una versió més extensa i detallada amb el títol

1 L'any 1978 va exposar al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris i simultàniament a quatre galeries de Barcelona (Joan Prats, Dau al Set, Eude i Sala Navarro).

2 Julián DÍAZ SÁNCHEZ i Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ, *La crítica de arte en España (1936-1976)*, Madrid, Istmo, 2004. p. 24.

3 DÍAZ SÁNCHEZ i LLORENTE HERNÁNDEZ, *La crítica de arte en España (1936-1976)*, 2004, p. 31.

4 L'empremta d'aquest text depassa l'àmbit de la crítica artística, fins i tot ha arribat a la literatura en esdevenir el leitmotiv d'un conte de Joan Esculies. Veure: Joan ESCULIES, *Trailers*, Barcelona, Proa, 2006, p. 59-70.

5 Rafael SANTOS TORROELLA, "Dietario artístico. Una carta de Joan Ponç", *El Noticiero Universal* (Barcelona), 16 juny 1965, p. 12.

“Cronología biográfica”.⁶ El poeta i crític d’art José Corredor-Matheos⁷ la va considerar una peça literària excel·lent per la seva subjectivitat “desenvolupada amb honesta objectivitat”. El 1978, encara se’n va publicar una altra versió amb el títol “Cronología autobiográfica”,⁸ una actualització de la versió publicada el 1972 —que ressenyava informació fins a l’any 1970— però amb canvis significatius. Dues variants properes amb títols força semblants que conviden a la confusió. En qualsevol cas, aquesta seqüència evidencia un procés de treball i de reelaboració, al qual caldria afegir un esborrany manuscrit de 1968.⁹ Per tant, ens han pervingut l’autobiografia carta de —que coneixem en dues versions, la carta original en francès i la traducció a l’alemany publicada al catàleg—, l’esborrany de 1968, la “Cronología biográfica” de 1972 i la “Cronología autobiográfica” de 1978.¹⁰

El relat autobiogràfic de Ponç és ric en informació i matisos i d’una qualitat literària que traspuja voluntat narrativa, més enllà de la necessitat d’aportar dades i transmetre informació biogràfica. Per regla general, les memòries s’escriuen al final de la vida, quan l’autor, que ha “trionfat en una faceta o altra de l’activitat humana”,¹¹ vol oferir la història de les seves proeses, més o menys endolcides, més o menys tergiversades, a la societat. No és exactament el cas de Ponç, qui va recapitular la seva trajectòria vital i artística —amb la mirada posada a l’esdevenidor— quan encara no havia complert els trenta-vuit anys.

Les autobiografies formen part del gènere memorialista i no són un relat neutre ni un retrat fidel i detallat d’una trajectòria vital i professional del seu autor. Responen a la voluntat de facilitar una determinada informació i de projectar una imatge concreta. El filòsof francès Georges Gusdorf¹² va definir l’autobiografia com una eina per redescobrir el passat i per donar un sentit unitari al recorregut vital, no pas com una repetició d’allò viscut. I va argumentar que l’autor d’una autobiografia no persegueix oferir un relat detallat i objectiu de la seva trajectòria sinó donar a conèixer el seu propi relat mític. En conseqüència, una autobiografia no s’ha

6 Joan PONÇ, “Cronología biográfica”, a: Mordechai OMER, *Universo y magia de Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1972, p. 238-265. [Inclou les traduccions en anglès, francès i alemany]

7 José CORREDOR-MATHEOS, *Joan Ponç*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, p. 10-11.

8 Joan PONÇ, “Cronología autobiográfica”, a: Jacques LASSAIGNE, *Joan Ponç: fondo del ser 1970-1977*, Barcelona, Polígrafa, 1978, p. 37-52. [Inclou les traduccions en català, francès i anglès]. Aquest volum es va publicar amb motiu de l’exposició celebrada al Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 6 abril-4 juny 1978. Aquesta versió es va incloure a: Robert S. LUBAR, *Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1994, p. 575-609, i amb el títol “Autobiografia, 1978” a: Joan PONÇ, *Diari d’artista i altres escrits*, Barcelona, Edicions Ponçianes, 2009, p. 173-199.

9 Aquest document forma part del Llegat Sarah Ponç. Hem d’agrair a Sarah Pons, Romy Ruiz i molt especialment a Jordi Carulla-Ruiz les facilitats per consultar-lo.

10 Les dues versions de l’autobiografia carta i l’esborrany de 1968 s’han inclòs a l’annex, veure 5.1.1, 5.1.2, 5.1.3 i 5.1.4. D’altra banda, en dues cartes datades el 14 de maig i el 23 de juliol de 1969, Ponç va relatar detalls de la seva trajectòria. Veure els extractes publicats a: OMER, *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 10, 22, 36, 44, 96, 108, 116, 124 i 128.

11 Fèlix FANÉS, *Salvador Dalí, Obra completa*, vol. I: *Textos autobiogràfics*, Barcelona, Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 7.

12 Georges GUSDORF, “Conditions and limits of autobiography”, a: James OLNEY (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 28-48. Aquest autor va portar a terme una revisió exhaustiva de les autobiografies literàries, veure: *Les écritures du moi i Auto-bio-graphie*, París, Odile Jacob, 1991.

de considerar una simple compilació de fets realitzada des de l'objectivitat sinó la construcció —potser més encertadament— la reconstrucció del passat amb els ulls posats en la història i en la voluntat de transcendència.

L'explicació d'una trajectòria implica una selecció prèvia dels fets narrats i un intent, més o menys conscient, de conferir-li una coherència i una lògica. El sociòleg francès Pierre Bourdieu¹³ va insistir en la dificultat de desprendre's dels mecanismes socials que propicien la comprensió del recorregut vital com una unitat, com un tot determinat per una successió cronològica i un relat lineal, més que no pas com una juxtaposició d'elements. I va advertir que els esdeveniments biogràfics no tenen sentit per ells mateixos sinó com a part d'un "espai social". Un toc d'alerta que convida a considerar el relat biogràfic una peça que s'integra en un conjunt més ampli en el qual interactua amb d'altres elements i no pas com una narració independent. Un argument de pes per evitar realitzar-ne una anàlisi unidireccional i potenciar la vinculació amb d'altres materials, com d'altres testimonis de l'artista, l'obra plàstica i d'altres referents que s'han considerat rellevants.

En aquesta línia de treball, i sense abandonar les aportacions de Bourdieu,¹⁴ s'ha considerat rellevant el concepte de "capital simbòlic" definit per aquest estudiós per referir-se a valors difícils de quantificar però d'una gran importància en l'àmbit cultural i artístic. Valors difícils de quantificar com el prestigi, la fama, l'educació, el bon gust i l'èxit definirien el "capital simbòlic". Un capital que no es pot mesurar com un valor absolut sinó inserit en un entramat de relacions que tenen lloc en un "camp", un concepte que Bourdieu va preferir al de "context" perquè el va considerar més concret i de significat menys ambigu i menys genèric. Les aportacions d'aquest sociòleg enriqueixen les vies d'anàlisi de l'autobiografia de Ponç perquè més enllà de considerar-la un recorregut vital amb sentit propi convida a considerar-la un instrument per construir la identitat d'un individu en un entorn cultural concret i no com un ens aïllat, com un element actiu que entra en relació amb d'altres agents. En conseqüència, l'interès pel relat autobiogràfic de Ponç no sorgeix de l'ansia per examinar-ne els detalls biogràfics sinó per enriquir el coneixement de la seva trajectòria artística, perquè a banda de fets vitals també hi va plasmar reflexions al voltant de la creació i el funcionament del món de l'art.

Els tercer eix de la recerca són les obres de Ponç, una producció artística que entra en diàleg amb el relat autobiogràfic per enriquir-se i matisar-se mútuament. Som davant d'un artista que va rebutjar reiteradament explicar la seva pintura i donar pistes o claus interpretatives explícites. Una actitud que va justificar en una nota introductòria a l'última autobiografia:

"La palabra, al principio, antes de la fecha de nacimiento, esto aunque sólo sea para manifestar que, siendo mi lenguaje la pintura [...] intentar encontrarle una palabra equivalente es prácticamente imposible. [...] No es de extrañar pues que me encuentre en una situación semejante a la de alguien que intenta arreglar un pequeño reloj con un gran martillo".¹⁵

13 Pierre BOURDIEU, "L'illusion biographique", a: *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*, París, Seuil, 1994, p. 88.

14 Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992.

15 PONÇ, "Cronología autobiográfica", 1978, p. 37.

La desconfiança respecte a la capacitat de les paraules per expressar allò que transmet el llenguatge plàstic és un argument que va reaparèixer en l'última entrevista¹⁶ i podria explicar la manca de referències directes a la seva obra. Luis Goytisolo va insistir que "En Ponç no és gaire amic d'explicar res. O, encara millor, no vol ni pot traduir en paraules el que ha pintat".¹⁷ Aquesta serà la prevenció constant de Ponç, també a l'hora de dibuixar el seu perfil biogràfic. Sobta, però, que introdueixi l'última versió del relat autobiogràfic amb una referència a la impossibilitat de traduir el llenguatge plàstic en paraules. Per quin motiu hauria de manifestar aquests dubtes en un paràgraf introductori a la seva narració? Més enllà de *l'ut pictura poesis* i els paral·lelismes entre l'escriptura i les arts plàstiques, Ponç es va fer ressò dels debats filosòfics suscitats al voltant dels límits del llenguatge, un tema que el filòsof Richard Rorty va considerar central en la filosofia del segle XX.¹⁸

La diferenciació entre el llenguatge plàstic i el verbal realitzada per Ponç convida a entendre la seva obra i el relat autobiogràfic com a dues línies de treball paral·leles, una visió lineal que hem rebutjat en favor d'una concepció que potenciï la interrelació. En resseguir l'autobiografia ens hem detingut en els punts d'intersecció amb l'obra, hem potenciat la imbricació dels dos discursos perquè es complementin i s'enriqueixin. En aquest sentit hem optat per posar èmfasi en les referències artístiques de la narració autobiogràfica, una opció que ens ha facilitat el trànsit des del llenguatge verbal al plàstic per establir-hi ponts i lligams i interrogar-nos sobre la consistència d'aquests punts de connexió. A partir d'aquesta premissa, hem traçat un recorregut que ens ha conduït a un seguit d'artistes: El Greco, Ramon Rogent, Joan Miró i Paul Cézanne. Un itinerari dibuixat a partir de la paraula i l'obra de Ponç, de l'anàlisi del seu relat i de les seves creacions, on ens creuarem amb referents que ens ajudaran a definir el seu mapa creatiu.

Unir en un estudi les veus de la crítica i la de l'artista —escrita, pintada i dibuixada— ens ha de permetre endinsar-nos en el seu imaginari amb una major consciència crítica. Guiats per aquesta voluntat, hem intentat reunir documents que ajudin a establir amb rigor la cronologia de la seva producció i de la seva trajectòria vital. Una tasca dificultada per la dispersió del material de Ponç: al seu primer trasllat a São Paulo, on va residir entre 1953 i 1962, cal afegir el seu "nomadisme" posterior que el va portar a establir-se a Barcelona, El Bruc, Cadaqués, Olot, Ceret, Cotlliure, La Roca i Sant Pau de Vença. Una itinerància que va propiciar la dispersió i també la desaparició de material que hauria pogut contribuir a fixar certes informacions. Per contra, s'ha comptat amb la col·laboració de nombroses persones que amb els seus testimonis han perfilat l'entorn de Ponç de diferents moments de la seva trajectòria amb ànsia per compartir els seus records i amb sensibilitat.¹⁹

16 Rosa QUERALT, "Introducció: Amb Joan Ponç, la tardor del 83", a: *Capses secretes*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1993, p. 10.

17 Luis GOYTISOLO, "Mini-geperuts: la cara amagada del que no es veu", a: *Joan Ponç Capses secretes*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1983, p. 26.

18 Citat a W. J. T MITCHELL, *Picture theory*, Chicago i Londres, University of Chicago, 1994, p. 11. El primer capítol desenvolupa el debat al voltant de les imatges i els corrents filosòfics que han aportat noves vies d'anàlisi.

19 Hem d'agrair a Antonio i Marisol Pons que hagin compartit generosament els seus records i també als exalumnes de São Paulo, que em van ajudar a fer més proper el Ponç més llunyà.

Després de situar en el centre del focus els relats generats pel mateix artista i també en el seu entorn, hem situat el seu llenguatge plàstic en el punt de mira. Un cop revisades les filiacions i les línies d'interpretació ens hem interrogat de nou sobre els trets que defineixen la seva obra, què hi ha en el seu llenguatge que el converteixi amb un creador rellevant. Des d'aquest enfocament, hem reprès un terme de llarga tradició en el món de l'art i de la cultura que no era del tot inèdit en relació a Ponç, el grotesc. Un mot de significació complexa que hem estudiat i que ens ha permès ressituar aquest artista en un marc creatiu que contribueix a fer entenedora la seva idiosincràsia artística i on recupera la centralitat.

A partir d'aquestes línies de treball hem estructurat la tesi en tres capítols. El primer, l'estat de la qüestió, on podem resseguir cronològicament les veus de la crítica, dels estudiosos i dels literats que van detenir-se a observar la seva obra. En el segon ens endinsem en l'autobiografia i l'obra per fer un recorregut que pren com a punt de partida els creadors que Ponç va destacar de manera especial i amb qui va voler establir diferents graus d'afinitat. A partir d'aquestes figures hem establert diversos apartats on resseguim la seva trajectòria: els inicis sota la invocació del Greco i el guiatge de Ramon Rogent, la força de la petjada de Miró, i l'estela de Cézanne, un referent present al llarg de tot el seu recorregut. En el tercer abordem el grotesc i la imbricació d'aquest concepte en l'obra de Ponç. Un terme que ens permet una anàlisi completa de la seva producció i transitar pel diferents moments creatius. El volum el tanquen les conclusions on revisem el fil conductor de la recerca portada a terme per definir una personalitat artística que volia transcendir la materialitat de la pintura a través de l'arrelament en la tradició.

L'anàlisi crítica de la historiografia, el material autobiogràfic i l'obra són els eixos d'una visió global de Ponç inèdita. A través de la revisió de fonts tan diverses proposem una lectura que dóna eines per endinsar-se en el seu imaginari i també per ubicar-lo en un context artístic concret. La voluntat d'aquesta tesi és copsar el seu posicionament estètic i interpretar la seva obra des d'una nova perspectiva per tal d'ampliar el coneixement d'un període convuls de la història del país. Hem evitat expressament estudiar-lo com un fenomen aïllat per tal de superar pressupòsits habituals en abordar la seva personalitat artística. La seva significació prové de l'elaboració d'un llenguatge personal que es nodreix de recursos diversos, resseguir aquests lligams ens donarà les claus per ressituar-lo en el panorama artístic de la segona meitat del segle XX.

1. Ponç vist per la crítica

1. PONÇ VIST PER LA CRÍTICA

La primera referència escrita sobre Ponç va aparèixer l'any 1946, una data llunyana a partir de la qual s'ha produït un degoteig d'articles i treballs crítics que han enriquit la interpretació de la seva obra. Una bibliografia que a banda d'ajudar a comprendre les seves aportacions també el situa en el relat de la història de l'art català. La figura de Ponç va emergir en un moment convuls, tan en el terreny polític i social com en l'artístic. Tot just acabada la Segona Guerra Mundial i quan a l'Estat Espanyol es consolidava el règim dictatorial franquista, els creadors més agosarats, Ponç entre ells, cercaven noves vies d'expressió i s'emmirallaven en les avantguardes del primer quart del segle XX malgrat la manca de recursos i un aïllament que dificultava l'accés a la informació artística internacional. Al mateix temps que s'esvaïa l'esperança que el final de la Segona Guerra Mundial comportaria un canvi de regim polític a l'Estat Espanyol, la dictadura franquista es consolidava i superava l'aïllament autàrquic dels anys 1940, i Ponç decidia abandonar el país per instal·lar-se a São Paulo. Un període de nou anys —des de finals de 1953 fins a 1962— que es va traduir en oblit i omissió. Una absència que va portar a Carlos Areán²⁰ a afirmar:

“Diecinueve años tenía Ponç cuando exhibió sus primeras obras y veinticinco cuando dejó de pintar. Ante una creación tan precoz y perfecta, seguida de un exilio y un total abandono de toda actividad creadora, el recuerdo de Rimbaud se impone”.²¹

El seu retorn va marcar el seu reintegrament en el circuit artístic i la recuperació de la visibilitat que havia perdut, deixaria, però, de ser considerat un artista partidari de l'*art nou* per esdevenir un creador que es mantenia al marge dels moviments d'avantguarda sorgits entre 1940 i 1970. En conseqüència, Ponç passaria a ocupar un espai marginal en un discurs artístic articulat a partir de les tendències dominants. Només una lectura oberta a exemples extemporànies, valorarà les aportacions Ponç en la construcció d'un teixit artístic amb una trama carregada de matisos.

1.1. 1946-1947

El primer text publicat sobre Ponç el va signar el pintor dominicà Jaime Colson²² i va aparèixer en el petit catàleg editat amb motiu de la seva primera exposició individual celebrada a la sala Arte de Bilbao, el mes de març de 1946. Colson, que s'havia format a Madrid, Barcelona i París, en la dècada de 1920, i havia viatjat per Amèrica Central, va tornar a la capital cata-

20 Carlos Antonio Areán González (Vigo, 1921), veure: Jesús Pedro LORENTE, *Historia de la crítica de arte: Textos escogidos y comentados*, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 461-465.

21 Carlos Antonio AREÁN, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1961, p. 49-50.

22 Jaime Colson (Puerto Plata, República Dominicana, 1901-Santo Domingo, República Dominicana, 1975) havia viscut a París durant els anys 1920 i 1930, amb l'esclat de la II Guerra Mundial es trasllada a Barcelona on va participar activament en les tertúlies de la bodega la Campana de Sant Gervasi. Veure: Jaime COLSON, *Jaime Colson: memorias de un pintor trashumante: París 1924 - Santo Domingo 1968*, Santo Domingo, Fundación Colson, 1978 i *Jaime Colson: pinturas, peintures, paintings*, Coral Gables, Palette Publications Inc., 1996. Arnau Puig s'ha referit a la seva figura a: *Els pros i contres de la pintura abstracta*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1963, p. 3 i a *Les avantguardes artístiques catalanes*, Barcelona, Barcanova, 1993, p. 117.

lana des de París amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial. Aquest artista que coneixia de prop els moviments d'avantguarda europeus i el muralisme mexicà, en la seva presentació va destacar el lligam de Ponç amb les "grans tradicions" de l'art romànic i el cubisme, al temps que va lloar el rebuig a seguir la rutina del pseudoimpressionisme i a aconseguir èxits fàcils en el mercat artístic.

La premsa catalana no es va fer ressò d'aquesta exposició però en la premsa bilbaïna hi van aparèixer dos articles: un que recollia les opinions de Colson i reiterava els arguments esgrimits en el catàleg;²³ i un altre, d'autor anònim,²⁴ que situava Ponç en l'òrbita de la pintura moderna. L'experimentació i el lligam amb el cubisme que el pintor dominicà jutjava com a característiques positives i encomiables, per l'autor no identificat eren trets que despertaven recels i maliances i en conseqüència prevenia els lectors dels perills "del modernisme més o menys picassà" perquè podia comportar un excés d'originalitat. Dues opinions amb enfocaments oposats que són una mostra de línies de treball ben diferents, de dues formes d'entendre l'art; d'una banda, la favorable al risc i a la recerca formal i, de l'altra, la partidària d'un art que no s'hauria de preocupar per l'originalitat sinó per la continuïtat d'una tradició artística. Dues posicions que tenien els seus reflexos en la crítica i també en la pràctica artística.

El mes de novembre de 1946, Ponç va tenir una nova oportunitat de mostrar la seva obra en públic, el mes de novembre del mateix any, en l'exposició col·lectiva *Tres pintors, August, Ponç (J.) i Tort (P.), i un escultor, Francesc Boadella*, organitzada en el centre excursionista Els Blaus de Sarrià.²⁵ En aquesta ocasió la presentació del catàleg va ser escrita pel poeta sarrià J. V. Foix²⁶, que havia participat en els moviments d'avantguarda de 1920 i 1930. Aquest text posava en relleu la innovació i el canvi d'orientació que representaven les obres que es mostraven a la sala dels Blaus, sense entretenir-se, però, a fer apreciacions individuals de cadascun dels artistes, sinó una valoració de conjunt:

"Si, resignats, els més acceptaven com a universal la recepta prescrita pels hàbils, heus ací els altres, en llur adolescència extrema, adelerats a combinar els ingredients més purs per a manifestar-se en formes i colors heteròclits en aparença, amb una llibertat que fa més ostensible el servatge comú [...] Solitaris, llurs experiments coincideixen amb els d'altres vells investigadors el nom dels quals tot just si coneixen i l'obra dels quals no han vist".²⁷

El poeta va coincidir amb Colson en descriure un panorama desolador en el terreny de la creació artística en la Catalunya de després de la Guerra Civil i en destacar l'excepcionalitat dels

23 "Hoy se inaugura en Sala Arte la exposición de Juan Pons", *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (Bilbao), 1 març 1946, p. 4.

24 "Juan Pons en Arte", *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (Bilbao), 6 març 1946, p. 4.

25 Centre Excursionista El Blaus de Sarrià, 3-18 novembre 1946. August Puig va explicar que la idea d'organitzar l'exposició va sorgir de les trobades que mantenien a la seu del Centre Excursionista de Sarrià amb Pere Tort —que n'era el conserge—, Ponç, Arnau Puig, Brossa i Boadella, veure: *August: memòries d'un pintor*, Palafrugell, Palafrugell Art, 1992, p. 73.

26 Josep Vicenç Foix (Sarrià, Barcelona, 1893-Barcelona, 1987). Veure: Manel GUERRERO, *J. V. Foix, investigador en poesia*, Barcelona, Empúries, 1996, i www.fundaciojvfoix.org (consulta: 13 abril 2015).

27 J.V. FOIX, *Obra Completa de J. V. Foix, Vol. IV, Sobre art i literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 436.

artistes que presentava perquè gosaven fer ús d'una llibertat formal inèdita en aquell període. Foix, però, incorporava un nou argument: el lligam entre els artistes actius en favor de l'avantguarda abans del conflicte bèl·lic de 1936 i els joves creadors que iniciaven la seva trajectòria en els foscos anys de la postguerra. El rebuig d'aquests artistes a seguir les "receptes prescrites" i la voluntat de crear un art avançat els situaven en l'òrbita de les avantguardes de principis del segle XX. Així doncs, l'experimentació portada a terme per Ponç, August Puig, Tort i Boadella els vinculava als moviments d'avantguarda sorgits en un moment anterior al daltabaix de la Guerra Civil. En l'esmentada presentació, Foix era ambigu a l'hora d'establir lligams amb aquesta avantguarda que coneixia de prop i s'hi referia amb una expressió poc precisa: "vells investigadors". En canvi, en una carta datada el dia després de la inauguració de l'exposició i adreçada al seu cunyat Joan Gili que residia a Londres era més explícit, hi ressenyava:

"T'incloc el text de la darrera quartilla que he escrit: la presentació d'uns nois que exposen pintures d'allò més gosades, prop de casa, i que prometen. Van pels camins d'En Miró, d'En Picasso i d'En Gausachs i són, com l'Obiols i Gausachs, sarrianencs".²⁸

Així doncs, va ser en una epístola familiar on Foix va explicitar els noms que va voler ometre en el fullet de l'exposició, de manera que deduïm que en referir-se als "vells experimentadors" el poeta pensava en Joan Miró (1893-1983), Pablo Picasso (1881-1973) i Josep Gausachs (1891-1951). Tots tres, artistes que havien iniciat la seva trajectòria anys abans que esclatés la guerra i de recorregut desigual. Foix no establí paral·lelismes estilístics entre els joves dels Blaus i els creadors amb els quals els relaciona. No feia crítica de l'art a l'ús sinó que dibuixava la història de l'art més recent a Catalunya. Una història que passava per Picasso, Miró i Gausachs com a icones del passat, del present i del futur estroncat per la guerra, respectivament. Mentre Picasso era un artista consagrat i reconegut internacionalment, Miró avançava en el camí cap a aquest reconeixement, i en canvi Gausachs havia viscut de prop els estralls de la guerra civil, s'havia hagut d'exiliar pel seu compromís actiu en favor de la República. Com a referents dels artistes que exposaven als Blaus, Foix va escollir tres creadors amb un fort lligam amb Catalunya, que representaven situacions i sorts diferents. Tots tres, però, compartien les dificultats per poder desenvolupar la seva activitat creadora en terres catalanes. Potser, precisament, per la consciència clara de les dificultats amb que s'enfrontaven els joves artistes, Foix es va avenir a facilitar-los l'entrada en el camp de l'art amb el seu text de presentació. El poeta establí així un vincle amb uns joves artistes que tot just començaven la seva trajectòria i al mateix temps els vinculava amb artistes que havien nascut a finals del segle XIX, com ell mateix.

Encara l'any 1946, Sebastià Gasch²⁹ va publicar un article sobre Ponç a la revista *Destino*.³⁰ Aquest crític, compromès amb l'avantguarda dels anys 1920 i gran defensor de Miró, descrivia

28 Citat a: GUERRERO. J. V. *Foix, investigador en poesia*, 1996, p. 343.

29 Sebastià Gasch i Carreras (Barcelona, 1897-1980), veure: Joan MINGUET, *Sebastià Gasch: Crític d'art i de les arts de l'espectacle*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1997 i Sebastià GASCH, *Escrips d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.

30 Sebastià GASCH, "Formas y colores. Pintores jóvenes", *Destino* (Barcelona), n. 486, 9 novembre 1946. Amb motiu de l'aparició de la monografia *Universo y magia de Joan Ponç*, Gasch va publicar una ressenya on es va referir a les reaccions adverses que havia provocat el seu primer article —datat per un lapsus el 1947—, veure: "Dos pintores, Ponç y Miró, en el recuerdo", *Destino* (Barcelona), n. 1808, 27 maig 1972, p. 62.

un migrat panorama artístic dominat per la producció de pintures de paisatges uniformes i impersonals i per artistes mancats de talent i d'imaginació que s'acomodaven a les dinàmiques del mercat. Malgrat la migradesa d'aquest panorama, reconeixia l'existència d'alguns "pintors sense ànima de xai", rics en imaginació, que seguien un camí personal. Considerava que Ponç era un d'aquests artistes que rebutjava els dictats del gust dominant i per a qui l'art era invenció i no la reiteració de fórmules estereotipades. Per a Gasch, l'art de Ponç seduïa precisament per tractar-se d'una mostra insòlita d'imaginació, d'una obra absolutament personal, que no s'assemblava a la de ningú. Aquest crític advertia, però, sobre la "invenció imaginativa, a vegades una mica literària" de la seva obra, un tret que implícitament establí un nexa amb el surrealisme. El mateix Gasch, en un article també publicat a *Destino*, retreia al corrent artístic impulsat per l'escriptor André Breton que els pintors adscrits a aquest corrent s'haguessin "convertit en il·lustradors" i n'assenyalava una única excepció, Miró, amb una obra "dejuna de morbositat i de literatura".³¹

En resum, els tres primers textos publicats³² sobre l'obra de Ponç van coincidir temporalment l'any 1946 i també en la descripció d'un panorama artístic mancat d'estímuls en el qual dominava la pintura que repetia les receptes de l'impressionisme i amb uns artistes majoritàriament disposats a complaure el gust del públic. Tanmateix, els tres autors van destacar la renúncia de Ponç a seguir aquesta via i la seva determinació a explorar d'altres camins, no necessàriament nous perquè ja havien estat sondejats per creadors de generacions anteriors però que davant d'una situació tan precària recuperaven el seu sentit primigeni. Aquest fet és significatiu perquè en un moment d'aïllament i de mancances de tot tipus els artistes catalans havien de buscar els referents en el passat immediat, en artistes propers que havien estat vinculats a les primeres avantguardes, o —com suggeria Colson— en un art, el Romànic, distant en el temps però molt arrelat a Catalunya.

És en aquest context que el poeta de Sarrià va establir un lligam amb els joves artistes que cercaven noves vies d'expressió. En realitat, el mateix Foix formava part de la generació de creadors que havien estat en actiu al costat dels moviments d'avantguarda dels anys 1920 i 1930 i que havien vist interrompre la seva trajectòria pels estralls de la guerra civil. També Colson,³³ que en la dècada de 1920 s'havia format per Europa i que quan de nou es va instal·lar a París, l'any 1939, es va produir l'esclat de la Segona Guerra Mundial. I el mateix Gasch, que havia defensat l'art d'avantguarda enfront la rutina artística més tradicional. Per tant, els escrits de 1946 sobre l'obra de Ponç corroboren la tesi de Foix que en la recerca de l'art nou

31 Sebastià GASCH, "Crisis de imaginación", *Destino* (Barcelona), n. 586, 30 octubre 1948, p. 15. L'oposició de Gasch al surrealisme venia de lluny (anys 1920). D'una banda, censurava els seguidors d'André Breton la manca d'un fre moral que evités la creació d'un art llicencios i la profusió d'imatges sexuals, que entraven en litigi amb les seves conviccions religioses. I de l'altra, criticava la despreocupació per la forma i l'estètica derivada de l'exaltació de l'automatisme i el subconscient. Per resoldre la contradicció entre les objeccions al surrealisme i la seva admiració per Miró, vinculat d'una manera o altra amb el moviment parisenc, Gasch va formular un "surrealisme espiritualista" que posava l'èmfasi en la voluntat de l'artista d'endinsar-se en una realitat allunyada de l'evidència sensorial, que revelés "la substància oculta de les coses". Veure: Fèlix FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas: Joan Miró, 1919-1934*, Madrid, Alianza Forma, 2007, p. 126-128.

32 Ponç en l'autobiografia va referir-se a una crítica de l'exposició de Bilbao escrita per Josep Maria de Sucre que no s'hauria arribat a publicar. Malauradament no hem localitzat aquest text ni cap altra referència sobre la seva existència.

33 *Jaime Colson. Pinturas, peintures, paintings*, 1996, p. 21-27.

que es va produir en aquell moment van ser fonamentals els actius dels moviments d'avantguarda d'abans del conflicte bèl·lic de 1936. Per un artista inquiet de dinou anys que defugia l'art més comercial i tradicional, comptar amb el recolzament d'intel·lectuals destacats per la seva vinculació als moviments avantgardistes era una magnífica carta de presentació. Un suport que va ser clau en l'inici de la seva trajectòria perquè no només a través de la seva obra es situava en l'òrbita de l'art més avançat, sinó a través del recolzament i el reconeixement de personalitats que en moments molt primerencs s'havien manifestat en favor de l'art més avançat. A través dels vincles establerts entre les generacions separades per la guerra civil es va produir la recuperació d'unes figures que havien estat claus en l'àmbit de l'art català de principis del segle XX i que com a conseqüència de la guerra havien quedat silenciades. Un silenci esmorteït amb l'aparició d'una nova generació d'artistes que buscava la complicitat de les veus que el regim franquista s'esforçava per anihilar. Foix i Gasch en són un excel·lent exemple perquè després d'un període d'obligat mutisme progressivament van tornar a exercir el paper d'altaveus.³⁴ En el context de la cultura catalana, Colson no havia tingut ni arribaria a tenir una significació tan rellevant com la de Foix ni la de Gasch. El seu suport no es pot menysprear, sobretot perquè es situa en el punt d'inici de la trajectòria de Ponç, però no va tenir el pes específic que arribaria a assolir especialment el de Foix.

A finals de 1946, Ponç va participar en la fundació de la revista *Algo!*,³⁵ un projecte efímer del qual només se'n va publicar un número engegada amb la col·laboració del poeta Joan Brossa (1919-1998), els artistes Francesc Boadella (1927-1977) i Jordi Mercadé (1923-2005), el filòsof Arnau Puig (1928) i l'impressor Enric Tormo (1919).³⁶ Aquesta breu aventura editorial va passar inadvertida per la crítica i només serà tinguda en compte molt posteriorment quan *Dau al Set*, la publicació fundada el 1948, passi a ser considerada un referent de la postguerra i *Algo!* el seu embrió.

Malgrat l'impuls amb que Ponç havia iniciat la seva trajectòria, l'any 1947 no va exposar la seva obra ni va aparèixer cap referència ni ressenya sobre la seva activitat artística. Un mutisme que es va trencar l'any següent amb una crítica simptomàtica dels esforços per recuperar el teixit cultural de Catalunya malgrat les limitacions imposades per la dictadura franquista.

34 Veure: GUERRERO, J.V. *Foix, investigador en poesia*, 1996, p. 335; i MINGUET BATLLORI, "Sebastià Gasch i les avantguardes a Catalunya (1925-1938)", a: Sebastià GASCH, *Escrips d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 45-46.

35 Aquesta revista es va publicar sense capçalera i amb una data de publicació prou ambigua per dificultar les accions de la censura: "Imprès a Barcelona a mitjans del segle vintè". Aquesta manca de concreció ha generat dubtes sobre el moment exacte de la seva aparició que oscil·la entre 1946 i 1947.

36 Veure: Ainize GONZÁLEZ GARCÍA, "Notes sobre la revista *Algo!*". *Els Marges* (Barcelona), n. 90, hivern 2010, p. 68-79.

1.2. 1948-1953

L'escriptor i jurista Joan Perucho³⁷ va trencar el silenci amb la publicació d'un article a les pàgines de la revista *Ariel*,³⁸ una publicació sobre literatura i art nascuda l'any 1946 per donar testimoni de la pervivència d'una cultura catalana que el règim franquista volia anihilar. L'article no obeïa a cap esdeveniment artístic, no era fruit de l'actualitat expositiva sinó que plasmava les reflexions del seu autor després de veure l'obra de Ponç en una visita al seu taller. La crítica de Perucho és especialment rellevant perquè formava part de les veus de la literatura i de la crítica sorgides després de la Guerra Civil, d'una nova generació que volia regenerar la cultura del país. En el seu article va lloar l'exploració d'un món absolutament personal que portava a terme Ponç en la seva obra, una recerca que no partia ni de la traça ni de l'enginy sinó d'un imaginar extraordinàriament fèrtil. L'interès de Ponç per transcendir la realitat més propera i per descobrir un univers "creat per primera vegada, incontaminat i lliure", encaixava de ple amb l'interès de Perucho per la literatura fantàstica i la recreació d'escenaris i personatges misteriosos. En l'àmbit de la crítica cal assenyalar que va ser el primer en establir una vinculació explícita de Ponç amb el surrealisme en afirmar que en la seva pintura hi havia "un marge considerable de llibertat imaginativa, molt pròxim a l'automatisme de l'ortodòxia surrealista, però presidit pel control severíssim de la intel·ligència". Si bé el text de Gasch contenia una al·lusió implícita al surrealisme i la menció de Miró en una carta de Foix es podria interpretar com una referència indirecta a aquest corrent artístic, en aquest article Perucho va plantejar obertament la familiaritat de Ponç amb recursos creatius propis del surrealistes. Un lligam que apareixerà reiteradament en d'altres anàlisis posteriors de l'obra ponçiana.

L'any 1948, però, encara es va produir un altre fet que tindria ressò en la recepció crítica de Ponç: la participació en la fundació de la revista *Dau al Set*. Tot i que en el moment de la seva creació va tenir una repercussió reduïda,³⁹ anys a venir seria considerada una de les iniciatives artístiques de la Catalunya de la postguerra més agosarada i rellevant. Entre els impulsors d'aquesta publicació retrobem alguns dels fundadors d'*Algol*, Ponç, Brossa i Puig, als quals cal afegir els artistes Modest Cuixart (1925-2007) i Antoni Tàpies (1923-2012) i l'editor i assagista Joan-Josep Tharrats (1918-2001), que amb el temps també es dedicaria a la pràctica artística. La raó de ser de *Dau al Set* era vehicular les inquietuds i els treballs d'un grup heterogeni de joves amb interessos tant diversos com l'art, la literatura, la filosofia, el cinema, les matemàtiques, la cultura popular o la màgia; i malgrat els alts i baixos, tan referits a la periodicitat com a la col·laboració dels seus impulsors, es va publicar entre 1948 i 1956.

37 Joan Perucho i Gutiérrez (1920-2003), veure: Julià GUILLAMON, *Joan Perucho, cendra i diamants: biografia d'una generació*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

38 Joan PERUCHO, "Joan Ponç", *Ariel* (Barcelona), n. 16, abril 1948, p. 36-37.

39 Es conserva un llistat de Tharrats on consten els noms dels 50 subscriptors de la revista, un nombre limitat per bé que alguns n'adquirien més d'un exemplar, veure: Joan Josep THARRATS, *Dau al Set i la seva època*, Barcelona, Parsifal, 1999, p. 86-87. D'altra banda, és interessant resseguir les notícies sobre *Dau al Set* aparegudes en les publicacions coetànies per verificar que només va tenir ressò puntual en capçaleres de tiratge limitat. La primera notícia sobre la revista va aparèixer l'any 1949 a *Cobalto* 49, (J. "Dau al set"); l'any següent, a la revista madrilenya *Índice* (HELIOS, "Notícia sobre la revista *Dau al Set*"); i l'any 1951, Cirici Pellicer, va celebrar l'existència d'una "revista viva en terra de morts" des de les pàgines d'*Ariel* ("Dau al Set").

Dau al Set va esdevenir un aparador de l'activitat creativa dels seus membres i també de reflexions teòriques que en ocasions incloïen una anàlisi de les aportacions plàstiques dels seus artistes. És el cas de l'assaig d'Arnau Puig⁴⁰ "La encrucijada del arte" on després de reflexionar sobre els motius que portaven l'ésser humà a la creació artística, plantejava la situació de desarrelament de l'artista i analitzava l'obra dels seus companys pintors.⁴¹ Puig va articular el seu discurs al voltant de Miró i Picasso, dos creadors que havien qüestionat les lleis de la representació pictòrica que s'havien imposat des del renaixement. Un replantejament del sistema de representació que va situar l'artista en una posició difícil perquè no es podia erigir en continuador d'una tradició sinó que havia de cercar un llenguatge propi i fins i tot dotar de sentit renovat la pràctica artística. En aquest context va ubicar les figures de Cuixart, Ponç i Tàpies, tres pintors que rebutjaven seguir el camí de la rutina i l'acomodament i que entenien la pràctica artística com un camí de recerca. Per Puig, les aportacions dels seus companys de *Dau al Set* en la manera d'entendre i procedir en la pràctica artística obria un nou horitzó en el camp de la creació. De la pintura de Ponç va valorar-ne el retrobament de la tradició i l'experimentació: "ens demostrarà que els seus personatges van poder ser diabòlics quan es trobaven en un estat caòtic, però que ara són les fibres en les quals es sustentarà allò clàssic. Ponç vol recrear els elements inèdits del món clàssic". Un món clàssic inèdit que aflorava en una pintura que mirava cap al futur sense oblidar el llegat del passat.

Un any després, també des de les pàgines de *Dau al Set*, l'historiador i crític d'art Juan Antonio Gaya Nuño⁴² va publicar un assaig sobre l'avantguarda espanyola on descrivia un panorama artístic desolador.⁴³ En la seva opinió, s'havien produït quilòmetres d'avorrida pintura de paisatge i retrats que estaven més a prop del cromó que de l'obra d'art i on predominava la idea que l'art era qüestió d'habilitat més que no pas de creativitat. Aquestes obres havien conviscut amb un col·leccionisme mancat de criteri i una pèssima gestió institucional. En aquest context, destacava l'heroisme d'una avantguarda —atomitzada i dispersa— que havia lluitat per promoure una manera diferent d'entendre la creació artística i que malgrat les dificultats va tenir seguidor tant abans com després del conflicte de 1936. Per aquest motiu, les iniciatives engegades en diferents punts de l'Estat Espanyol en la dècada de 1940, per donar suport als artistes més avançats tenien una rellevància especial. De les portades a terme a Barcelona va posar èmfasi en els Salons d'Octubre, el cicle d'exposicions organitzat pel crític Àngel Marsà a les galeries El Jardín, el grup Lais i les galeries Laietanes. Aquest esbós del panorama artístic de després de la Segona guerra mundial no només tenia en compte els artistes sinó també les galeries i grups d'artistes favorables a l'avantguarda. Cal destacar que en cap moment es va referir a *Dau al Set* malgrat col·laborar-hi i conèixer de prop els seus integrants. En canvi, sí que va analitzar la pintura dels artistes que n'eren membres per ressaltar la subtileza de Tàpies, la capacitat per crear atmosferes de Cuixart i per definir Ponç com:

40 Arnau Puig i Grau (Barcelona 1926), veure: *Pensar la imatge: Homenatge a Arnau Puig*, [Barcelona], Ajuntament de Barcelona i Comanegra, 2013.

41 *Dau al Set* (Barcelona), octubre-desembre 1949, pàgines sense numerar.

42 Juan Antonio Gaya Nuño (Tardelcuente, Soria, 1913-Madrid 1976), veure: DÍAZ SÁNCHEZ i LLORENTE HERNÁNDEZ, *La crítica de arte en España (1936-1976)*, 2004.

43 Juan Antonio GAYA NUÑO, "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", *Dau al Set* (Barcelona), desembre 1950.

“el más llameante visionario, autor de dramáticas y terribles anatomías, dueño de monstruos, diablos y endriagos, continúa perfectamente la línea de tetralogías medievales de dragones y monstruos góticos, mucho más feroces e insensatos, porque viven y actúan en nuestro siglo. A veces delicadísimo, como el polvillo de pastel de un Nattier; otras, brutal, como un grabado de Schongauer, Juan Ponç es un tremendo artista, ya insigne, pero aún más por la suma infinita de sus posibilidades.”⁴⁴

Una visió dels personatges fantàstic creats per Ponç que Gaya Nuño va relacionar amb l'imaginari medieval, uns éssers deformes que traslladats al segle XX representaven una major brutalitat i violència. Una rudesia que Ponç era capaç de combinar amb detalls exquisits i delicats, una contraposició de dues maneres de fer que posava al descobert la complexitat del seu món. L'any 1952, Gaya Nuño va publicar un llibre sobre aquest mateix període, una revisió més extensa de la publicada a les pàgines de *Dau al Set* dos anys abans. En aquesta edició va incloure un capítol titulat “Surrealismo y algún abstracto”⁴⁵ on es va referir breument a les aportacions de Ponç, Cuixart i Tàpies. Després d'analitzar la pintura de Miró, per fer-ne un elogi encès i posar de manifest el seu gust per l'abstracció, conclouia que la pintura de Dalí no tenia cap interès. Dins del surrealisme hi encabia Gregorio Prieto, Joaquín Vaquero, José Caballero i Luis Castellanos a més del “vessant català” dins del qual incloïa Tàpies, Cuixart i Ponç. En aquest corrent distingia dues línies de treball: la castellana, més interessada pel surrealisme del “número d'or i la divina proporció”, i la portada a terme a Catalunya per una nova generació que s'havia sentit atreta per l'“anticlasicisme” de Klee. La influència del pintor suís, en la seva opinió, es podia observar en l'imaginari de Tàpies i en els fons de les pintures de Ponç, en els espais que acollien monstres i figures teratològiques. Per Gaya Nuño els pintors de *Dau al Set* practicaven un surrealisme “anticlássic i llibèrrim” que defugia preceptes doctrinaris. Aquest apartat el tancava amb referències a la pintura d'Antonio Saura i la pintura abstracta de Mil·lars, Laguardia, Lagunas i Aguayo.

Hem observat que Puig i Gaya Nuño posaven en relació l'obra de Ponç, Cuixart i Tàpies. Malgrat que no sempre participaven conjuntament en les exposicions,⁴⁶ la coincidència en la fundació de *Dau al Set* i la participació en dues col·lectives només amb obra dels tres va propiciar que els seus noms apareguessin plegats sobretot en les crítiques de finals dels anys 1940 i principis de la dècada de 1950. El seu lligam es va començar a fer visible amb l'exposició del desembre de 1949 a l'Institut Francès de Barcelona.⁴⁷ Un plec de la revista *Cobalto 49*⁴⁸, amb

44 GAYA NUÑO, “Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura”, 1950.

45 Juan Antonio GAYA NUÑO, *La pintura española en el medio siglo*, Barcelona, Omega, 1952, p. 66-67.

46 En són una bona mostra els Salons d'Octubre: Cuixart hi va participar el 1948, 1949 i 1957; Tàpies el 1948, 1949, 1951 i 1957; i Ponç el 1951, 1952 i 1957. Per a una anàlisi més detallada dels Salons d'Octubre veure: Sílvia MUÑOZ D'IMBERT, “Llum, més llum per als Salons d'Octubre”, *Revista de Catalunya* (Barcelona), n. 164, juliol-agost 2001, p. 63-89; i Jaume VIDAL OLIVERAS, “Los Salones de Octubre en Barcelona (1948-1957)”, a: *Tránsitos: artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, p. 93-122.

47 *Un aspecto de la joven pintura: Ponç, Tàpies, Cuixart*, Institut Francès de Barcelona, desembre 1949-gener 1950.

48 *Cobalto 49* (Barcelona), fascicle 3, 1950, p. [5-8]. El fet que la revista no estigui relligada facilitaria aquesta funció. D'altra banda, totes les pàgines del volum estan numerades tret de la coberta i el plec central que està encapçalat pel títol “Tàpies, Cuixart, Ponç”. A més a la primera pàgina d'aquest plec retrobem la franja vermella amb el nom de la publicació, característiques que possibilitarien que aquestes pàgines poguessin disgregar-se

un text del poeta brasiler i vicecònsol del Brasil João Cabral de Melo⁴⁹, va acomplir la funció de catàleg. En el seu assaig, Cabral va establir que la llibertat compositiva era el tret en comú que compartien els tres artistes per després explorar les peculiaritats i les diferències. La tesi principal del poeta brasiler era que Ponç, Cuixart i Tàpies eren deutors de la lluita que havia portat a terme Miró per desprendre's de la rigidesa de les lleis compositives establertes des del Renaixement. Cabral argumentava que gràcies a Miró havien après "que eren possibles *altres composicions*", una premissa que els hauria permès avançar en la recerca d'un llenguatge propi amb resultat desigual. En la seva opinió, Ponç era el menys preocupat per les lleis compositives perquè per ell la composició, quasi sempre consistia en un simple aprofitament econòmic de la superfície. La importància que donava a les figures repercutia en un menysteniment de la mecànica de la tela. En realitat, el text de Cabral resumia l'argument central de la monografia sobre Miró que acabava de publicar⁵⁰ i incorporava al relat les seves reflexions sobre l'obra dels joves pintors *Dau al Set* que exposaven a l'Institut Francès. Una argumentació que a més establí una correlació entre la manera d'enfrontar-se a la pintura de Miró i el seu sistema de composició i la de Ponç, Cuixart i Tàpies.

Un altre material relacionat amb aquesta mostra és la *plaque* editada per Tormo el desembre de 1949 amb un text de Brossa, dibuixos de Ponç, Cuixart i Tàpies i fotografies dels tres artistes realitzades pel mateix Tormo amb intervencions gràfiques de Cuixart.⁵¹ L'editor ha situat l'origen d'aquest número en la petició dels artistes que exposaven a l'Institut Francès a Tharrats que edités d'algun material per acompanyar la mostra. Davant la seva negativa Tormo va assumir l'edició d'aquest volum i en va concebre el disseny. El resultat va ser una *plaque* singular on Ponç, Cuixart i Tàpies van tenir l'oportunitat de col·laborar conjuntament en la creació d'una il·lustració.⁵² D'altra banda, Brossa⁵³ hi va publicar un text literari de to profètic, que recrea ambients i paisatges irrealment que es poden relacionar amb obres dels integrants de *Dau al Set*. Per tant, no es tracta d'una anàlisi per donar claus interpretatives de la pintura dels seus col·legues ni d'un discurs teòric que argumenti l'adscripció a un determinat corrent artístic. És un text poètic que traspuja el mateix to enigmàtic de les pintures on ni tan sols es va

de la revista per a complir la funció de catàleg tot mantenint una coherència interna i la identificació dels seus promotors. A banda del text de Cabral de Melo, aquest plec inclou les biografies i fotografies dels tres artistes, i un full solt amb un concís llistat de les obres exposades.

49 João Cabral de Melo Neto (Recife, Brasil, 1920-Rio de Janeiro, Brasil, 1999) poeta i diplomàtic brasiler interessant pel surrealisme i per la poesia popular, militant del partit comunista. Va ser nomenat vicecònsol del Brasil a Barcelona, càrrec que el va portar a instal·lar-se a la ciutat el 1947. Veure: Jordi CERDÀ SUBIRACH, "Joan Ponç en los Tristes Trópicos" i Màrcio CATUNDA, "Dos poetas hispanistas brasileños", *Revista de Cultura Brasileña* (Madrid), n. 8, desembre 2013, p. 172-205 i 232-244, respectivament.

50 *Joan Miró*, Barcelona, Edicions de l'Oc, 1950.

51 Aquest volum sovint s'ha considerat un número extraordinari de *Dau al Set*—de fet és el nom que figura a la coberta— però l'editor ha manifestat que no formava part de la col·lecció, d'aquí el format diferent i que no fos editat per Tharrats. La idea que formava part de la revista ha estat reforçada amb la inclusió de la *plaque* a l'edició facsimil de la revista. Veure: *Dau al Set: enriquida amb quatre aiguaforts, numerats i signats de Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats*, Figueres, Art-3, 1981.

52 Veure l'explicació de Tormo a l'orella de la coberta del catàleg d'una exposició organitzada per commemorar el cinquanta aniversari de la revista que reproduïx l'esmentada *plaque*. Enric GRANELL i Emmanuel GUIGON, *Dau al Set*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

53 Joan Brossa i Cuervo (1919-1998) poeta i dramaturg que va mantenir una estreta relació amb Ponç entre 1946 i 1952, veure: Glòria BORDONS (ed.), *Carrer de Joan Ponç*, Barcelona, Edicions Poncianes, 2010.

referir als seus companys pintors. Se'n conserva una versió, però, amb un paràgraf final amb al·lusions als seus companys:

"I tot escampant oracles per les muntanyes em va ésser mostrat que al cim d'una muntanya cafida de cavalls, en aquesta muntanya, refermada amb set cims, hi havia un canvi de noms. Vet aquí els noms. Els fargaires posaven: a Joan Brossa, Modest Cuixart; a Antoni Tàpies, Joan Brossa; a Modest Cuixart, Joan Ponç, i a Joan Ponç, Antoni Tàpies. I va succeir, a causa de tot això, que les pedres podien parlar, aixecar-se de terra i aterrar els arbres."⁵⁴

L'exposició de l'Institut Francès també va suposar una oportunitat excepcional per als joves pintors de *Dau al Set* de mostrar la seva obra al públic barceloní i va propiciar que la premsa generalista se'n fes ressò. L'escriptor, filòsof i crític d'art Eugeni d'Ors⁵⁵ va escriure un article que recollia les consideracions de Cabral on afirmava que compartia les opinions del poeta brasiler sobre la composició pictòrica.⁵⁶ Ors, però, anava més enllà i ampliava el cercle de relacions i paral·lelismes dels pintors de *Dau al Set* i establia lligams entre Tàpies i Goya i Cuixart i Degas. Unes filiacions artístiques que deixaven orfe Ponç, situat en un punt entremig entre l'espontaneïtat de Tàpies i l'intel·lectualisme de Cuixart, sense cap altre vincle amb la història de la pintura que l'assenyalat pel poeta brasiler amb Miró. Aquest article conclouia amb una crítica a la pintura realista i una invitació a valorar els exemples de pintura menys tradicional que de mica en mica ocupaven algun espai expositiu. Malgrat que Ors no va ser un adalid de l'art d'avantguarda, com bé han assenyalat Rafael Santos Torroella i Laura Mercader,⁵⁷ va fer possible que l'incipient avantguardisme dels pintors de *Dau al Set* viatgés a Madrid: els va convidar a participar en la setena edició del Salón de los Once celebrada a finals de febrer de 1950.⁵⁸ Unes exposicions que organitzava l'Academia Breve de Crítica de Arte, entitat creada el 1942 i dirigida per Ors, que tenien lloc a la Sala Biosca a la capital de l'Estat Espanyol.

Gasch va jutjar que l'exposició de l'Institut Francès era "la manifestació artística més important" de la temporada.⁵⁹ També l'escriptor Juan Ramón Masoliver va qualificar-la de sensacional i va considerar, que juntament amb un exposició de García Vilella, "permetia establir l'abast de les conquestes de l'ala més avançada de la pintura jove".⁶⁰ En aquesta crítica, però,

54 Veure: Joan BROSSA, *Vivàrium*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 65-67; i la versió reduïda a: *Dau al Set* (Barcelona), desembre 1949.

55 Eugeni d'Ors i Rovira (Barcelona 1881- Vilanova i la Geltrú 1954). Per una aproximació al seu ideari artístic veure: Laura MERCADER, *Formulació de l'ideari artístic d'Eugeni d'Ors. Una mirada itinerant*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997. [Tesi de llicenciatura]

56 Eugenio d'ORS, "Estilo y Cifra. De tiendas", *La Vanguardia Española* (Barcelona), 5 gener 1950, p. 3.

57 Rafael SANTOS TORROELLA, "L'art dels anys quaranta a Barcelona. De la «pintura de l'estraperlo» a *Dau al Set*", a: *Col·lecció Riera: Anys 40*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, p. 26. Opinió compartida per Laura Mercader, veure: "El arte como forma de un ideal: Una lectura de Eugenio d'Ors", a: *Eugenio d'Ors del arte a la letra*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 44.

58 Malgrat que el títol del catàleg indica la data de 1949, *Séptimo Salón de los Once invierno 1949*, l'exposició es va inaugurar a la Sala Biosca el 24 de febrer de 1950.

59 Sebastià GASCH, "Correspondencia. Escribe desde Barcelona Sebastián Gasch", *Ver y estimar* (Buenos Aires), n. 16, març 1950, p. 57-63.

60 Juan Ramón MASOLIVER, "Arte y artistas. Las exposiciones de la semana", *La Vanguardia Española* (Barcelona), 18 gener 1950, p. 8.

censurava Ponç pels seus “monstres de la imaginació, per desgràcia una mica literaris i avorrits”. Una valoració que coincidia amb la que Gasch havia realitzat quatre anys abans, amb una al·lusió a la literatura que retrobarem de manera recurrent. L'historiador i crític Alberto del Castillo,⁶¹ també arran de la mostra de l'Institut Francès, va publicar un article on lloava l'excel·lència de Ponç com a dibuixant al temps que observava certes mancances en la seva pintura que atribuïa a un “excés de literatura”.⁶² Una crítica on Castillo va establir semblances i divergències entre els tres artistes, tant en l'aspecte biogràfic com en l'artístic, per concloure que la coincidència més destacable era el lligam amb el surrealisme —especialment amb Miró i Klee— mentre que la principal dissemblança radicava en la superioritat de la pintura de Tàpies.

El febrer de 1950, de nou va tenir lloc una exposició conjunta a les galeries Sapi de Mallorca. En aquesta ocasió es va publicar un petit catàleg amb un text del poeta i crític d'art Rafel Santos Torroella,⁶³ promotor de la revista *Cobalto* i *Cobalto 49*, on va seguir el criteri d'establir punts en comú i diferències entre els tres artistes. En opinió de Santos, el rebuig a la trivialitat i una obra hermètica que s'apartava de la rutina serien els aspectes compartits per Ponç, Cuixart i Tàpies. Respecte a les dissemblances va afirmar:

“El más violento, Ponç. El más ensimismado, Tapiés. El más melancólico, Cuixart [...] Pero la originalidad —prácticamente exacerbada— de cada uno de estos tres pintores discurre por cauces que son de ayer y de hoy: el ingenio y la provocación de la sorpresa, en Cuixart: la obsesión y la fantasía, en Tapiés: la crudeza y la expresividad, en Ponç. [...] Para Cuixart, la música de las esferas. Para Ponç, Saturno. La Luna, para Tapiés.”⁶⁴

En definitiva, aquest text posava en relleu el punt de partida comú, les inquietuds compartides per aquests artistes malgrat resultats plàstics visiblement diferents.

Antoni Vidal Isern⁶⁵ arran de l'exposició de les galeries Sapi, va destacar la modernitat i qualitat del grup Cobalto —nom de la revista que dirigia Santos Torroella— i enumerava les exposicions que gràcies a aquest grup s'havien pogut veure a les Illes Balears.⁶⁶ Aquest periodista no va entrar a valorar individualment l'exposició dels pintors de *Dau al Set* però va insistir en la “modernitat” de les mostres que havien viatjat des de Barcelona a Palma a través de les gestions de *Cobalto*. En el context artístic de la postguerra, Ponç, Cuixart i Tàpies representaven

61 Alberto del Castillo (Onyati, País Basc, 1899-Barcelona, 1976) arqueòleg, historiador i crític d'art, col·laborador habitual del *Diario de Barcelona*.

62 Alberto del CASTILLO, “Arte. A. Tapiés, M. Cuixart y J. Ponç, en el Instituto Francés”, *Diario de Barcelona*, 23 desembre 1949, p. 6.

63 Rafael Santos Torroella (Portbou 1914-Barcelona 2002), veure: <http://dhac.iec.cat> (consulta: 10 abril 2015).

64 Sobre *Cobalto* i *Cobalto 49*, veure l'article del crític i historiador de l'art Jaume VIDAL OLIVERAS: “Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953)”, *Locus Amoenus* (Bellaterra), n. 3, 1997, p. 215-240.

65 Antoni Vidal Isern (1900-1973) periodista i escriptor mallorquí que va exercir de corresponsal a Mallorca per als diaris *La Vanguardia*, *ABC* i *El Noticiero Universal*. Veure: <http://diccionariperiodisme.wikispaces.com/Antoni+Carles+Vidal+Isern> (consulta: 10 abril 2015).

66 Antoni VIDAL ISERN, “El auge de la pintura”, *La Vanguardia Española* (Barcelona), 11 abril 1950.

l'art més avançat i així ho reconeixia el periodista i editor Lluís Ripoll,⁶⁷ que va valorar positivament el camí emprés pels pintors de *Dau al Set* malgrat la seva manca de maduresa. Després de dibuixar el panorama pictòric del moment dividit en dues tendències: “la pintura imitativa” —on incloïa des de la pintura més acadèmica fins al surrealisme—, i la “pintura abstracta”, no va encabir la pintura de Ponç, Cuixart i Tàpies sota cap dels dos epígrafs. En canvi, sí que va analitzar i comparar els seus estils pictòrics per establir filiacions estilístiques que situaven Ponç sota la influència del cubisme —tret ja apuntat per Colson—, una comparació que posicionava Tàpies com el més interessant dels tres:

“La pintura de Ponç, el de procedència més cubista; Tàpies el menys abstracte i el de major interès, i Cuixart, simples grafies en fons fets amb acords cromàtics, s’ha de respectar i tenir-se en compta com a inici.”⁶⁸

Un crític no identificat, però, es va mostrar menys complaent amb la pintura de Ponç, Cuixart i Tàpies exposada a Palma:

“En efecto, si bien con notables diferencias de concepto y ejecución, el equipo [Ponç, Cuixart i Tàpies] representa uno de los vagidos de aquel «dernier cri» de la primera postguerra. Una novedad que nos llega con más de un cuarto de siglo de retraso. Pero ello no es óbice para que su ranciedad nos haya producido una cierta sensación en algunos espíritus elementales. Sobre todo en aquellas personas que se trastornan sólo de pensar que pueden ser tachadas de ignorantes, retrógradas o, simplemente «demodées».”⁶⁹

Aquest article insisteix reiteradament en la tesi que una pintura que es presentava com a revolucionària en realitat pertanyia al passat. Amb ironia, l'autor denunciava que l'únic defecte dels pintors que esposaven a les galeries Sapi era haver nascut massa tard, portar un quart de segle de retard. Un argument que de retruc vinculava les creacions de Ponç, Cuixart i Tàpies amb les avantguardes d'abans de la guerra, un vincle que aquí no era valorat positivament sinó com a símbol de la manca de creativitat de les noves generacions que en lloc d'endinsar-se en el camp de l'experimentació adreçaven la seva mirada cap al passat.

Una altra crítica va censurar les creacions de Ponç, Cuixart i Tàpies per inspirar-se barroerament en Miró i en alguns dels recursos creatius del surrealisme. Una pintura, que de nou es considerava que no representava el futur sinó art ancorat en un passat que era incapaç de reinterpretar. Un breu article que censurava la iniciativa de Cobalto per:

“[...]voler encolomar com a quintaessència de l'art uns nyaps inspirats en Joan Miró, descriptius de no sé quina classe de formes visceral, infrahumanes i protozòiques, visions de microscopi traçades per un pseudo-automatisme psíquic comparable per la seva falsedat, als «tics» nerviosos que fingeixen els presumptes esguerrats de la Cort dels Miracles.”⁷⁰

67 Lluís Ripoll Arbós (Palma 1913-2000) periodista que va col·laborar a *La Almudaina* i posteriorment a *Destino*. Veure: <http://diccionariperiodisme.wikispaces.com/Llu%C3%ADs+Ripoll+Arb%C3%B3s> (consulta: 10 abril 2015).

68 Lluís RIPOLL, “Las exposiciones. Pintura imitativa y pintura abstracta”, *La Almudaina* (Palma), 26 febrer 1950.

69 “Arte: Tapies, Cuixart i Ponç en Galerías Sapi”. Balears (Palma), 2 març 1950, p. 6. Agraïm a Enric Mas la localització i la datació d'aquest article.

70 Article de premsa que es conserva a l'arxiu de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, del qual manca informació sobre l'autor, la publicació i la data.

La visió crítica d'aquests dos articles no era la tònica general sinó una excepció. Una excepció valuosa perquè el lligam amb Miró i el surrealisme no hi són considerats trets rellevants sinó una mostra de la incapacitat de Ponç, Cuixart i Tàpies per crear obres realment originals i amb un llenguatge propi. En general la crítica els erigia en els representants de la pintura més avançada del moment i no pas com a artistes mancats d'audàcia i de visió de futur.

A banda de les exposicions on els pintors de *Dau al Set* mostraven només la seva obra també van compartir l'espai expositiu amb d'altres creadors, van participar en col·lectives on van coincidir amb d'altres artistes. La primera d'aquestes mostres documentada va ser la "Exposició antològica de arte contemporáneo", amb la participació de trenta artistes, presentada per Cobalto a la sala d'audicions de Radio Terrassa el 1949.⁷¹ En el catàleg es va incloure un assaig de Gasch en castellà sobre la "deformació", un tret de la pintura contemporània que aquest crític va vincular a la història de l'art d'èpoques i indrets diversos, sense entrar a valorar estilísticament les obres presentades en la mostra de manera individual. A través d'aquesta argumentació l'art més avançat del segle XX es relacionava amb l'art egipci, el japonès, el xinès, el persa, el negre, el bizantí, el romànic i el gòtic. Uns lligams que també va explorar en un article del mateix any publicat en català i amb lleugeres variacions en les pàgines de *Dau al Set*.⁷² La reivindicació de la deformació en els anys de la postguerra era especialment rellevant perquè significa el rebuig de l'art figuratiu basat en fórmules estereotipades que havien evolucionat a partir de l'impressionisme, i per tant implicava el recolzament d'un art més avançat i compromès amb l'experimentació.⁷³

Una altra d'aquestes exposicions col·lectives va tenir lloc el 1950, amb la participació en el VII Salón de los Once, una mostra promoguda per Ors a la galeria Biosca de Madrid. En aquesta ocasió les obres de Ponç, Cuixart i Tàpies es van poder veure conjuntament amb les de vuit artistes més. Un fragment de l'assaig de Puig, esmentat anteriorment i titulat "La encrucijada del arte", es va reproduir en el catàleg com a presentació dels seus companys pintors.⁷⁴ La introducció general del catàleg, signada per Ors, dibuixava un optimista panorama artístic. L'artífex dels salons afirmava que a L'Estat Espanyol l'anomenat "art nou", l'art desenvolupat després de l'impressionisme, era una "cosa popular". Un exordi que tancava amb l'afirmació que el setè Salón de los Once significaria l'acomiadament de solter de l'avantguardisme. Una visió que contrasta amb la descrita per les dues crítiques, arribades des de les Illes Balears i ressenyades anteriorment, que censuraven la manca de risc de la pintura dels integrants de *Dau al*

71 En aquesta exposició s'hi van exposar vint-i-una pintures, vuit escultures i un mosaic. El catàleg només indica el nom de l'artista i del col·leccionista i no aporta cap altra informació sobre les obres exposades.

72 *Dau al Set* (Barcelona), juliol-setembre 1949. L'historiador de l'art Joan M. Minguet Batllori ha remarcat el rebuig de Gasch a la classificació de l'art per tendències perquè considerava les creacions per si mateixes, veure: "Sebastià Gasch i les avantguardes a Catalunya (1925-1938)", 1987, p. 30 i 39.

73 Veure: Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ, "Artes plásticas y franquismo (1939-1951)", a: *L'art de la victòria: Belles Arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona, Columna, 1996, p. 34.

74 Veure: *Séptimo Salón de los Once: invierno 1949*, [Madrid], Galeria Biosca, [s.d.], p. 28-30. El catàleg indica que Ponç hi va exposar 4 obres: dues que portaven per títol *Vista de la terra de l'atra* i dues més anomenades simplement *Pintura*.

Set. Un punt de vista compartir per alguna veu que censurava que el certamen organitzat per Ors no inclogués les línies de creació artística més avançades.⁷⁵

En realitat el setè saló era una excel·lent mostra de l'eclecticisme del seu impulsor perquè hi convivia tendències de signe ben diferent. Una revisió dels autors exposats posa en relleu aquest fet: Ponç, Cuixart, Tàpies, Joaquín Torres García, Gigliotti Zanini, Joan Miró, Salvador Dalí, Oriol Bohigas, Santiago Padrós, Rafael Zabaleta i Jorge de Oteiza. Noms que remeten a estils artístics heterogenis, que a més van aportar obres de qualitat desigual. Artistes aplegats en el mateix espai expositiu que, en opinió d' Ors, formaven un grup tan extremadament trencador que mai abans s'havia vist a Madrid.⁷⁶ Malgrat l'eclecticisme, per a la tríada de *Dau al Set* participar al Salón de los Once va significar la possibilitat mostrar la seva obra en un nou aparador i d'arribar a un nou públic. Sens dubte era una oportunitat per obtenir una major projecció i una ocasió única per exposar les seves obres al costat de les creacions de Torres García, Miró i Dalí, artistes consolidats que comptaven amb reconeixement internacional.⁷⁷ Ors no era un militant avantguardista, havia estat defensor de l'ideari noucentista i un cop instaurada la dictadura franquista va col·laborar-hi activament. Tot i aquesta línia ideològica, des de l'Academia Breve de Crítica de Arte, va desenvolupar una tasca que va afavorir l'art que s'apartava de la inèrcia dels mercats i dels dictats oficials. I entre els afavorits per Ors, com va assenyalar Santos Torroella,⁷⁸ cal situar els joves Ponç, Cuixart i Tàpies.

L'historiador José María Martínez Bande⁷⁹ va insistir en destacar la manca d'unitat de l'exposició i va assenyalar la confusió que es vivia a mitjan segle XX com a causa possible de la diversitat de camins que seguien els artistes presentats per Ors.⁸⁰ Considerava que Torres García i Zabaleta representaven la modernitat, un des de l'òptica urbana i l'altre des de la rural, i que la resta d'artistes portaven a terme una recerca que els conduïa per camins dispars i en conseqüència a una falta d'unitat que lamentava. Respecte a Ponç, es sumava a les crítiques que destacaven la presència del grotesc, el primitiu i el diabòlic en la seva obra però subratllava uns trets que cap altre autor havia esmentat anteriorment: el sentit de l'humor i la ironia.

Mentre Martínez Bande veia confusió, Cecilio Barberán⁸¹ distingia dues línies estilístiques bàsiques: la pintura "deshumanitzada" representada per Torres García, Miró, Dalí, Zabale-

75 J. VUTI RIQUER, "Arte nuevo en Madrid", *Cobalto* 49 (Barcelona), fascicle 2, 1949, p. 7.

76 Literalment Ors va qualificar-lo de "conjunto artístico de tan estragadora violencia", veure: *Séptimo Salón de los Once: invierno 1949*, [Madrid]: Galeria Biosca, [s.d.], p. 7.

77 El crític Manuel Sánchez-Camargo (Madrid, 1911-1967) va destacar el paper de l'Academia com a plataforma per donar a conèixer la pintura catalana a Madrid on era escassament coneguda, veure: *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors* [Madrid: Langa y Cía.], 1963.

78 Rafael SANTOS TORROELLA, "Corriere di Spagna. Tre nomi nuovi", *Numero. Arte e Letteratura* (Florència), n. 3, 31 maig-30 setembre 1950, p. 3.

79 José María Martínez Bande (Getxo 1907-Madrid 2001) historiador i militar que va estar en actiu durant la guerra civil i va fer carrera militar durant la dictadura franquista. Es va especialitzar en la història militar de la guerra civil.

80 José María MARTÍNEZ BANDE, "Arte y metafísica", *Destino* (Barcelona), n. 661, 8 abril 1950, p. 15.

81 Cecilio Barberán (Arjona, Jaén, 1899-Madrid 1982) crític d'art, escriptor i pintor que durant la postguerra va col·laborar als diaris *Arriba*, *ABC* i *Informaciones*. A banda de narrativa i algunes obres de teatre, va escriure les biografies de Romero de Torres i Solana.

ta i també Ponç, Cuixart i Tàpies; i la pintura que retornava a l'humanisme del pintor italià Gigliotti Zanini.⁸² Una classificació que derivada del concepte de “deshumanització de l'art” encunyat pel filòsof José Ortega i Gasset⁸³ i que marcava una clara diferenciació entre l'aposta més tradicional seguida per Zanini i les diferents vies d'experimentació seguides per la resta d'artistes.

Les opinions sobre el VII Salón de los Once per part de la crítica no va ser unànimes. L'historiador de l'art José Camón Aznar⁸⁴ es va mostrar molt crític amb la qualitat deficient de les obres presentades, mancances en la temàtica però també en la realització tècnica de les obres. Unes deficiències que va observar en tots els artistes que hi participaven, tan en els de més renom com en els joves com ara Ponç:

“Es esta musa teratológica la que inspira los monstruos de Ponç, como esquilas de un Bosco triste y sin fantasía. Hay, sí, un demonismo que preside en este mundo de fieras contrahechas, de seres como quietos y encharcados en su crueldad. Pero este arranque pesimista se halla realizado de la manera más infantil y primaria, con una técnica tan desmedrada, que llega a convertir en caricatura lo que pudo tener aliento sombrío.”⁸⁵

D'altra banda, Francisco Gallardo va considerar que no hi havia res que valgués la pena comentar, res de destacable: “el passeig pel Salón de los Once és una cosa semblant al passeig habitual i diari pel parc o el saló provincià: saludable, però conegut. Tot aquest avantguardisme s'ha quedat en rereguarda”.⁸⁶

En canvi, l'artista Antonio Saura⁸⁷ va afirmar que la pintura que s'hi mostrava tenia una gran qualitat i feia notar la “sorpresa” que li havien causat les obres de Ponç, Cuixart i Tàpies i s'entretenia a descriure el món representat per Ponç:

“Las pinturas de Ponç están impregnadas de cierto sentido trágico, grotesco y medieval que las hace parecer como resueltas por la imaginación de un primitivo o desconocido artista de tiempos remotos. [...] Quizás con cierta ingenuidad, Ponç nos muestra sus demonios, figuras mitológicas y monstruos, tratados con una coloración brillante, plana a veces, adoptando formas grotescas, rodeadas en un clima de tragedia.”⁸⁸

Saura va insistir en la tragèdia que destil·laven les pintures de Ponç, en el primitivisme dels seus monstres i dimonis i en la ingenuïtat del la seva pintura plana i contrastada, un món ima-

82 Cecilio BARBERÁN, “Arte de hoy. El VII Salón de los Once se inauguró hoy”, *Informaciones* (Madrid), 24 febrer 1950.

83 José ORTEGA I GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

84 José Camón Aznar (Saragossa 1898- Madrid 1979) va formar part de la Academia Breve de Crítica de Arte creada per Ors. Veure: DÍAZ SÁNCHEZ i LLORENTE HERNÁNDEZ, *La crítica de arte en España (1936-1976)*, 2004.

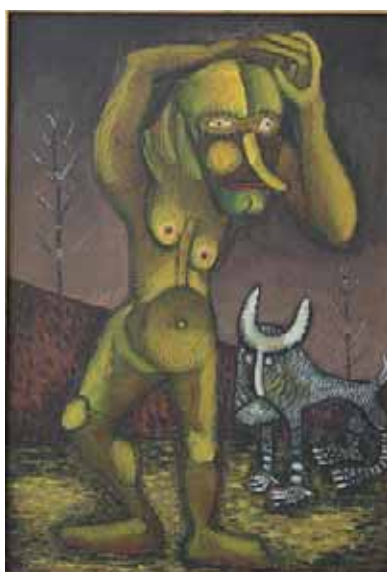
85 José CAMÓN AZNAR, “Arte y artistas. Geometrías inflexibles sustituyen a los relieves del universo en el Salón de los Once de la Academia Breve”, *ABC* (Madrid), 10 març 1950, p. 19.

86 Francisco GALLARDO, “Un paseo por el Salón de los Once”, *Fotos* (Madrid), 4 de març 1950.

87 Antonio Saura Atarés (Huesca 1930– Cuenca 1998), veure: http://www.fundacionantoniosaura.es/portal/lang_es-ES/tabid_12054/default.aspx#.VShFzGat0os (consulta: 10 abril 2015).

88 Antonio SAURA ATARES, “El Séptimo Salón de los Once”, *La Hora* (Madrid), 12 març 1950.

ginari que observem a *Gardele* (1947) i *Visió de la terra de Llatra* (1948) [il. 1 i 2]. Un univers que malgrat situar-se en una època remota transmetia una manera de sentir i d'enfrontar-se a la pintura que per Saura formava part del present que prenia més riscos en matèria pictòrica. També Francisco Abbad⁸⁹ va considerar que les teles presentades per Cuixart, Tàpies i Ponç sorprenien per la seva modernitat i per les seves composicions equilibrades de colors sobris. Aquest historiador de l'art creia que la pintura espanyola que podia tenir una repercussió *Gardele* (1947) internacional només es podia localitzar entre els participants en els Salón de los Once de Madrid i els dels Salons d'Octubre de Barcelona.⁹⁰ Així doncs, mentre Saura i Abbad gosaven parlar de risc i modernitat en referir-se a les pintures de Ponç i la resta d'integrants de *Dau al Set*, Gallardo només identificava una mirada cap al passat que no representava cap tipus d'innovació.



1- 0161.jpg Gardele 1947
Oli sobre paper entelat 64 x 43,5 cm

Entre 1949 i 1950, Ponç, Cuixart i Tàpies van poder mostrar la seva obra en exposicions a Barcelona, Palma i Madrid. Un recorregut expositiu abordat per la crítica des de posicions diferents però que en cap cas no els va identificar com a artistes vinculats a *Dau al Set*. S'entenia que entre ells existia un lligam generacional i artístic però no pas com a integrants o promotors ni d'un grup ni d'una publicació. Fins i tot, Ors⁹¹ va suggerir un nom per referir-se a aquesta tríada com "Los tres", un fet que constata la manca d'identificació d'aquesta artistes amb la publicació que havien fundat i en la qual col·laboraven. Curiosament, amb motiu de l'exposició que portava per títol l'any en què tenia lloc, "1952", organitzada per la Universidad Internacional Menéndez Pelayo i la Dirección General de Bellas Artes al Museo Municipal de Pinturas de Santander, l'escriptor i crític Ricardo Gullón⁹² va assenyalar que una de les

89 Francisco Abbad Ríos (Saragossa 1910-Madrid 1972) historiador de l'art que va centrar la seva recerca en l'art aragonés i sobretot en el romànic. Veure: Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Historia del arte y patrimonio cultural: Una revisión crítica*, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, p. 32-35.

90 Francisco ABBAD, "El séptimo Salón de los Once", *El Correo Catalán* (Barcelona), 22 març 1950.

91 Eugenio d'ORS, "Novísimo Glosario. Los tres en los Once", *Arriba* (Madrid), 21 febrer 1950.

92 Ricardo Gullón Fernández (Astorga, Lleó, 1908-Madrid 1991) crític literari i novel·lista que va participar en la creació de la Escuela de Altamira, el 1948, conjuntament amb Mathías Goeritz, Pablo Beltrán de Heredia

principals mancances de la mostra era l'absència de Joan Miró i del "grup *Dau al Set* de Barcelona".⁹³ Pot sorprendre aquesta queixa si obviem que Gullón era un dels impulsors de l'Escuela de Altamira, una iniciativa que intentava promoure l'art nou des de Santillana de Mar amb l'organització d'exposicions, conferències, trobades i publicacions. Unes activitats que havíem comptat amb la complicitat i la presència d'algunes dels membres de *Dau al Set*, d'aquí el coneixement de primera mà que Gullón tenia d'aquest cenacle i que en una data tan primerenca s'apel·li a la presència d'aquest col·lectiu en una exposició. Aquesta identificació com a grup, però, no era l'habitual, de fet se'ls relacionava amb *Cobalto* més que no pas amb la publicació que editaven. Sovint se'ls vinculava al "grup Cobalto" perquè era aquesta revista, amb Santos Torroella al capdavant, qui havia organitzat les exposicions de l'Institut Francès i de Sapi. Un lligam que anys a venir seria obviat i donaria pas a la vinculació i identificació amb *Dau al Set*, a priori més natural però que no era l'habitual entre els seus contemporanis si exceptuem l'esmentat comentari de Gullón de 1952.



2- 0007.jpg Visión de la tierra de Llatra 1948
Oli sobre tela 82 x 200 cm

L'octubre de 1951, la Sala Caralt⁹⁴ va organitzar la primera exposició que comptava amb la participació de tots els membres de *Dau al Set*. En els tres anys de vida de la revista, era la primera vegada que es portava a terme una iniciativa d'aquestes característiques, una proposta que no va tenir continuïtat ni es va tornar a repetir. Amb motiu d'aquesta exposició es va editar un número d'una gran riquesa cromàtica, estava compost de set fulls de colors diferents i cada full estava destinat a un dels participants en l'exposició: Ponç, Cuixart i Tàpies, Tharrats —que recentment havia iniciat la seva trajectòria com a artista plàstic—, Borssa, Cirlot i Puig. Un monogràfic dedicat al nucli fundacional de la revista, al qual s'havia afegit Cirlot⁹⁵ qui, malgrat no haver-ne format part, hi col·laborava assíduament des del juny de 1949. Aquest volum no està concebut com un catàleg en sentit tradicional, no hi consten ni les obres exposades ni els actes portats a terme amb motiu de l'exposició, només la coberta fa referència a la data i el lloc de la mostra. Conté fotografies dels protagonistes, alguns dibuixos i textos creatius de Tharrats⁹⁶ que recreen el tarannà i l'imaginari de Ponç, Borssa, Cuixart, Cirlot, Tàpies, Puig i del mateix autor. El text dedicat a Ponç conclouia:

i Angel Ferrant. Veure: CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 69-72.

93 Ricardo GULLÓN, "1952", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), n. 35, novembre 1952, p. 116.

94 *Dau al Set*, Sala Caralt, Barcelona, 6-12 octubre 1951.

95 Juan-Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973), veure: José Luis CORAZÓN ARDURA, *La escalera da a la nada: Estética de Juan Eduardo Cirlot*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Moderno, 2007.

96 Joan Josep Tharrats (Girona 1918-Barcelona 2001), veure: <http://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0065840.xml> (consulta: 13 abril 2015).

“Amb tota aquesta fauna subterrània, en Ponç, ha arribat espantar l’aire i el vent i s’haurà d’escriure, d’ara endavant, una nova mitologia tenint en compte les seves històries, doncs, aquests astres fosforescents que presagien grans tempestes, no ens deixen pas dormir ni un sol instant i ens fossilitzen tots els sentits.”⁹⁷

Aquest volum és un exemple de la voluntat que l’activitat expositiva dels integrants de *Dau al Set* es reflectís en les seves pàgines i d’establir una major complicitat entre els seus membres. El precedent el trobem en el número extraordinari editat amb motiu de l’esmentada exposició de l’Institut Francès, a finals de 1949, i també en l’elaborat per Ponç i Cuixart per celebrar la primera individual de Tàpies a les galeries Laietanes el mes de novembre de 1950. *Dau al Set* assumia així un paper actiu en la promoció de les exposicions dels seus membres de manera que alguns volums van acomplir la funció de catàleg d’algunes exposicions que comptaven amb la participació dels seus integrants.⁹⁸

L’exposició de la sala Caralt i el número monogràfic dedicat als seus participants, els podem interpretar com un intent de donar cohesió al grup, de portar a terme un projecte que impliqués la participació de tots els seus membre. Amb aquesta intenció, la mostra no només hauria acollit pintures sinó que hauria donat cabuda a les creacions literàries i fins i tot a l’assaig, tot i que ens manquen detalls sobre els elements que van formar part de l’exposició. Cal destacar, però, que si bé en la tarja de l’exposició hi constava el nom de *Dau al Set*, en l’anunci publicat en la premsa no apareixia el nom del grup sinó que es desglossaven els noms dels expositors, una vacil·lació que pot tenir a veure amb la censura i les restriccions que aquesta aplicava i no només amb una manca d’identificació com a grup.⁹⁹

Castillo¹⁰⁰ va elogiar el coratge de la galeria per l’aposta de combinar exposicions d’artistes de prestigi amb la de joves valors de la pintura. És obvi que la col·lectiva dels pintors Ponç, Cuixart, Tàpies i Tharrats, els poetes Brossa i Ciriot, i l’“aprenent de filòsof” Puig formava part del l’aposta per acollir creadors encara no consolidats i poc coneguts. Uns noms que l’articulista va citar en la seva ressenya sense relacionar-los en cap moment amb *Dau al Set*. L’objecte de l’article era l’anàlisi dels artistes plàstics, el mateix autor reconeixia que les altres col·laboracions no mereixien la seva atenció. Per aquest crític, la col·lectiva de la sala Caralt permetia veure les lluites, les inquietuds i els experiments que els artistes que hi exposaven havien portat

a terme entre 1946 i 1950, amb vacil·lacions i dubtes, però també amb resultats reeixits. Respecte a la pintura de Pons es fixava en l’ús d’una gamma de colors “gèlids” i en els seus dibuixos diàfans.

97 Joan-Josep THARRATS, “Joan Ponç”, *Dau al Set* (Barcelona), octubre 1951, full 1.

98 Veure els números de novembre de 1951 (catàleg de l’exposició de Ponç a les galeries Laietanes), juny de 1952 (catàleg del II Saló del Jazz), maig 1953 (catàleg del III Saló del Jazz) i hivern de 1955 (catàleg d’una exposició de Tàpies i Tharrats a Estocolm).

99 Veure: *La Vanguardia Española* (Barcelona), 12 octubre 1951, p. 9, i GRANELL i GUIGON, *Dau al Set*, 1999, p. 22.

100 Alberto del CASTILLO, “Arte. La colectiva de la Sala Caralt”, *Diario de Barcelona*, 20 octubre 1951, p. 12-13.

Malgrat haver formulat la hipòtesi que aquesta exposició podia respondre a una necessitat de dotar *Dau al Set* d'un projecte de grup, es pot considerar que en realitat va ser el colofó d'un període i la consolidació de la disgregació del seu nucli fundacional, sobretot amb el trasllat de Cuixart i Tàpies a França.¹⁰¹ Les tensions del grup quedaven explicitades en un poema-carta de Brossa datat el 1951 adreçat a Tàpies —llavors instal·lat a París— on manifestava la seva visió de la revista i les dificultats d'entesa entre els membres que restaven a Barcelona:

"*Dau al Set* continua essent l'obscura revisteta
representativa només de les nostres minúcies.
En Ponç, en Puig i jo no volem respirar més
en aquest estretall i, davant les respostes
seques del *director*, hem deixat de col·laborar. Ja veuràs,
ja veuràs els números que surten i els propers que sortiran.
Són ben plens de mort, els desventurats!"¹⁰²

Brossa expressava així la manca d'ambició de la revista i la seva voluntat de deixar de col·laborar-hi, sobretot per la manca d'entesa amb Tharrats, a qui en el poema es refereix amb l'apel·latiu de *director*.¹⁰³ Malgrat aquesta crítica encesa a l'orientació de *Dau al Set*, en dates posteriors el poeta encara hi publicaria en diverses ocasions, un fet que posa en evidència que malgrat les diferències, aquesta publicació era un dels pocs espais que donava cabuda a creacions arriscades escrites en català. D'altra banda, Glòria Bordons, especialista en l'obra brossiana, ha fet notar que molts números eren fruit del treball i les decisions de Tharrats i que molts volums "eren simples complements de les activitats del Club 49".¹⁰⁴ Aquest, però, va justificar aquest fet adduint que algunes vegades no tenia material per confeccionar els números i que buscava solucions de compromís per tal que la revista no deixés de publicar-se.¹⁰⁵ Progressivament, però, la periodicitat s'aniria espaïant i acabaria per dependre exclusivament de Tharrats, fins l'any 1956, data en què va aparèixer l'últim número, amb un text introductoriu seu i un assaig del crític francès Michel Tapié, *Esthétique en devenir*.

L'exposició de la sala Caralt no va ser l'única col·lectiva en la qual van participar Ponç, Cuixart i Tàpies l'any 1951, sí que va ser, però, l'última col·lectiva on la seva obra s'exposava sense compartir l'espai amb d'altres artistes, si exceptuem la participació de Tharrats. És a dir, marca el final de les exposicions dedicades exclusivament a la seva obra, no es tornarà a veure

101 L'Institut Francès concedia beques per facilitar que els creadors guardonats viatgessin a França, veure: Pascal TORRES-GUARDIOLA, *El Cercle Maillol: les avantguardes barcelonines i l'Institut Francès de Barcelona sota el franquisme*, Barcelona, Parsifal, 1994, p. 43-45. Tormo va destacar la importància d'aquestes beques no pas per la dotació econòmica sinó perquè facilitaven l'obtenció d'un visat imprescindible per sortir del país. A més va indicar que la beca hauria estat concedida a Cuixart, Ponç i Tàpies però que Ponç hi hauria renunciat per motius econòmics, veure: Enric TORMO FREIXES, "El meu Dau al Set", *Revista de Catalunya* (Barcelona), n. 2, setembre 1987, p. 127. Cuixart també va afirmar que aquesta beca havia estat concedida a tots tres, veure: Marga PERERA, "La última entrevista con Modest Cuixart", *Tendencias del mercado del arte* (Madrid), n. 8, desembre 2007, p. 11.

102 "Antoni Tàpies", *Coral* (1951), a: *Ball de sang*, Barcelona, Crítica, 1982, p. 317-318.

103 Tàpies també va recordar les discrepàncies sorgides amb Tharrats, veure: *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*, Barcelona, Empúries, 1999, p. 215-217.

104 Glòria BORDONS, "El Dau al Set literari", a: *Dau al Set: la segona avantguarda catalana*, Barcelona, Fundació Lluís Carulla, 2011, p. 55.

105 Joan-Josep THARRATS, "Testimonios polémicos sobre la historia moderna de la pintura catalana", *Tropos. Revista. Creación, Arte y Cultura* (Madrid), n. 7-8, maig-agost 1973, p. 144.

l'obra d'aquesta tríada artística de manera aïllada sinó en exposicions col·lectives més nombroses o en individuals. El 1951 van coincidir en el I Salón del Jazz (abril i maig), el IV Salón de Octubre (octubre), la I Bienal Hispano-Americana (Barcelona al juliol i Madrid a l'octubre) i en una exposició a la Sala Caralt (octubre) que va comptar amb la participació de tots els integrants de *Dau al Set*.

Una d'aquestes mostres col·lectives on van participar van ser els Salons del Jazz. Aquesta iniciativa va néixer amb el suport del Club 49, una associació cultural que prèviament havia estat vinculada a la revista *Cobalto*, moment en el qual es va anomenar Cobalto 49, però que a principis de 1950 va canviar de nom i va ampliar la nòmina dels seus integrants.¹⁰⁶ La seva intenció era reprendre de les activitats i l'esperit d'ADLAN (Amics De L'Art Nou) —que havia estat en actiu entre 1932 i 1936— i així ho testimonia el fet que entre els seus membres retrobem alguns dels impulsors d'aquest grup actiu abans de la Guerra Civil.¹⁰⁷ Així doncs, els Salons del Jazz naixien sota l'aixopluc d'un grup d'intel·lectuals amb la intenció de combinar les audicions de jazz amb la contemplació d'obres d'art, lectures de poemes i conferències. Des de la primera edició, l'any 1951, es va establir una gran complicitat entre *Dau al Set* i aquest certamen perquè Tharrats participava activament en les dues iniciatives. El primer saló es va celebrar entre el 4 i l'11 d'abril, tot i que no va rebre el nom de Salón del Jazz fins que es va celebrar en la sala de festes del Windsor Palace el 4 de maig. Alfredo Papo,¹⁰⁸ un dels grans difusors de la música jazz a Catalunya, ha indicat que va ser l'èxit de l'exposició celebrada a la seu del Club 49 el que va motivar la repetició de l'experiència al Windsor Palace,¹⁰⁹ amb una edició de durada reduïda però amb la participació d'un major nombre d'artistes i d'obres, de les onze exposades el mes d'abril es va passar a mostrar-ne setze. En l'exposició del mes d'abril, Ponç va exposar una obra que anava acompanyada del text "Blues Anònim" i de la peça *Lawd you made the night too long* de Louis Armstrong. En l'edició del Windsor Palace va mostrar aquesta mateixa obra i una altra acompanyada d'un text de Papo i del *Beale street blues* de Duke Ellington. L'única crítica que s'ha localitzat sobre aquesta exposició, prové d'una revista especialitzada en música, *Ritmo y melodía*, on l'autor, Carlos Díaz, va elogiar la iniciativa i va explicar el funcionament del saló.¹¹⁰ En relació a les pintures, no va fer un repàs exhaustiu de tots els autor sinó un breu comentari d'una selecció d'artistes entre els quals figurava Ponç. Un artista que havia presentat una obra amb una "típica atmosfera armstrongiana" que deixava entreveure la influència de la música el jazz, una influència, que en opinió de l'articulista, podia donar fruits excel·lents en el futur.

106 VIDAL OLIVERAS, "Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953)", 1997, p. 218.

107 Veure: Pilar BONET i Martí PERAN, *Club 49: reobrir el joc, 1949-1971*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 2000. Aquest catàleg conté un capítol dedicat als Salons del Jazz, p. 41-51.

108 Alfredo Papo (Milà 1921-Barcelona 2013) promotor i crític musical, un dels principals introductors del jazz a Barcelona, que va publicar articles sobre aquesta música en diaris i revistes. Veure: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-21063241.xml> (consulta: 10 abril 2015).

109 Alfredo PAPO, *El jazz a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 92. Aquesta versió ha estat recollida per Enric Granell, veure: "Els salons de jazz", a: Enric GRANELL i Emmanuel GUIGON, *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1998, p. 88-92. Respecte a les dates de celebració, el catàleg *Club 49: reobrir el joc, 1949-1971*, p. 44 indica que la inauguració va tenir lloc el 14 d'abril de 1951.

110 Carlos DÍAZ, "Prisma del Jazz. Pictorismo-pintoresco", *Ritmo y melodía. Revista musical* (Barcelona), n. 53, maig-juny 1951, p. 6.

Ponç també va participar els salons de jazz de 1952 i 1953. Els catàlegs d'aquestes edicions tenien el mateix format que *Dau al Set*, un tret que va facilitar la integració en la col·lecció d'aquesta publicació malgrat no portar la capçalera de la revista i que donava continuïtat al lligam establert entre la publicació i els salons. El de 1952¹¹¹ va comptar amb una llarga llista de col·laboradors que va donar com a resultat una rica combinació textos i il·lustracions¹¹². A més va incloure dos fulls solts amb un dibuix del creador Josep Maria de Sucre i el catàleg de les obres exposades a les galeries Laietanes. Ponç hi va presentar dues obres: *I surrender* i *Plomes*, peces que un crític va afirmar que pertanyien a un moment anterior i que revelaven la familiaritat de Ponç amb el jazz i els negres sense entrar-les a valorar estilísticament.¹¹³ La repercussió en la premsa dels salons de jazz era molt reduïda i aquesta va ser la tònica de les tres edicions en les quals va participar Ponç (1951, 1952 i 1953). Del tercer saló, celebrat el maig 1953 també a les galeries Laietanes, Jordi Benet Aurell¹¹⁴ en va elogiar la imaginació de les obres presentades.¹¹⁵ En la seva opinió, el fet d'haver-se de cenyir a un tema relacionat amb el món del jazz no havia estat un element restrictiu sinó tot el contrari, en aquesta edició s'havia transformat en un incentiu per a la invenció perquè els coincidències entre la música i les obres presentades no eren simples correspondències temàtiques i anecdòtiques sinó de concepte. Aquest saló va incorporar la novetat de concedir premis a les millors obres. En escultura —un àmbit molt superior al de la pintura en el tercer saló en opinió de Benet Aurell— el primer premi va ser atorgat a Josep Maria Subirachs, en pintura a Tàpies, i en dibuix a Francesc Todó García. També es van concedir accessits, un dels quals va ser atorgat a Ponç.

Si bé Ponç va participar des del primer moment en els salons de jazz, no va succeir el mateix amb els Salons d'Octubre, una exposició col·lectiva creada per iniciativa d'un grup d'artistes que se celebrava anualment a Barcelona des de 1948, el mateix any de creació de *Dau al Set*. Ponç no hi va exposar fins a la quarta edició, el 1951, una participació que va tenir continuïtat l'any següent i encara en el desè i últim saló el 1957.

Gasch, que havia escrit un text introductori per al catàleg del primer saló, va publicar una ressenya sobre el segon saló d'octubre celebrat el 1949 en una revista editada a l'Argentina.¹¹⁶ Malgrat que Ponç no hi va participar, aquest crític s'hi va referir per destacar que juntament

111 Celebrat a les galeries Laietanes del 14 al 30 de juny i en una versió més reduïda a Granollers del 28 al 31 d'agost.

112 Aquest volum constava d'un collage de Tharrats a la coberta, textos de: J. V. Foix "Tot alejava aquella nit...", Luis Romero "Mis amigos los negros de Perghisa en la Ilha do Sal", Cesáreo Rodríguez Aguilera "Legenda pamué", Mercedes de Prat "Nana de negra", Joan Josep Tharrats "Blues d'un dia que Francesc d'Assís volgué ésser, també, un negre", Arnald Puig "A vosaltres, els negres", Alfonso Pintó, "Los negros", Michel Perrin, "Les harmonies de la nature", Juan Eduardo Cirlot "El origen del jazz", Víctor Castells "A Mahalia Jackson", A. Papo "Vitalidad del jazz"; i dibuixos de: Planasdurà, Guinovart, Luis Poveda, Joan Brotat, Guansé, Josep Roca, Javier Círia, Antonio Saura, Marc Aleu, Antoni Tàpies, Maty Tarrés, Joan Ponç, Ramon Rogent, Subirachs, Aulestia, dibuix (coberta posterior).

113 Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA, "Palabras y formas. El segundo Salón del Jazz", *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 10, 19 juny 1952, p. 9.

114 Jordi Benet i Aurell (1920-2001), fill del tractadista d'art i pintor Rafel Benet amb qui va col·laborar en l'edició de dos volums dedicats a l'impressionisme i el simbolisme publicats el 1952 i el 1953.

115 Jordi BENET AURELL, "El III Salón del Jazz", *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 58, 21-27 maig 1953, p. 16.

116 GASCH, "Correspondencia. Escribe desde Barcelona Sebastián Gasch", 1950, p. 57-63.

amb Tàpies i Cuixart—que sí que hi van presentar obra— era una de les figures més interessants de la jove generació de creadors. En aquesta ocasió va comparar la pintura de Ponç amb el cant flamenc andalús i va aplicar-li el qualificatiu de “jonda”. Un adjectiu propi i distintiu d’aquesta música que al·ludeix a la seva carrega poètica i emocional i a la seva expressivitat, uns trets que Gasch identificava en la pintura ponçiana. Aquesta mateixa lectura la va recollir en un article sobre la pintura “no figurativa” de l’Estat espanyol, destinat al públic americà, on va descriure l’obra de Ponç com una complexa amalgama d’influències.¹¹⁷

En el saló de 1951 hi va presentar dues obres: *Estudi per a Fanafafa* i *Fanafafa (gall de foc)*. El catàleg d’aquesta edició només incloïa un llistat dels artistes i de les obres exposades, sense cap tipus de text introductori que contextualitzés la mostra o introduís els artistes. La participació de Ponç va coincidir amb un gran debat intern centrat en la qualitat de les obres presentades i l’excessiva reiteració d’artistes, una controvèrsia que es va resoldre amb plantejaments nous respecte a l’organització i la selecció de les obres.¹¹⁸ En conseqüència, aquell any es van introduir alguns canvis, el més destacat i valorat va ser que el jurat seleccionava els artistes però no les obres, que havien de ser escollides pels seus autors, una innovació que va comportar la millora de la qualitat de les peces exposades. Castillo va valorar molt positivament aquest canvi introduït en el quart Saló, el primer que hi va participar Ponç, i respecte a la seva pintura va manifestar el seu escepticisme davant la pràctica d’un surrealisme “àcid” que no el convenia.¹¹⁹

Quan l’any 1952, Ponç va participar en el cinquè Saló d’Octubre, la crítica tampoc es va mostrar complaent. Benet Aurell¹²⁰ va aduir que l’agilitat i la gràcia dels dibuixos de Ponç s’esvaïa quan agafava els pinzells i portava a terme unes pintures on es trobava a falta la creativitat “abradacabrant de la seva fantasia”. L’any 1957 es va celebrar l’últim Saló d’Octubre en el Museu d’Art Modern del Parc de la Ciutadella i Ponç, que ja residia a São Paulo, hi va participar amb *La llegenda fantàstica*, una obra de finals de la dècada de 1940. Castillo, que havia fet un seguiment dels salons d’octubre, també el va fer en aquesta ocasió amb un article on va repassar els artistes presents en aquella edició.¹²¹ En aquest article a doble pàgina i acompanyat de reproduccions d’obres, però, no va fer una anàlisi detinguda de les peces presentades sinó un recorregut en el qual Ponç va aparèixer simplement esmentat. El seu nom no constava entre els qui aquest crític considerava tenien una qualitat que sobresortia sobre la resta: Alcoy, Tàpies, Tharrats, Vallés i Planasdurà, artistes que compartien el fet d’explorar les possibilitats del llenguatge abstracte.

Algol, Dau al Set, els salons de Jazz i els d’octubre i, fins i tot, el Salón de los Once eren algunes de les iniciatives privades nascudes al marge dels estaments oficials de finals de la dècada de

117 Veure: Sebastià GASCH, “Non-representational art in Spain”, *Magazine of Art* (Washington), març 1950, p. 91. En aquest article Ponç apareix citat com un dels joves artistes més destacats de Catalunya al costat de Jordi Mercadé i Tàpies. Agraïm la localització d’aquesta referència a Anne Umland.

118 VIDAL OLIVERAS, “Los Salones de Octubre en Barcelona (1948-1957)”, 1999, p. 104.

119 Alberto del CASTILLO, “De Arte. IV Salón de Octubre, en Galerías Layetana”, *Diario de Barcelona*, 27 octubre 1951, p. 4.

120 Jordi BENET AURELL, “Palabras y formas. El V Salón de Octubre”, *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 27, 16 octubre 1952, p. 9.

121 Alberto del CASTILLO, “Arte. X Salón de Octubre”, *Diario de Barcelona*, 3 octubre 1951, p. 20-21.

1940 i principis dels anys 1950. Eren mostres de la voluntat de recuperar una vida cultural que amb el daltabaix de la guerra civil havia quedat exànime. Eren empreses, en les quals Ponç va participar més o menys activament, que volien redreçar la vida cultural del país. A aquestes iniciatives cal afegir-ne una de nascuda en el si dels estaments oficials: la I Bienal de Arte Hispano-Americana, que cercava la internacionalització artística i va obrir unes expectatives que no despertava l'Exposición Nacional de Bellas Artes perquè només donava cabuda als artistes més acadèmics. Aquesta exposició havia d'acollir artistes més joves i innovadors i abans de celebrar-se la biennial a Madrid es van organitzar exposicions prèvies en diferents ciutats de l'Estat Espanyol. A Barcelona l'*Exposición regional preparatoria de la I Bienal Hispano-Americana de Arte* va ser acollida pel Museu d'Art Modern i Ponç hi va participar amb dues obres, les mateixes que el mes d'octubre viatjarien a Madrid.

El crític Cesáreo Rodríguez Aguilera¹²² va jutjar positivament la idea de celebrar una exposició regional prèvia a la biennial de Madrid però al mateix temps lamentava l'absència de figures de primera fila, com Miró i Dalí, a Barcelona. Respecte a la participació de Ponç va considerar que tan ell com Tàpies havien presentat obres que traslluïen el seu estil, amb elements caligràfics i atmosferes carregades de magicisme però els retreia que no haguessin presentat obres de major rellevància¹²³.

Sobre la I Bienal Hispano-Americana de Arte, Castillo va afirmar que Catalunya era la més ben representada de l'Estat Espanyol¹²⁴ i que en relació a les tendències "surrealistes i irrealistes" les obres presentades pels artistes catalans eren les més interessants. Un crític que també va voler reflectir la reacció del públic davant les obres dels artistes catalana més trencadors:

"Las artistas se tornan monstruos, en verdes y azules cadavéricos en las telas de Ponç. La gente vuelve a temblar. O a sulfurarse, como ustedes quiera. La indignación se mezcla con cierto respeto ante los cinco lienzos de Tapies, campeón de esta segunda mitad de la sala. Y eso que el surrealismo impregna hasta los títulos: "La trampa cambiante", "El espantajo de los ciervos" ... Con Cuixart, Tharrats i García Vilella, termina el alboroto surrealista que han armado estos muchachos, todos ellos buenas personas y algunos excelentes artistas."¹²⁵

Castillo va relatar l'espant del públic davant les obres de colors freds de Ponç, que situava en l'òrbita del surrealisme. Un artista alineat amb d'altres creadors, tots ells de qualitats diverses, alguns excel·lents, que l'articulista no va voler avaluar individualment, per sostenir l'argument que l'aportació catalana era la més rica i arriscada del que es podia veure en la biennial. L'any següent, es va organitzar una exposició antològica de la biennial que va portar una selecció

122 Cesáreo Rodríguez Aguilera (Quesada, Jaén, 1916-Barcelona 2006) magistrat i crític d'art. Va col·laborar amb Ors en l'organització de les exposicions del Salón de los Once. Va publicar la primera entrevista realitzada a Ponç el 1952 al setmanari *Revista*, fundat aquell mateix any.

123 Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA, "Crónica de las artes", *La Calandria. Ave de Poesía* (Barcelona-Terras-sa), n. 7, juliol-agost 1951, p. 15-16.

124 Alberto del CASTILLO, "Cataluña en la bienal I. Izquierda que es derecha", *Diario de Barcelona*, 1 novembre 1951, p. 3.

125 Alberto del CASTILLO, "Cataluña en la bienal III. La vanguardia", *Diario de Barcelona*, 11 novembre 1951, p. 3.

d'obres al Museo de Arte Moderno del Parc de la Ciutadella de Barcelona. En aquesta ocasió, però, Ponç no va participar-hi, potser per l'espant que provocava la seva obra.¹²⁶

El nostre punt d'interès se centra en Ponç però no podem obviar l'especial significació de la I Bienal Hispano-Americana. L'historiador de l'art Miguel Cabañas Bravo ha estudiat molt detalladament la complexitat de la xarxa de relacions implicades en un certamen que es va convertir en una fita fonamental de la política artística del franquisme i que va evidenciar la complicitat institucional amb l'art renovador.¹²⁷ Aquesta implicació ja havia estat assenyalada per l'historiador de l'art Manuel Borja-Villel qui va interpretar la promoció de l'informalisme a l'estranger durant la dècada de 1950 com un esforç del govern espanyol d'assolir una paritat artística i cultural amb d'altres països europeus.¹²⁸ El comissari i escriptor Jorge Luis Marzo ha seguit aquest fil argumental i ha analitzat l'estratègia política i artística de la biennial de 1951 i de les edicions posteriors —en les quals Ponç no va participar— per posar en relleu que eren un instrument del govern per donar una imatge de modernitat de cara a l'exterior i per permetre als artistes trobar canals de difusió de la seva obra.¹²⁹ La polèmica al voltant de les biennals hispanoamericanes va néixer amb la primera edició perquè al mateix temps que va despertar la malfiança dels artistes més acadèmics i conservadors, que fins aquest moment havien estat els més afavorits amb la política cultural del franquisme, i va crear un corrent de rebuig d'artistes com Picasso que entenien que participar-hi implicava establir complicitats amb la dictadura franquista.

Encara amb el debat sobre la I Bienal Hispano-americana obert, Ponç va tenir l'oportunitat d'exposar a les galeries Laietanes presentat pel Club 49, el mes de novembre de 1951.¹³⁰ Amb motiu d'aquesta individual, *Dau al Set*¹³¹ va publicar dos números dedicats a Ponç: un amb el text de Brossa "Oracle sobre Joan Ponç", i un altre que acomplia la funció de catàleg de l'exposició amb un text de Cirlot i un recull de cites extretes de diversos autors.

Cirlot va descriure la pintura de Ponç a partir dels seus elements formals: ratlles, espirals, cercles, lletres, formes i colors, la base d'un llenguatge pictòric a través del qual l'artista es rebel·lava contra les condicions del món on vivia. Unes obres, però, que no oblidaven el llegat de l'art del passat, especialment l'art del segle XV, moment en que estaven en actiu Konrad Witz (1400-1446), Matthias Grünewald (1475/80-1528) i Piero della Francesca (1420-1492). El poeta va introduir un nou concepte en l'anàlisi dels treballs de Ponç: el seu lligam amb la història de l'art, la projecció d'una mirada cap al passat que anava més enllà de les avantguardes de principis del segle XX per endinsar-se en un passat més remot. El dibuix de la coberta d'aquest número de *Dau al Set* n'és una mostra excel·lent, la figura central és una cita d' //

126 Veure el catàleg d'aquesta antològica celebrada el març de 1952: *I Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición antològica en el Museo de Art Moderno Parque de la Ciudadela, Barcelona*, [s.n.], 1952.

127 CABAÑAS BRAVO, *La política artística del franquismo*, 1996.

128 Manuel BORJA-VILLEL, "Els canvis de gust, Tàpies i la crítica", a: *Tàpies: els anys 80*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 56-77.

129 Jorge Luis MARZO, *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*, Girona, Fundació Espais Art Contemporani, 2007.

130 Aquesta galeria també va acollir les individuals de Tàpies (1950, 1952 i 1954) i de Cuixart (1954).

131 *Dau al Set* (Barcelona) novembre 1951.

bachino malato de Caravaggio un pintor del segle XVI considerat clau dins la història de l'art. Certament, l'obra de Ponç palesarà un interès creixent per les lleis de la perspectiva i per la geometria, uns recursos artístics que no van implicar l'abandonament del seu imaginari sinó la creació d'unes obres absolutament personals i extemporànies.

Amb motiu d'aquesta exposició Castillo va tenir l'oportunitat d'analitzar l'obra de Ponç aïlladament, no com a part d'una exposició col·lectiva més àmplia, i va publicar una crítica demolidora:

“Algüen dirá que la exposición es una monstruosidad. Nosotros afirmamos simplemente que es un conjunto de monstruos. El monstruo es el tema único, en su doble aspecto de figuras y seres demoníacos y de hombres a los que una anatomía irreal convierte en monstruos. La literatura acompaña inseparablemente la pintura. No obstante hay una clara diferenciación entre ambos ingredientes. El literario es más infantil de lo que podría a primera vista parecer. El plástico es torpe, agrío, con verdes y azules fosforescentes en los óleos. Cuando en las guachas estas tonalidades de gruta artificial se apagan y emergen otras sin apetencia de truculencia, surge el original y fino dibujante que es Juan Ponç, uno de nuestros positivos valores y artistas más capacitados para el difícil cometido de la ilustración. Aquí pisa terreno firme, que no en los óleos donde su poderosa fantasía tropieza con dificultades de orden técnico y se estrella en la bastedad. Lo mismo da que el fondo de sus composiciones luzcan colinas coronadas por castillos medievales, columnatas clásicas o torres gaudinianas; inútil es que pida auxilio a Carrà o que canjee los espectros por plantas y flores. Juan Ponç, dibujante muy apreciable, nos parece, con los pinceles en la mano, un mediocre pintor. Por más monstruos y diablos que meta en sus cuadros o elimine de las telas. El mal no está en los monstruos, sino en algo más esencial: en la pintura.”¹³²

Un article on de nou valorava el Ponç dibuixant mentre es mostrava força crític amb la seva pintura. Els olis, en opinió de Castillo, posaven en relleu la manca de domini de la tècnica pictòrica, l'adopció de solucions cromàtiques desencertades i una temàtica limitada que va qualificar d'infantil. Unes característiques que el portaven a la conclusió que Ponç era un pintor mediocre.

L'any següent, el 1952, la sala Caralt de Barcelona va organitzar una altra individual de Ponç i Castillo¹³³ va tornar a reflexionar-hi des de les pàgines del *Diario de Barcelona*. En aquest article va començar per contextualitzar-lo abans d'avaluar l'obra, per comentar la seva formació principalment autodidacta malgrat el mestratge de Rogent i per ressenyar, que malgrat la seva joventut, havia participat en exposicions a l'estranger i també en la I Bienal Hispano-Americana i en el Salón de los Once. Una introducció que tenia la virtut de presentar Ponç com un artista que no havia seguit una formació reglada ni acadèmica i que havia assolit una projecció més enllà de les sales d'exposicions catalanes. Després d'aquest apunt curricular, l'articulista

132 Alberto del CASTILLO, “Arte. Joan Ponç en Galerías Layetanas”, *Diario de Barcelona*, 24 novembre 1951, p. 27-28.

133 Alberto del CASTILLO, “Arte. Juan Ponç, en Sala Caralt”, *Diario de Barcelona*, 31 maig 1952, p. 4.

es va endinsar en l'anàlisi de la personalitat i l'obra de Ponç, per establir un estret lligam entre la "crònica pictòrica del dolor" de les seves teles i el seu tarannà torturat. Una temàtica obsesiva que respondria a la dèria de Ponç per fixar-se només en la lletjor i la deformitat,¹³⁴ com si la bellesa i la bondat no formessin part del seu món. Només en els seus dibuixos hi hauria un bri d'esperança, una esclatxa de llum, gràcies a la delicadesa del traç que Castillo va comparar amb el dibuix japonès. Un argument per reiterar l'elogi dels seus dots com a dibuixant per sobre de les seves habilitats com a pintor. En aquesta ocasió, però, es va mostrar més caut i malgrat afirmar que algunes obres ostentaven "una teatralitat de gust dubtós" va concloure que Ponç tenia una personalitat absolutament original que el portava a mantenir-se al marge de les influències que rebien els artistes de la seva promoció i a realitzar una obra insòlita. Una originalitat que destacava per sobre de les mancances tècniques, sentenciava: "Joan Ponç amb els seus mèrits i el seu demèrit, igual a Joan Ponç".

Una setmana abans de l'aparició d'aquest article, Gasch s'havia ocupat de la pintura de Ponç en les pàgines del setmanari *Destino* en un text on el definia com el més personal del joves pintors i en destacava la seva originalitat.¹³⁵ Un tret en el qual també va posar èmfasi el crític Rodríguez Aguilera, qui va alertar sobre l'hermetisme de la seva obra com a conseqüència de l'extrema originalitat i d'un estil simbòlic que en dificultava la comprensió.¹³⁶ En qualsevol cas, és destacable que l'any 1952, la crítica subratllés l'originalitat com un tret diferencial de l'obra ponçiana. Tot i que encara algun articulista s'esforçava en buscar-li alguna filiació i adscriure'l a alguna tendència artístics. Aquesta línia era la plantejada per Jaime Ferrán¹³⁷ en un article on destacava la importància de París com a punt neuràlgic per als artistes catalans i insistia en la riquesa i la diversitat de la pintura catalana per ubicar Ponç "dins l'ambient del surrealisme català".¹³⁸ I si per Ferran la influència de Mirò havia estat determinant, per Gaya Nuño era la petjada de Klee el que havia marcat la lliure interpretació del surrealisme portada a terme per

Ponç i els seus companys de *Dau al Set*. Un influx que aquest crític identificava especialment els fons de les pintures de Ponç, darrere els monstres imaginats i les teratologies impossibles.

En una entrevista, Camón Aznar va recordar la participació d'una "jove escola de pintors", formada per Ponç, Guinovart i Tàpies, en la I Bienal Hispano-Americana.¹³⁹ En aquesta ocasió no es va mostrar tan dur com una crítica dels Saló de los Once esmentada abans, tot i que va adduir que aquests joves encara no s'expressaven amb perfecció tècnica els reconeixia

134 Ors, arran del comentari de l'exposició "El demoníac en l'art" celebrada a Roma, també es va referir a la presència del mal i del "goticisme decadent" en la pintura de Ponç, Cuixart i Tàpies, veure: Eugeni d'ORS, "Estilo y cifra. Se habla del diablo", *La Vanguardia Española* (Barcelona), 2 maig 1952, p. 5.

135 Sebastià GASCH, "La pujante personalidad de Juan Ponç", *Destino* (Barcelona), n. 772, 24 maig 1952.

136 [Cesáreo] RODRÍGUEZ AGUILERA, "Diálogos de arte. Juan Ponç", *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 7, 29 maig 1952, p. 13.

137 Jaime Ferran Camps (Cerver 1928) escriptor i docent, llicenciat en dret, que va col·laborar amb Ors. Veure: <http://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0026631.xml> (consulta: 10 abril 2015).

138 J.F. [Jaime Ferran], "Notas sobre pintura actual en Cataluña", *Alcalá: Revista Universitaria Española* (Madrid), n. 20, 10 novembre 1952.

139 Federico GALLO, "Camón Aznar, los expresionistas, el arte abstracto y los demoníacos", *El Noticiero Universal* (Barcelona), 7 maig 1953.

el mèrit de posseir “un sentit dramàtic de la vida meravellós”. Una característica que el va portar a definir-los com a expressionistes, una filiació que retrobem en un assaig de Gasch del mateix moment on va fer una anàlisi detinguda de l’obra de Ponç:

“L’expressionisme per Ponç no es redueix a un simple afer de «deformació» i de «construcció» plàstiques, sinó que respon a la seva total actitud espiritual, al seu propi sentit de la vida, a una concepció, alhora molt patètica i lleugerament irònica de l’home. [...] Cal reconèixer profundament tràgic del grotesc, la seva capacitat de caracterització, quan, com en l’obra de Ponç aconsegueix de marcar amb un tret incisiu, inesborrable, l’empremta d’una idea sobre l’ànima i el cos de l’home. Contemplant les obres de Joan Ponç experimentem la mateixa sensació de foc sota el gel o de ferro sota vellut.”¹⁴⁰

A finals de 1953 Ponç es va traslladar al Brasil i es va instal·lar a São Paulo, de manera que l’individual de la Sala Caralt es va convertir en el colofó d’un període creatiu i d’activitat expositiva. Malgrat que l’obra de Ponç va ser present en algunes exposicions col·lectives puntualment, la implicació de l’artista en aquestes va ser molt menor.¹⁴¹

1.3. 1954-1963

L’activitat expositiva de Ponç durant la seva estada al Brasil va ser molt reduïda, només va participar en dues individuals al Museu de Arte Moderna de São Paulo (1954 i 1956) i en una col·lectiva per mostrar el fons d’aquest mateix museu.¹⁴² Aquest fet va marcar l’absència de ressenyes i anàlisis sobre l’obra elaborada en terres brasileres durant el període de gairebé nou anys —de finals de 1953 a mitjans 1962— durant els quals va residir a São Paulo.

Està documentat que Ponç va arribar al Brasil amb una col·lecció d’obres i una carta de presentació de Joan Miró. Aquest equipatge singular va fer possible que, al cap de pocs mesos de la seva arribada, el Museu de Arte Moderna de São Paulo li organitzés una individual. El petit catàleg editat amb motiu d’aquesta mostra no va incloure cap text introductori, només una breu biografia i dibuixos al·lusius a la temàtica de la sèrie que exposava, la *Suite Toros*.¹⁴³ Malauradament no s’han localitzat crítiques d’aquesta primera exposició al Brasil. Dos anys després, Ponç va tornar a exposar en el Museu de Arte Moderna de São Paulo. Amb motiu d’aquesta exposició el *Correio Paulistano*¹⁴⁴ va recollir unes declaracions de Ponç on reflexionava sobre l’art espanyol de la postguerra, un panorama marcat pel predomini de l’academicisme a Madrid i el post-impressionisme a Barcelona. La persistència de models artístics del passat només s’havia intentat trencar amb la represa del surrealisme, acabaria per derivar en dos ca-

140 Sebastià GASCH, *L’expansió de l’art català al món*, Barcelona, [s.n.], 1953, p. 24.

141 Hem esmentat la participació en el saló de jazz de 1953 i en el saló d’octubre de 1957, però encara va participar en la col·lectiva *Arte fantástico*, organitzada per Antonio Saura en la sala d’exposicions de la llibreria Clan de Madrid.

142 Ponç va arribar a São Paulo amb una carta de presentació de Miró adreçada a Francisco Matarazzo (1898-1977), promotor del Museu de Arte Moderna i de les biennals de São Paulo. Veure annex. 5.1.6.

143 Aquesta sèrie va ser adquirida pel museu i actualment forma part del fons del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

144 “Admira a Espanha a moderna arquitectura de São Paulo”, *Correio Paulistano* (São Paulo), 8 abril 1956.

mins: un cap a l'abstracció, amb Tàpies al capdavant, i un altre que Ponç va anomenar "surrealisme individual" —sense arribar a definir-lo— amb Cuixart com a màxim representant. Un dibuix de les tendències artístiques dels inicis de la seva trajectòria en les quals ell mateix no s'hi va encabir. Aquest article, però, va incorporar una altre aspecte inèdit: considerar Ponç un artista europeu que havia viscut els horrors de la guerra i entendre la seva obra a partir d'aquest fet. De manera que Ponç es definit com a "poeta de l'angoixa" que crea una obra que no reflecteix la "resignació del vençut" sinó una "revolta ètica i física".

D'altra banda, l'escriptor i crític José Geraldo Vieira¹⁴⁵ va analitzar la seva evolució des de l'arribada al Brasil amb la *Suite Toros*, una sèrie que va situar sota la influència del surrealisme mironià —un tret reiterat amb anterioritat— i que hauria pogut ser una bona il·lustració del llibre *Du sang, de la volupté et de la mort*.¹⁴⁶ El temps passar al Brasil, hauria conduït Ponç cap a l'ús d'un llenguatge formal més depurat i contingut, on l'influx del surrealisme hauria perdut força. Per Geraldo Vieira, les obres presentades en l'exposició de 1956 eren una mostra d'aquesta nova manera d'enfrontar-se a la creació. Un nou enfocament representat per unes peces que reproduïen objectes quotidians inserits en atmosferes irreal on la principal preocupació era el tractament de la matèria pictòrica, la recerca formal, on el tema havia passat ser un pretext, una anècdota.

Les notícies d'aquestes exposicions haurien portat Tharrats a afirmar que Ponç era "un dels pintors més sol·licitats del Brasil"¹⁴⁷, aquestes primeres exposicions no van servir, però, per consolidar-lo en l'entramat artístic d'una ciutat especialment activa en aquest camp des de la creació de les biennals de São Paulo, l'any 1951. En realitat, l'estada en aquesta ciutat, a banda de marcar un canvi del seu llenguatge formal, va significar la pèrdua de pes i presència en el món artístic català. Malgrat que el seu nom sovint no era tingut en compte en articles i llibres elaborats amb la voluntat de donar una visió global de l'art del segle XX¹⁴⁸, Ponç no va deixar de formar part de l'actualitat artística catalana.

L'any 1959, Juan-Eduardo CirLOT va publicar un article amb un títol simptomàtic: "Sobre Juan Pons el olvidado",¹⁴⁹ on a banda d'analitzar la seva obra s'interrogava sobre els motius

145 Veure: José Geraldo VIEIRA, "A exposição de Joan Ponç", *Folha da Manhã* (São Paulo), 27 abril 1956 i "A semana artística", *Folha da Manhã* (São Paulo), 29 abril 1956. José Geraldo Vieira (Açores 1897-São Paulo 1977), escriptor, traductor i metge brasiler, que va exercir com a crític d'art al diari *Folha de São Paulo* i va formar part dels jurats de selecció de la Bienal de São Paulo. Disponible a: União Brasileira de Escritores, <http://www.ube.org.br/biografias-detalhe.asp?ID=1000> (consulta: 9 abril 2015).

146 Obra del literat i polític francès Maurice Barrés que relata un viatge per terres espanyoles i italianes a finals del segle XIX.

147 Joan Josep THARRATS, "Barcelona capital de artistas", *Mundo Hispánico* (Madrid), n. 84, març 1955, p. 44.

148 Veure: Santiago ALCOLEA GIL, Juan Eduardo CIRLOT i J. M. GUDIOL RICART, *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, Editorial Tecnos, [s.a.], p. 292 i 296; Juan Eduardo CIRLOT, *Arte Contemporáneo. Origen universal de sus tendencias*, Barcelona, Edhasa, 1958, p. 141; Alexandre CIRICI PELLICER, *La pintura catalana*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1959, p. 156; Alexandre CIRICI PELLICER, "Arts plàstiques. Els orígens de l'art vivent a la Catalunya d'ara", *Serra d'Or* (Montserrat), n. 12, desembre 1960, p. 25-27; i Juan CORTÉS, "Breve informe sobre la pintura catalana del siglo XX", *ABC* (Madrid), 15 juliol 1962, p. 67-68.

149 Juan Eduardo CIRLOT, "Arte y ciudadanía. Sobre Juan Pons, el olvidado", *Correo de las Artes* (Barcelona), n. 16, abril 1959.

que l'havien portat a marxar de Barcelona. El poeta va insistir en què la seva obra havia experimentat un canvi d'estil com a conseqüència de diverses influències, sobretot de Miró, Klee, els gravats populars i les decoracions grotesques. Unes connexions que l'havien ajudat a configurar un llenguatge plàstic més proper a l'expressionisme alemany de *Blaue Reiter* que al surrealisme i a crear unes obres que estaven en sintonia amb els poemes en prosa de l'escriptor americà Edgar Allan Poe. El definia com un artista turmentat i genial que havia optat per la creació autèntica.

D'altra banda, entre els motius que l'haurien portat a emprendre el camí cap a Amèrica n'esmentava dos: la manca d'èxit de les exposicions individuals i col·lectives, i la incomprensió de la seva obra. Valorar l'èxit de les seves exposicions es fa difícil malgrat constatar la seva participació en exposicions rellevants entre 1949 i 1953.¹⁵⁰ En canvi sobre la incomprensió de la seva obra el mateix Cirlot ens donava claus per interpretar-la en relació a la progressiva implantació de l'informalisme. En un assaig sobre la pintura catalana del segle XX, que partia de Nonell i es tancava amb l'informalisme, va dedicar un espai a la pintura de la Ponç en un apartat que portava per títol "Magicismo plástico. «Dau al Set» y otros pintores".¹⁵¹ Si bé en aquest moment Ponç apareixia com una figura solitària sota aquest epígraf, en una obra de 1949 dins del "magicisme plàstic" Ponç hi apareixia conjuntament amb Cuixart i Tàpies.¹⁵² La dècada llarga que separa les dues obres, una apareguda el 1949 i l'altra el 1961, havia estat clau en l'assimilació de l'informalisme per part de Tàpies i Cuixart mentre que Ponç, no només se n'havia mantingut al marge sinó que s'havia traslladat a São Paulo. Un posicionament estètic i una decisió que accentuaven i accentuarien la seva marginalitat en el relat de la historiografia de l'art, la seva incomprensió.

Cirlot, a més, assegurava que les notícies que li arribaven des del Brasil, indicaven que Ponç "treballava sense haver evolucionat", tot i reconèixer la manca de fonament d'aquesta afirmació pel desconèixer de l'obra realitzada en terres brasileres. Per tant, la seva anàlisi es basava en les creacions de la dècada de 1940, en les obres que evidenciaven la superació del període de formació al costat de Rogent i la creació d'un elenc de monstres i éssers deformes. Una producció que qualifica d'expressionista i on observa una manca de preocupació pels valors plàstics. És destacable, que mentre Cirlot tenia la percepció que l'obra de Ponç no havia experimentat canvis fonamentals amb l'arribada al Brasil, Vieira valorava positivament l'evolució del seu llenguatge plàstic. Aquest crític brasiler elogiava el canvi experimentat per Ponç des de la seva arribada a São Paulo, entre la *Suite Toros* que l'artista havia presentat al públic paulista l'any 1954 i les seves creacions posteriors, exposades el 1956. Cirlot aventurava, tot i el seu desconèixerment, que el trasllat de Ponç no s'havia traduït en una transformació del seu llenguatge. Aquesta afirmació podria semblar agosarada però situada en el seu context pren

150 El 1951 va exposar individualment a les Galerías Layetanas i el 1952 a la Sala Caralt. Va participar a diverses col·lectives: el 1949 amb Tàpies i Cuixart a l'Institut Francès (Barcelona); el 1950 al VII Saló de los Once (Madrid) i a les Galeries Sapi (Palma); el 1951 al I Saló del Jazz (Barcelona), a l'Exposició regional preparatoria de la I Bienal Hispanoamericana de Arte (Barcelona), amb el company de *Dau al Set* a la Sala Caralt (Barcelona), al IV Saló de Octubre, (Barcelona), a la I Bienal Hispanoamericana de Arte (Madrid); el 1952 al II Saló del Jazz (Barcelona), al V Saló de Octubre (Barcelona); i el 1953 al III Saló del Jazz (Barcelona).

151 Juan Eduardo CIRLOT, *La pintura catalana contemporánea*. Barcelona, Omega, 1961, p. 44-45.

152 Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de los ismos*. Barcelona i Buenos Aires, Argos, 1949, p. 214.

un altre sentit. El poeta, que acabaria per convertir-se en el crític per excel·lència de l'informalisme a Catalunya, en realitat reconeixia la renúncia de Ponç a seguir les passes dels seus companys de *Dau al Set*. Ell, que havia establert una línia evolutiva que partia de l'expressionisme per culminar en l'abstracció informalista observava que Ponç s'apartava d'aquest camí, optava per mantenir-se fidel a un model creatiu on la recerca formal rebutjava l'expressivitat matèrica.¹⁵³ Així doncs, la consolidació de l'informalisme com a tendència artística dominant tan a Europa com als Estats Units, determinarà que des de certes posicions crítiques la seva obra es presenti com a extemporània.

Un altre crític molt atent a l'evolució de l'informalisme, el poeta Joan Teixidor,¹⁵⁴ va manifestar la seva sorpresa davant la tria de Ponç de no seguir el camí dels seus companys de *Dau al Set*. El període del Brasil l'imaginava "callat", en silenci, tot i pressentir que aquest silenci no es perllongaria massa. Certament, en el moment de la publicació d'aquest article Ponç ja havia tornat i s'iniciava el seu retorn al circuit artístic amb una exposició retrospectiva a la galeria René Metras.¹⁵⁵ També Carlos Antonio Areán, va arribar a afirmar que l'emigració cap al Brasil havia significat la renúncia a continuar amb l'activitat creativa.¹⁵⁶ En una monografia dedicada a la pintura barcelonina compresa entre 1948 i 1961, Areán va matissar aquesta informació, i en lloc d'indicar que havia abandonat la pràctica artística, va asseverar que portava a terme una "escassa i discontinua activitat".¹⁵⁷ Malgrat aquesta manca de producció, opinava que l'aportació de Ponç va ser tinguda en compte gràcies a la seva vinculació amb *Dau al Set*, una iniciativa que definia com una de les propostes més interessants de la postguerra, al costat dels Salons d'Octubre i del cicle d'art experimental de la galeria Jardín, a càrrec d'Àngel Marsà. Gairebé una dècada abans, Gaya Nuño¹⁵⁸ ja havia valorat positivament aquestes mateixos projectes, amb una excepció, *Dau al Set*, una iniciativa que va obviar. Areán, en canvi, va atribuir a aquesta publicació un paper destacat en la renovació artística de la postguerra, una lectura que sintonitzava plenament amb la de Cirlot¹⁵⁹ i respecte a Ponç conclouia:

"La época mágica de confluencia, para los tres restantes pintores de *Dau-al-Set* [Cui-xart, Tàpies i Tharrats], fue de preparación para nuevos caminos. Para Ponç, el más diferencial entonces entre todos ellos, representó, en cambio, el momento inicial de un peligroso anquilosamiento que si no se remedia puede privar a España de uno de sus mejores dotados y más portentosos artistas actuales."¹⁶⁰

153 Per resseguir aquest fil argumental veure: Juan Eduardo CIRLOT, *Del expresionismo a la abstracción*. Barcelona, Seix Barral, 1955; i *La pintura contemporánea*, Barcelona, Seix Barral, 1963.

154 Joan TEIXIDOR, "La etapa informalista", *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo (València)*, n. 5-6, octubre 1964, p. 15. Joan Teixidor i Comes (Olot 1913–Barcelona 1992) escriptor, poeta, crític literari i d'art que va col·laborar en publicacions emblemàtiques com *La Publicitat* i *Mirador*; va fundar *Quaderns de Poesia* i va ser un dels fundadors del setmanari *Destino*. Entre les seves monografies cal destacar les dedicades a Tàpies, Miró i Eudald Serra.

155 "Joan Ponç, treballs de 1946 a 1953", galeria René Metras, 16 setembre-8 octubre 1964.

156 AREÁN, *Veinte años de pintura de vanguardia*, 1961, p. 49-50.

157 Carlos Antonio AREÁN, *La escuela pictórica barcelonesa*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1961, p. 82.

158 GAYA NUÑO, *La pintura española en el medio siglo*, 1952, p. 66-67.

159 L'autor cita reiteradament Cirlot com a font d'informació en el capítol dedicat a *Dau al Set*.

160 AREÁN, *La escuela pictórica barcelonesa*, 1961, p. 84.

Un assaig on Ponç era valorat per la seva trajectòria artística vinculada a *Dau al Set* tot i que l'autor anunciava el perill de l'anquilosament. Un estancament que res tenia a veure amb l'obra que portava a terme en les llunyanes terres brasileres, una producció encara desconeguda per Areán, sinó amb l'opció de Ponç de no decantar-ser pel llenguatge abstracte com havien fet els seus companys de *Dau al Set*.

Només Rodríguez Aguilera va valorar el viatge a São Paulo com una oportunitat d'enriquiment vital i artístic i va manifestar la seva confiança en la influència positiva de l'entorn brasiler per l'obra de Ponç.¹⁶¹ Aquesta interpretació, però, era l'excepció perquè hem comprovat la incertesa que va generar al voltant de la seva trajectòria el trasllat a São Paulo. Fins i tot, Alexandre Cirici Pellicer¹⁶² va argumentar que l'abandonament de Barcelona suposava un trencament de la seva tasca com a corretja de transmissió d'una manera d'entendre l'art en el si de *Dau al Set*. Per aquest crític, aquesta publicació havia estat l'eix articulador d'"un brot d'art nou" arrelat en el surrealisme, i Ponç, al costat de Brossa, un dels principals artífex que havia deixat notar la seva influència sobre Cuixart i Tàpies. Una tasca que jutjava estroncada amb l'emigració cap al Brasil.

Puig, en la introducció d'un recull de tres conferències on alertava sobre el perill de l'art abstracte de caure en el pur esteticisme, va afirmar que Ponç havia desaparegut de l'horitzó artístic, possiblement perquè desconeixia el camí que havia seguit al Brasil. Malgrat tot, li reconeixia el paper de pioner en la recuperació de l'esperit d'avantguarda en el si de *Dau al Set*, una revista que considerava "impregnada de surrealisme" i va afirmar que Ponç havia estat "el primer que, artísticament, ens llençà per nous camins".¹⁶³

Realment l'anada al Brasil va determinar que Ponç passés a tenir una presència escassa a Catalunya, una absència que no es va veure compensada per un protagonisme creixent a São Paulo. Malgrat les esmentades exposicions de 1954 i 1956, no va arribar a aconseguir una projecció destacada. Fins al seu retorn va centrar els seus esforços en dos fronts: la creació, tot i mantenir-se al marge dels circuits expositius, i l'ensenyament artístic en l'escola L'espai, fundada per ell. El fet de dedicar-se a la creació sense mostrar-ne els resultats és la causa primera de la manca de crítiques i anàlisis de l'obra d'aquest període i de la seva trajectòria general.

Hem observat, però, que va ser en aquest període, precisament en els anys d'absència, quan la crítica va començar a situar *Dau al Set* dins la genealogia de l'art català més avançat de la postguerra. En conseqüència, Ponç, que havia estat un dels artífex d'aquesta iniciativa, va aparèixer com un dels seus representats més genuïns i va quedar inserit en l'arbre genealògic de l'art de la segona avantguarda. Així doncs, el seu lligam amb *Dau al Set* i amb les derivacions

161 Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA, *Antología española de arte contemporáneo*, Barcelona, Barna, 1955, p. 96.

162 Veure: Alexandre CIRICI PELLICER, *El surrealismo*, Barcelona, Ediciones Omega, 1957, p. 53. Alexandre Cirici (Barcelona, 1914-1983) va desenvolupar la seva tasca com a crític d'art en paral·lel a la de publicista i docent. És un dels crítics d'art més influents de Catalunya i la seva trajectòria ha estat estudiada per Narcís Selles a: *Alexandre Cirici i Pellicer: Una biografia intel·lectual*, Catarroja i Barcelona, Afers, 2007.

163 PUIG, *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, 1963, p. 4 i 35.

del surrealisme va ser claus perquè la crítica l'identifiqués com un agent actiu de la renovació artística de la Catalunya de la postguerra.

Quan l'any 1960 el Museum of Modern Art de Nova York va organitzar una exposició que portava per títol *New Spanish painting and sculpture*, entre setze seleccionats no hi va figurar Ponç perquè l'interès de la mostra era mostrar l'art més avantguardista de l'Estat espanyol, un art que en aquell moment s'identificava amb el llenguatge abstracte. Malgrat aquesta absència, en la introducció del catàleg el comissari, Frank O'Hara,¹⁶⁴ va citar Ponç en referir-se a *Dau al Set* com una fita excepcional per a l'evolució de l'art perquè va significar el retrobament de l'interès per la innovació i l'experimentació i la possibilitat de difondre aquest interès renovat. De manera que malgrat no formar part de l'exposició, el nom de Ponç apareixia una vegada més com una de les figures claus en la recuperació de l'avantguarda. Una recuperació que s'havia articulat gràcies a uns artistes que malgrat la influència del surrealisme havien estat receptius, en opinió d'O'Hara a l'art de Picasso, Miró, Torres García, Klee i fins i tot del romànic català. L'exposició del MoMA pretenia difondre una imatge de l'art de l'Estat espanyol que havia lluitat contra les dificultats de l'aïllament per assolir un nivell que el situava a l'alçada d'altres països. Calia, doncs, mostrar unes obres que no oferissin cap dubte ni obrissin cap esquerda en l'alineament amb l'avantguarda i amb aquesta tesi com a punt de partida l'absència de Ponç quedava plenament justificada.

En d'altres ocasions en què Ponç hauria pogut formar part del catàleg d'artistes presentats tampoc hi va ser. *20 años de pintura española*, una exposició celebrada el 1962 a Barcelona i Madrid, absolutament eclèctica i que va comptar amb la participació més de cent cinquanta artistes, tampoc va donar-li cabuda. Aquesta mostra volia resseguir el camí de la pintura de l'Estat espanyol fins arribar a un punt àlgid marcat pel predomini de l'abstracció i marcar, ella mateixa, una fita dins la història de l'art. Es tractava d'una lloança a l'abstracció, un moviment iniciat, segons el crític d'art José de Castro Arines,¹⁶⁵ a la Universidad Internacional de Santander el 1953 i que havia arribat a la seva culminació en la dècada de 1962.¹⁶⁶ Una línia evolutiva que deixa de banda la tasca portada a terme de l'Escuela de Altamira, pionera en el recolzament i difusió de l'art abstracte a l'Estat espanyol, prou ambigua però per presentar artistes de llenguatges i trajectòries ben diverses.¹⁶⁷ El catàleg presenta un panorama molt eclèctic i obres de qualitats molt dispars. Fins i tot va incloure creadors que seguien un estil creatiu que no era estrictament abstracte, una esclatxa que hauria permès la presència de Ponç.

164 Frank O'HARA, *New Spanish painting and sculpture*, Nova York, Museum of Modern Art, 1960, p. 8. La traducció al castellà es va publicar el mateix any en una revista editada per la Casa América: "Pintura y escultura españolas de hoy", *Atlántico. Revista de Cultura Contemporánea* (Madrid), n. 16, 1960, p. 35-56. Frank O'Hara (Baltimore, Maryland, 1926- Long Island, Nova York, 1966) poeta i crític d'art americà que va treballar com a comissari d'exposicions al Museum of Modern Art de Nova York i va estar estretament vinculat a la New York School, que aplegava creador partidaris de l'expressionisme abstracte.

165 José de Castro Arines (Tui, Galícia, 1911-Madrid 1997) escriptor i crític d'art, va ser responsable d'art del diari *Informaciones* i també va col·laborar com corresponsal amb d'altres diaris. El seu vessat com a literat va ser reconegut amb el Premio Nacional de Literatura el 1962.

166 José de CASTRO ARINES, "Desde 1953 a hoy", a: *20 años de pintura española*, [Madrid], Editora Nacional, 1962, pàgines sense numerar.

167 Ricardo Gullón, un dels impulsors de la Escuela de Altamira, el 1952 ja havia publicat un assaig que cercava els precedents de l'art abstracte, veure: *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952.

En qualsevol cas, interessa constar que la crítica va seguir dos camins a l'hora d'apropar-se a l'obra de Ponç: situar-lo com un dels artífex de la renovació artística de la postguerra —i en aquest sentit la seva vinculació amb *Dau al Set* va tenir-hi un pes important—, i obviar-lo perquè era fora del circuit artístic establert i a més l'obra que havia realitzat en la dècada de 1950 no encaixava amb el camí cap a l'abstracció que s'havia acabat identificant amb l'art d'avantguarda.

1.4. 1964-1971

Des que Ponç havia abandonat Barcelona en els anys 1950, el panorama artístic català s'havia transformat, havien sorgit nous crítics i també noves galeries. Un d'aquests nou espais expositius, inaugurat el 1962, portava el nom del seu fundador, René Metras,¹⁶⁸ un industrial tèxtil que en la dècada de 1940 havia mantingut contactes amb els membres de *Dau al Set* i que per tant coneixia Ponç. El 1964 aquesta galeria va organitzar-li una retrospectiva d'obres realitzades abans de la seva estada al Brasil.¹⁶⁹ Una exposició que no permetia conèixer els camins creatius recorreguts durant aquest període i mantenien viva la incògnita sobre l'evolució del llenguatge plàstic de Ponç durant la seva estada a São Paulo.

Perucho, que va ser el primer en fer-se ressò del seu retorn amb la publicació d'un article a les pàgines de *Destino*, va afirmar que aquesta exposició representava la recuperació d'un artista que molts creien desaparegut i significava el trencament d'un silenci que havia donat peu a especulacions molt diverses.¹⁷⁰ Una retrospectiva organitzada per un grup de col·leccionistes que permetia redescobrir una obra carregada de misteri, amb cert parentiu amb els bestiars medievals i els beats mossàrabs, i un llenguatge plàstic encaminat cap a l'austeritat. L'obra realitzada al Brasil, però, era encara una incògnita. El silenci que Perucho jutjava trencat amb el retorn de Ponç a Catalunya continuava, però, amb el mutisme sobre les troballes plàstiques del període brasiler, una manca d'informació que feia créixer el misteri al voltant d'aquesta etapa.

Castillo,¹⁷¹ un crític que havia seguit la trajectòria de Ponç des de ben aviat, va reprendre l'anàlisi d'unes obres que li eren conegudes en una ressenya sobre l'exposició de la galeria René Metras. Aquest articulista va valorar l'evolució del seu llenguatge cap a una major simplicitat, amb l'abandonament progressiu dels elements literaris, i una pèrdua de pes de l'influx del surrealisme d'Ernst i Miró al temps que creixia la presència de la petjada del Picasso més hel·lenista i de Leonardo. Arran d'aquesta nova exposició, Castillo, que havia lloat el vessant

168 Per a una revisió de la xarxa de galeries establertes a Barcelona veure: Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Galerisme a Barcelona, 1877-2012: Descobrir, defensar, difondre l'art*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona Associació de Galeries, 2012.

169 *Joan Ponç, treballs de 1946 a 1953*, galeria René Metras, Barcelona, 16 setembre-8 octubre 1964. El catàleg va incloure el text que Perucho havia publicat a *Arie!* l'any 1948, una fotografia de l'artista dels anys 1940, una breu biografia i el llistat de col·leccionistes prestadors.

170 Juan PERUCHO, "Invención y criterio de las artes. Joan Ponç o el retorno desde una soledad", *Destino* (Barcelona), n. 1415, 19 setembre 1964, p. 39.

171 Alberto del CASTILLO, "Las exposiciones. Joan Ponç, en Galería René Metras", *Diario de Barcelona*, 3 octubre 1964, p. 32-33.

de dibuixant i censurat amb vehemència les pintures a l'oli de Ponç, va concloure que ja no només era un "portentós" dibuixant sinó un pintor "més ric en saviesa" i "d'esperit serè". Una valoració establerta a partir de treballs realitzats abans de l'estada al Brasil i amb la incògnita oberta sobre el avenços plàstics que havia dut a terme en els anys d'absència. Així doncs, observem que Castillo va experimentar un canvi a l'hora de jutjar l'art de Ponç, una transformació que no venia determinada pel descobriment d'una nova manera de fer. Cal preguntar-se, doncs, què va motivar aquesta transformació. Per quin motiu pintures que l'havien portat a posar en relleu les mancances tècniques del seu artífex l'impel·lien, anys després, a lloar la seva saviesa i serenitat? Una resposta que no hem de cercar en Ponç sinó en la mirada del crític que en la dècada de 1960 va valorar aspectes que no havia menystingut anys abans. En els anys 1950, la pintura més avançada començava a identificar-se amb l'abstracció, una línia de treball que Ponç va explorar amb contenció, sense arribar a identificar-s'hi. En aquell moment, Castillo va jutjar en positiu el vessant de dibuixant de Ponç perquè les seves expectatives eren diferents a les que dipositava en la seva pintura. Aquest crític que elogiava la línia més avançada de l'art català i aplaudia les troballes del llenguatge abstracte, es mostrava decebut davant les pintures d'aquest artista. Amb el pas dels anys, estrenada la dècada de 1960, quan l'informalisme ja havia entrat en crisi, Castillo va descobrir en la pintura de Ponç uns estímuls i uns valors que un decenni abans no havia tingut en compte.

L'exposició de 1964 també va significar el retrobament amb Santos Torroella,¹⁷² per a qui aquesta retrospectiva era una mostra de la voluntat de l'artista de donar la impressió que no havia abandonat el camí que havia recorregut abans de marxar. Aquest crític, malgrat lloar aquesta iniciativa, va posar de manifest la seva sorpresa perquè considerava que generalment els artistes joves estaven impacient per mostrar les últimes fites conquerides més que no pas per recuperar obra elaborada en un moment molt primerenc de la trajectòria. L'actitud nostàlgica de Ponç, però, li va permetre recordar la importància i l'originalitat del "moviment" *Dau al Set*, una iniciativa en la qual Ponç havia tingut un paper destacat en el terreny plàstic, tot i reservar el major protagonisme per a Brossa, qui en opinió de Santos Tarruella, n'hauria estat l'impulsor. En l'obra juvenil de Ponç, aquest crític va redescobrir la multiplicitat de sentits que podia adquirir i els lligams amb l'imaginari popular. I confiava que el camí seguit al Brasil no suposés un canvi estilístic brusc, sinó una maduració de la seva capacitat de reflexió a través del llenguatge plàstic.

A banda del retrobament amb crítics que s'havien interessat per l'obra de Ponç anteriorment, l'exposició de la galeria René Metras va possibilitar que alguna nova veu s'apropés a la seva obra. És el cas de Modest Rodríguez-Cruells,¹⁷³ un pintor i crític d'art, que va valorar positivament l'exercici de la llibertat creativa desacomplexada per part de Ponç.¹⁷⁴ Per aquest crític,

172 Per consultar l'article escrit amb motiu d'aquesta exposició veure: Rafael SANTOS TORROELLA, "El regreso de Joan Ponç", a: *Del románico al pop art*, Barcelona, Edhasa, 1965, p. 207-210.

173 Modest Rodríguez-Cruells (Barcelona 1910-2000) pintor, gravador i crític d'art que havia exposat als Salons d'Octubre i que com a crític va col·laborar a *Revista Europea*, *Canigó* i *Batik*. <http://enciclopedia.cat/EC-GEC-0056358.xml> (consulta: 12 abril 2015).

174 Modest RODRÍGUEZ-CRUELLS, "Revista de las artes. Joan Ponç", *Revista Europea* (Barcelona), n. 521, 15 octubre 1964, p. 12.

l'influx del surrealisme li havia permès endinsar-se en el món de la fantasia, però havia sabut elaborar un llenguatge propi, connectat amb la tradició popular, per portar a terme una reflexió sobre la realitat carregada d'un sentit de l'humor amarg.

La crítica es va fer ressò de la represa de l'activitat expositiva per part de Ponç i també de la significació de les seves creacions dels anys 1940 i 1950. La vigència del reconeixement de la seva aportació plàstica en els anys de la postguerra es va fer especialment palesa en un monogràfic dedicat a l'art català per part de la revista valenciana *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*.¹⁷⁵ En aquest volum, el crític d'art José M. Moreno Galván¹⁷⁶ va renunciar a considerar *Dau al Set* un epígon de del surrealisme d'arrel francesa per considerar-lo la màxima representació del surrealisme català. En la seva opinió era la primera vegada que es produïa l'aparició d'una branca autòctona del surrealisme a Catalunya. Considerava que aquest corrent formava part de la tradició catalana perquè era una reacció contra la pròpia cultura burgesa de la qual sorgia, una cultura que a Catalunya tenia una força i una presència que havia possibilitat l'arrelament del surrealisme. Sense entrar a valorar els arguments esgrimits per Moreno Galván, cal destacar-ne la idea que existia un surrealisme "autòcton" català, perquè a partir d'aquesta consideració va establir un lligam entre *Dau al Set* i el surrealisme sense necessitat de cerca les arrels d'aquesta iniciativa en empreses culturals d'altres punts d'Europa. Cal destacar que el debat al voltant de la identitat nacional, l'art i les avantguardes no era una novetat. En els inicis de la instauració del règim franquista s'havia identificat avantguarda i art estranger i a partir d'aquesta identificació s'havia propugnat una reivindicació d'un art "nacional" que obligatòriament havia de deixar de banda les avantguardes internacionals.¹⁷⁷ Puig també havia plantejat la qüestió de la idiosincràsia de l'art i de l'efecte de les influències estrangeres per concloure que "la internacionalització de l'art matà un art espanyol típic".¹⁷⁸ L'art produït entre 1949 i 1955, Puig considerava que era "nascut a Espanya i nodrit d'idees i de sentiments dels nostres plàstics", un art que hauria seguit la seva pròpia evolució sinó hagués estat influenciat per les tendències estrangeres. Un influx que havia portat l'art cap a l'adopció d'un llenguatge no-figuratiu que Puig no sempre va veure amb bons ulls pel seu esteticisme i per la manca de compromís amb la societat. Unes tensions entre modernitat i tradició, internacionalització i arrelament, esteticisme i compromís que posen en relleu els debats oberts al voltant de l'art de finals de la dècada de 1950. Moreno Galván, però, va anar més enllà i va reivindicar la identificació entre una realitat cultural, la catalana, amb una tendència artística avantguardista, el surrealisme, una identificació que li permetia situar *Dau al Set* i els seus artífexs, dins una realitat cultural autòctona i connectar-la amb l'avantguarda.

Aquestes crítiques, però, encara es referien a una obra molt anterior, el públic català encara hauria d'esperar per conèixer l'evolució que havia seguit Ponç durant la seva estada al Brasil.

175 José M. MORENO GALVÁN, "El surrealismo en Catalunya", *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* (València), n. 5-6, octubre-març 1964, p. 7-10.

176 José María Moreno Galván (La Puebla de la Cazalla, Andalucía, 1923-Madrid 1981) es va decantar per la crítica d'art després de formar-se com a periodista. Va escriure a la revista *Triunfo* durant els anys 1960 i 1970, on va defensar l'art avançat des de posicions progressistes.

177 LLORENTE HERNÁNDEZ, "Artes plásticas y franquismo (1939-1951)", 1996, p. 31-44.

178 *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, 1963, p. 40-41.

Curiosament la primera exposició d'obra d'aquest període va ser a la galeria d'Olaf Hudtwalcker de Frankfurt am Main, a Alemanya, en una individual celebrada l'any 1965.¹⁷⁹ Els vint-i-quatre guaixos que van conformar l'exposició estaven datats el 1956 i destil·laven una atmosfera màgica, emparentada amb el surrealisme. La crítica¹⁸⁰ va destacar la sensibilitat de Ponç a l'hora de compondre unes obres amb elements que recordaven formes de l'època medieval, tan arquitectòniques com cavalleresques. A Barcelona van arribar notícies d'aquesta exposició gràcies a Santos Torruella, qui molt probablement no va poder viatjar per veure l'exposició, de manera que la seva ressenya es va centrar la carta adreçada al galerista on Ponç relatava la seva experiència vital reproduïda al catàleg. Santos Torruella no va passar per alt la importància d'aquest document, que comentarem més endavant, d'aquí que decidís comentar-lo i fins i tot reproduir-ne alguns fragments.

El retorn de Ponç i la tímida presència en algunes crítiques havien trencat el silenci que havien provocat els anys d'absència. Les exposicions a la galeria René Metras el 1964 i a la galeria d'Olaf Hudtwalcker el 1965 no havien aconseguit, però, fer sentir la veu de Ponç amb prou força. No seria fins a la concessió del Gran Premi de Dibuix de la Biennial de São Paulo, la tardor de 1965, que Ponç va passar a ocupar la primera plana de l'actualitat artística i a fer sentir la seva veu. Aquest premi i la celebració d'una exposició a la galeria René Metras van deixar definitivament enrere el silenci del període brasiler i van resoldre la incògnita plantejada al voltant de la línia artística i els treballs realitzats en aquesta etapa de la seva trajectòria.

L'any 1965, l'Estat espanyol va participar en la biennial amb l'exposició "Surrealismo e Arte Fantástica",¹⁸¹ en la qual Ponç disposava d'una sala especial on va exposar-hi sis olis i les quaranta-sis peces de la *Suite Ocells*, sèrie amb la qual va obtenir el premi de dibuix. La concessió del Gran Premi de Dibuix li va arribar a Ponç en un moment crucial, perquè després de llargs anys d'absència tornava a la primera plana de l'actualitat artística amb un guardó. Malgrat que el premi de la Bienal de São Paulo amb major reconeixement era el de pintura, que aquell any van obtenir ex-aequo Alberto Burri i Victor Vassarely, l'obtenció del premi de dibuix va implicar un ressò mediàtic que va facilitar el seu retorn al circuit artístic. Una participació i un premi que no van ser conseqüència dels contactes teixits durant el seu període brasiler sinó de les gestions portades a terme pel comissari espanyol de la biennial de São Paulo, Luis González Robles¹⁸², un certamen en el qual no va participar fins haver-se instal·lat de nou a Catalunya.

L'exposició de l'any anterior a la galeria René Metras no havia mostrat obra recent i no havia generat grans expectatives, en canvi el premi de dibuix la biennial va suposar el retorn de Ponç a les pàgines de diaris i revistes. A la concessió del premi es va sumar l'organització d'una altra individual a la galeria René Metras,¹⁸³ dos esdeveniments que van revelar una part

179 *Aus dem Mittelalter: Gouachen aus dem Jahr 1956 von Joan Ponç*, galeria Olaf Hudtwalcker, Frankfurt am Main, 15 maig-30 juny 1965.

180 E. M. D. "Aus dem Mittelalter", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt), 3 juny 1965.

181 Celebrada al pavelló de la biennial del 4 de setembre al 28 de novembre de 1965.

182 Veure: *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*. Disponible a: http://www.uah.es/cultura_deportes/documentos/CatalogoBienalSaoPaulo.pdf (consulta: 25 juliol 2012).

183 *Sèrie Caps*, galeria René Metras, Barcelona, setembre-octubre 1965.

del camí creatiu recorregut per Ponç al Brasil i van donar a conèixer dues sèries de dibuixos d'aquest període: la *Suite Ocells* (1961) a São Paulo i la *Suite Caps* (1959-1959) a Barcelona. Definitivament, la veu de Ponç es va tornar a sentir a Catalunya amplificada pel premi de la biennial i va ser objecte de nombroses entrevistes on va relatar el seu interès per la filosofia i la imprescindible mirada interior de l'artista per a portar a terme una obra sincera no sotmesa als vaivens de les modes. En declaracions al periodista Joan Armengol¹⁸⁴ va argumentar que la tasca de l'artista era depassar el món de les aparences per copsar una realitat més profunda, actuar com a transmissor de "la veu íntima, secreta i misteriosa de l'esperit".¹⁸⁵ Aquest sentit transcendental no el va privar de valorar aspectes com la importància de la formació i el domini de l'ofici, ni la tasca dels marxants. Aspectes que posaven en relleu la complexitat del món de l'art i la seva visió polièdrica que va anar desgranant en d'altres entrevistes¹⁸⁶ i també en un dels seus documents més personals, les notes escrites l'any 1960 i entre 1964 i 1965.¹⁸⁷ En el seu dietari conviuen la preocupació per la recerca de solucions formals amb el neguit per l'acompliment dels compromisos adquirits i amb una visió transcendental de l'art. La visió més espiritual del seu art va provocar un ús freqüent de la paraula màgia associada a la seva obra.¹⁸⁸

D'altra banda, es van donar a conèixer matisos inèdits del seu llenguatge artístic. El poeta i crític José Corredor-Matheos,¹⁸⁹ que va tenir l'oportunitat de veure els dibuixos de la *Suite Ocells*, abans que viatgessin a São Paulo, i la *Suite Caps* a la galeria René Metras, va analitzar les característiques del seu dibuix. Un llenguatge que, en la seva opinió, es caracteritzava per la precisió i l'expressivitat, per un sentit de l'humor més depurat, per la substitució de la màgia per l'alegria i per la desaparició de la temàtica sexual. Una obra més continguda, on "Ponç ha vençut Ponç: l'home ha vençut la natura".¹⁹⁰

Ponç havia evolucionat cap a una depuració estilística i cap un domini tècnic que els seus dibuixos posaven de manifest. Uns valors plàstics que donaven forma a una obra difícil d'ubicar sota l'etiqueta d'una tendència artística, no havia evolucionat cap a l'informalisme en els anys cinquanta i tampoc cap al pop art o l'art cinètic en els seixanta. De manera que el surrealisme

184 Joan Armengol Costa (Igualada 1934) periodista radiofònic reconegut per les seves entrevistes a figures internacionals d'àmbits diversos (política, esports, cultura) que també va col·laborar a la premsa escrita, especialment a *El Correo Catalán* on tenia una secció fixa.

185 Juan ARMENGOL, "Magnetofón barcelonés. El ganador de la Bienal de São Paulo de Dibujo vive en el Bruc", *El Correo Catalán* (Barcelona), 8 setembre 1965, p. 21.

186 El premi de la biennial de São Paulo va despertar l'interès per entrevistar Ponç. Veure: José María LLADÓ, "Juan Ponç, premio de dibujo de la VIII Bienal de São Paulo", *Tele/Expres* (Barcelona), nº 303, 3 setembre 1965, p. 13; Rafael MANZANO, "Joan Ponç, gran premio de la Bienal de São Paulo", *Solidaridad Nacional* (Barcelona), 4 setembre 1965, p. 7; Del ARCO, "Joan Ponç", *La Vanguardia Española* (Barcelona), 9 setembre 1965, p. 19; José CORREDOR-MATHEOS, "Joan Ponç", *Siglo 20* (Barcelona), 11 setembre 1965, p. 76-79; i Isabel CAJIDE, "Entrevista con Joan Ponç", *Artes. Exposiciones, Estudios, Crítica* (Madrid), n. 71, 23 octubre 1965, p. 37 i 38.

187 Veure: Joan PONÇ, "Diari São Paulo" i "Diari d'artista 1964-1965", a: *Diari d'artista i altres escrits*, Barcelona, Edicions Ponçianes, 2009, p. 39-136.

188 Anys després, Ignasi Puig interessarà per llegir Ponç en clau màgica i esotèrica, veure: *Joan Ponç y los cátaros*, Girona, Ignasi Puig, 2001.

189 José Corredor-Matheos (Alcázar de San Juan, Castella, 1924).

190 José CORREDOR-MATHEOS, "Joan Ponç y la VIII Bienal de São Paulo", *Revista de Cultura Brasileña* (Madrid), n. 16, març 1966, p. 64.

va continuar sent l'etiqueta més emprada per aixoplugar-lo sota el paraigua d'un isme¹⁹¹. Progressivament es va fer més habitual recórrer a la personalitat de l'artista per justificar una realitat plàstica que defugia els constreyniments dels apel·latius artístics a l'ús. Castillo¹⁹² el 1952 ja havia sentenciat: "Ponç, amb els seus mèrits i els seus demèrits igual a Ponç", un argument sobre el que va tornar a insistir el 1965, quan va afirmar que tenia l'estranya virtut de no semblar-se a ningú, "de ser fill d'ell mateix".¹⁹³ En aquesta ocasió, però, sense posar de manifest ni retrets, ni mostres de desaprovació referides a les seves facetes creatives, només amb paraules d'elogi pel rigor amb que havia construït un món fantàstic carregat de màgia. Perucho,¹⁹⁴ que com Castillo, havia seguit de prop la trajectòria de Ponç des dels anys 1940, va coincidir en considerar que amb el pas dels anys, la seva obra mantenia l'interès al temps que havia guanyat en "delicadesa, refinament i interès plàstic". Aquest crític reconeixia, però, que si el retorn de Ponç s'hagués produït uns anys abans, la seva obra hagués estat jutjada de nou de literària, i no pas com un elogi sinó amb sentit pejoratiu. Una hipòtesi que amaga una referència a la manca de permeabilitat a altres llenguatges plàstics en el moment de màxim esplendor de l'informalisme. A mesura, però, que van sorgir d'altres tendències, tan la crítica com les galeries van mostrar-se més receptives a línies creatives que no tenien el seus fonaments en el llenguatge abstracte. En opinió de Perucho, aquesta situació de predomini havia quedat enrere. Tot i això és simptomàtic el títol d'un article, també de 1965, sobre una exposició de Ponç: "El único figurativo que ha conseguido exponer en René Metras",¹⁹⁵ un encapçalament que explicita les dificultats d'aquest artista per obrir-se camí en un entorn artístic que identificava modernitat amb abstracció. Aquest article va reproduir una entrevista amb Ponç on va explicar el significat de la reiteració del tema de la *Suite Caps* per concloure que la sèrie tenia un ordre intern que partia de l'animalitat, de l'home "semi bèstia", per avançar cap a l'ennobliment, i cap a la veritat, i on cada obra obeïa a un "estat d'esperit" diferent. Unes reflexions que va tancar amb una cita del pensador indi Rabindranath Tagore, "No s'ha de ser religiós de la religió", per referir-se a l'espiritualitat d'aquesta sèrie.

Respecte a la *Suite Ocells*, el crític Àngel Marsà¹⁹⁶ va recollir les reflexions del seu creador sobre la dimensió humana d'uns ocells que traspuen el misteri la creació artística i l'enigma que planteja l'obra de Ponç. L'article, il·lustrat amb una fotografia de l'artista vestit d'arlequí, amb posat reflexiu davant un gran ventall de pinzells i pigments, inclou les reflexions de Marsà so-

191 Veure: Joan GICH, "Joan Ponç, dibujante excepcional", *Tele/Exprés* (Barcelona), 1 octubre 1965, p. 13; i els articles de Rafael SANTOS TORROELLA, "Dietario artístico. Los dibujos de Joan Ponç", *El Noticiero Universal* (Barcelona), 29 de setembre 1965, p. 12 i Modest RODRÍGUEZ-CRUJELS, "Revista de las artes. Joan Ponç", *Revista Europea* (Barcelona), n. 533, 25 octubre 1965.

192 CASTILLO, "Arte. Juan Ponç, en Sala Caralt", 1952, p. 4.

193 Alberto del CASTILLO, "Las exposiciones. Juan Ponç, en Galería René Metras", *Diario de Barcelona*, 9 octubre 1965.

194 Juan PERUCHO, "Invención y criterio de las Artes. Actualidad de Joan Ponç", *Destino* (Barcelona), n. 1.470, 9 octubre 1965.

195 A. F. "El único "figurativo" que ha conseguido exponer en René Metras", *El Noticiero Universal* (Barcelona), 21 setembre 1965.

196 Àngel Marsà i Beca (Girona 1900-Barcelona 1988) format com a pintor, va exercir com a crític d'art en diverses publicacions, especialment a *El Correo Catalán* d'on era redactor. Anteriorment l'hem esmentat per ser l'impulsor del Cicle Experimental d'Art Nou a la galeria Jardín (1948). Veure: <http://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0040558.xml> (consulta: 12 abril 2015).

bre aquesta figura de la *Commedia dell'Arte*. L'interpreta com un personatge tràgic, desproveïts del vessant còmic; més proper a la "tragèdia grega" que a la comèdia quan apareix vinculat a Ponç. Una visió que no dóna cabuda ni al sentit de l'humor ni a la ironia.¹⁹⁷

Tragèdia, alegria, sentit de l'humor, reflexió filosòfica, misteri, ofici, depuració, fantasia, originalitat, surrealisme són paraules aparegudes en els articles de premsa de l'any 1965. Noves veus i veus retrobades van pronunciar-se sobre la tasca creativa que havia portat a terme al Brasil. Una d'aquestes veus retrobades va ser la de Cirici que es va pronunciar, no des d'un diari d'informació general sinó, des d'una revista dedicada a la cultura catalana. En un article que no només donava claus per entendre l'obra d'aquest artista, sinó que va voler dotar de sentit i transcendència el seu llegat plàstic i atorgar-li una posició central dins la història de l'art català. Aquest crític va resseguir els viarany creatius de Ponç des de molt aviat: primer a través de les pàgines d'*Algo!*, després amb visita al seu estudi —la primera el 22 de març de 1948—, i també gràcies a la revista *Dau al Set* i les exposicions on va participar. Un coneixement proper que el va portar a afirmar:

"Molta gent s'ha adonat ara, per les notícies de la premsa, per les extraordinàries fotografies de Colita, de l'existència d'aquest home [Ponç] que, des de sempre, repetim que és l'home-clau que passà, el primer de tots, la porta de la renovació després de l'era de l'estraperlo." ¹⁹⁸

En aquest camí cap a la renovació, Cirici va dibuixar un trajecte en el qual va situar Rogent i el poeta J. V. Foix en el punt de partida. L'inconformisme de Rogent davant l'academicisme imperant havia de ser un estímul per al jove Ponç, que al seu costat rebia també una valuosa formació tècnica. I d'altra banda, amb Foix, Ponç hauria descobert el surrealisme i una actitud de recerca que li havia d'obrir noves possibilitats expressives. Gràcies a aquests referents hauria arribat a crear una obra que anava "més enllà del coneixement racional" amb un llenguatge que es caracteritzaria per anar "contra corrent", primer de l'academicisme i després de les diverses solucions formals de la pintura vinculada a l'informalisme. Una línia creativa que l'havia situat al marge de les tendències dominants, una posició que l'obliga a reforçar la confiança en el camí escollit però que al mateix temps li permetia un major grau de llibertat. No era nova la reivindicació de la tasca de Ponç per part de Cirici, en la reedició d'una monografia sobre surrealisme —citada anteriorment— va incorporar un paràgraf dedicat a *Dau al Set* i a lloar el paper destacat que hi havien exercit Ponç i Brossa.¹⁹⁹ Un aspecte que va reprendre en d'altres articles i volums dedicats a la pintura catalana, tot incorporant al relat la figura de Foix com a iniciador també de Brossa en la metodologia creativa del surrealisme.²⁰⁰

197 Àngel MARSÀ, "Las artes. Arlequín con monstruos y pájaros", *El Correo Catalán* (Barcelona), 19 setembre 1965, p. 41.

198 Alexandre CIRICI PELLICER, "Joan Ponç, l'home que passà la porta", *Serra d'Or* (Montserrat), n. 12, desembre 1965, p. 45.

199 Alexandre CIRICI PELLICER, *El surrealismo*, Barcelona, Ediciones Omega, 1957, p. 53-54. Edició ampliada i revisada de la monografia del mateix títol publicada l'any 1949, on no constava cap referència ni a Ponç ni a *Dau al Set*.

200 Veure: Alexandre CIRICI PELLICER, *La pintura catalana*, Palma de Mallorca, Moll, 1959; "Arts plàstiques. Els orígens de l'art vivent a la Catalunya d'ara", *Serra d'Or* (Montserrat), n. 12, desembre 1960, p. 25-27; "Escultura, pintura, gravat, dibuix. L'ensenyament, els grups, la crítica. (1949-1971)", a: Enric JARDÍ (ed.), *L'art*

La projecció que Ponç va aconseguir gràcies al guardó de la biennial va ressituar-lo en un entorn artístic que l'havia desatès. La crítica, a banda d'interessar-se per l'obra que presentava en aquell moment, va recuperar la petjada que aquest artista havia deixat en els anys 1940 i 1950 amb el seu art. La lectura de la seva significació continuava estretament vinculada al període de *Dau al Set*, tan per la vàlua de la seva aportació en aquell moment complex de la història de l'art del país com per la manca de coneixement de l'obra posterior, encara escassament difosa. I en aquest context, crítics alineats amb l'art d'avantguarda com Vicente Aguilera Cerni²⁰¹ i José María Moreno Galván insistien en la importància d'aquest període i en l'influx del surrealisme com a punt de partida del seu món fantàstic.²⁰²

Ni la tornada a Barcelona, ni l'èxit efímer de la biennial no va aconseguir que Ponç ocupés un espai central en el panorama artístic de la dècada de 1960. El treball que portava a terme no seguia les línies de força dels moviments d'avantguarda, el seu camí creatiu el mantenia allunyat de les tendències artístiques més innovadores i en conseqüència el situava al marge de l'actualitat artística. Per tant, després del seu retorn va mantenir una tímida presència en els circuits artístics, tan a Catalunya com en d'altres punts de la geografia europea, i la crítica es va ocupar esporàdicament de la seva figura.

1.5. 1972-1984

En la dècada de 1970, van néixer dues iniciatives que havien d'acomplir la funció de donar una visió de conjunt d'un artista amb una trajectòria només coneguda fragmentàriament. Els anys del Brasil havien obert una esquerda en el seu recorregut vital i artístic i l'edició de dues monografies havia de possibilitar la lectura unitària de la seva producció artística i establir un lligam entre l'obra produïa en moments històrics i geogràfics distants.

L'any 1972 es va editar la primera monografia sobre Ponç amb un assaig del jove historiador de l'art israelià Mordechai Omer,²⁰³ la reproducció en blanc i negre i en color d'obres, fotografies personals, una bibliografia i una cronologia.²⁰⁴ Aquests volum es va editar en quatre idiomes —castellà, anglès, francès i alemany— per tal de facilitar la seva difusió més enllà del reduït circuit artístic català i aconseguir una major projecció internacional. Un llibre que Santos Torroella va considerar el millor dels que l'editorial havia publicat fins al moment.²⁰⁵

català contemporani, Barcelona, Aymà, Proa, 1972, p. 193-240; "La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica", *Estudios Escénicos* (Barcelona), n. 16, desembre 1972, p. 86-105.

201 Veure: Vicente AGUILERA CERNI, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 144; i *Iniciación al arte español de la postguerra*. Barcelona, Editorial Península, 1970, p. 83-84. Aguilera Cerni (València, 1920-2005) es va interessar per la dimensió social de l'art i a banda d'impulsar revistes com *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* i *Cimal*, va promoure el grup Parpalló (1956).

202 José María MORENO GALVÁN, *La última vanguardia*, Barcelona, Magius, 1969, p. 24-27.

203 Mordechai Omer (1941-2011) historiador de l'art israelià i professor que va col·laborar amb el Museum of Modern Art de Nova York (1967-1971) i va dirigir el Tel Aviv Museum of Art (1995-2011).

204 Mordechai OMER, *Universo y magia de Joan Ponç*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1972. Volum de 30 cm i 287 pàgines.

205 Rafael SANTOS TORROELLA, "Joan Ponç y sus espectros", *El Noticiero Universal* (Barcelona), 10 maig

Per primera vegada un assaig s'interrogava globalment sobre la trajectòria que havia seguit Ponç des dels seus anys de formació fins a les últimes obres. Omer, a través d'una seqüència cronològica, va analitzar la seva trajectòria artística i vital i va l'inserir-lo en un context cultural que traspassava el marc català amb referències filosòfiques, literàries i artístiques heterogènies.

Una de les novetats d'aquest assaig va ser la negació de la filiació surrealista de Ponç. Malgrat reconèixer la influència del surrealisme en el si de *Dau al Set*, Omer va considerar que la seva obra no es podia relacionar amb aquest moviment perquè reflectia una realitat desemmascarada, un "realisme libidinós", gràcies a haver-se sostret de les lleis morals i a permetre's seguir les seves pulsions creatives.²⁰⁶ Va reforçar aquest argument amb la consideració que l'abundant iconografia sexual ponçiana tenia unes característiques diferents a l'emprada pels surrealistes perquè no provenia de l'alteració de les jerarquies del pensament sinó de la vivència directa d'una carència de relacions humanes.²⁰⁷ Així doncs, Ponç quedava deslliurat del lligam amb el surrealisme i emfasitzava l'originalitat del seu llenguatge, definit per una peculiar mescla d'elements reals i fantàstics.

En el camí de consolidació d'un llenguatge propi, Omer va considerar clau la *Suite Neurastènica* perquè significava la culminació del procés de definició. Per aquest conjunt de treballs va establir una filiació estilística inèdita en considerar-lo proper a l'art cinètic. En la seva opinió, Ponç s'havia endinsat en la dimensió més profunda de l'art cinètic: havia deixat de banda l'aspecte més superficial i juganer d'aquest corrent i s'havia decantat pel vessant més científic, per la cinètica, la branca de la dinàmica que estudia el moviment provocat per la tensió de forces.²⁰⁸ No es tractaria, doncs, de situar Ponç entre els artistes cinètics amants d'experimentar amb il·lusions òptiques per generar sensació de moviment, sinó d'interpretar la seva obra com un reflex de la tensió de les forces del seu univers personal i artístic. Un matís que dificulta l'aplicació del qualificatiu de cinètic a aquest artista per la seva ambigüitat i que fins i tot ha comportat la seva confusa consideració com a artista cinètic.²⁰⁹

Omer va obrir interrogants sobre les possibles filiacions artístiques de Ponç en qüestionar el seu lligam amb el surrealisme i aproximar-lo tangencialment a l'art cinètic. Plantejaments qüestionables que volien trencar amb una visió reduccionista d'aquest artista i que va enriquir amb la introducció de lligams amb el pensador Martin Buber i l'escriptor Samuel Beckett. Una vinculació sorgida d'una lectura de les obres de Ponç com a experiències poètiques i intel·lectuals guiades per la voluntat de fer visible una realitat oculta i qüestionar la realitat pre-

1972, p. 36.

206 En l'ús d'aquest terme, Omer va remetre a Anton Ehrenzweig, un expert en educació artística que feia poc havia publicat un llibre interdisciplinari on reflexionava sobre la creativitat artística, veure: *The hidden order of art: a study in the psychology of artistic imagination*, Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1967.

207 *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 36 i 42.

208 *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 146-150.

209 Veure: Lourdes CIRLOT, *El grupo "Dau al Set"*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 127; i Carlos PÉREZ REYES, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Vicens-Vives, 1990, p. 137.

tesament objectiva.²¹⁰ A banda d'aquests lligams internacionals, Omer va remetre a certs símbols de la cultura catalana per situar Ponç en aquest context específic. Per fer-ho va referir-se a Miró, l'espiritualitat de l'art romànic i l'austeritat del gòtic català i va identificar l'arrelament al territori, l'austeritat i l'espiritualitat com a expressions del geni català i com a trets de la pintura de Ponç. Una identificació que jutgem com a fruit de la necessitat d'assenyalar la pertinença d'aquest artista a la cultura catalana, una cultura que maldava per fer-se visible en un context polític que l'havia volgut anul·lar. Malgrat aquest vincle amb la idiosincràsia catalana, la decisió d'emigrar al Brasil va interpretar-la com una mostra de "l'orgull espanyol" —ajudat d'una cita de Lope de Vega— per no ser prou reconegut pel seus compatriotes.²¹¹ Una justificació basada en l'orgull i en un acte d'afirmació temperamental de Ponç que li va permetre l'omissió de qualsevol referència a la problemàtica política, econòmica, social i cultural de l'Estat espanyol derivada de la instauració del regim dictatorial del general Franco l'any 1939 i que continuava vigent en la data de la publicació de la primera monografia sobre Ponç. Un enfocament que va contribuir a projectar la imatge d'un artista només interessat pel món de l'art, la filosofia, la literatura i l'espiritualitat, aliè a qualsevol aspecte d'ordre polític o social.

Universo y magia de Joan Ponç, a banda de l'assaig d'Omer i una bibliografia, va incloure un text autobiogràfic de Ponç, "Cronología biográfica". Un document excepcional que conceptualment seguia la línia evocadora de la carta adreçada a Hudtwalcker esmentada anteriorment. La breu autobiografia-carta va canviar de format i va créixer amb la introducció de vivències personals i artístiques que analitzem detingudament en un altre apartat. La part gràfica també significava una aportació rellevant per la inclusió de dues-centes seixanta-cinc reproduccions d'obres originals, detalls ampliatos d'algunes peces, a més de gravats i fotografies de l'artista. D'altra banda, va significar un primer intent d'organitzar i catalogar la producció ponçiana, una tasca complexa sobretot en l'obra sobre paper, que es va organitzar per sèries. A partir del viatge al Brasil, els dibuixos van ser agrupats per suites pel mateix artista però en l'obra anterior l'adscripció a les diferents sèries és no sempre clara perquè les peces sovint no van ser titulades ni assignades a una sèrie en el moment de la seva creació. En resum, la monografia d'Omer palesa l'interès per documentar textualment i gràficament la seva trajectòria i va ser el primer intent de difondre una visió integral de Ponç, amb un assaig teòric, la catalogació i reproducció d'una part important de la seva producció, i una completa informació biogràfica i bibliogràfica.

En un article sobre aquest volum, Gasch va recordar el Ponç més primerenc i l'evolució que havia seguit fins a desprendre's dels components més anecdòtics i trivials i conformar un llenguatge plàstic que encara considerava expressionista perquè mantenia la voluntat de posar de manifest la seva individualitat. Aquest crític va elogiar la monografia d'Omer per la riquesa d'il·lustracions i sobretot per l'autobiografia de l'artista, un text que va qualificar de "document de singular entitat".²¹² Una singularitat que el va convertir en un text de referència per apropar-se a l'artista i que va contribuir a definir el perfil d'artista maleït i incomprès per

210 *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 128 i 206.

211 *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 46, 78 i 224.

212 Sebastià GASCH, "Dos pintores, Ponç y Miró, en el recuerdo", *Destino* (Barcelona), n. 1808, 27 maig 1972, p. 62-63.

les reiterades referències al dolor, la solitud i a dificultats tan d'ordre material com d'encaix en l'entramat artístic.

Castillo,²¹³ el crític que l'havia seguit des dels inicis la trajectòria de Ponç, es va fer ressò de la publicació d' *Universo y magia*, un volum que va jutjar amb menys benevolència que Gasch en considerar-lo el llibre d'un esteta o d'un poeta més que una obra d'anàlisi i crítica. En aquest article també va ressenyar l'exposició organitzada per René Métras²¹⁴ amb motiu de la publicació de l'esmentada monografia i va descriure el camí seguit per Ponç des del "barroquisme compositiu i la fosforescència cromàtica" cap a la senzillesa de la geometria i les games de colors suaus, per arribar a unes creacions "alambinades i refinades". Obres que destaquen pel seu hermetisme i un artista que es retratat com un personatge atípic.

En l'exposició celebrada a la galeria de René Métras es van mostrar nombrosos dibuixos de petit format dels inicis de la seva trajectòria i obres de diferents moments de la seva trajectòria, un recorregut heterogeni per la seva producció. El catàleg, a més d'incloure l'autobiografia, reproduïx el conjunt de peces exposades i una presentació de Cirici Pellicer on va redibuïxar la posició marginal de Ponç, un artista caracteritzat "per circular entre els altres pintors com el cavall dels escacs entre les altres fitxes". Una figura aïllada, no adscrita a cap tendència artística, només preocupada per l'estructura, el ritme i la densitat de les seves creacions, que portava a terme un treball orientat cap a la síntesi i l'economia de mitjans. Cirici Pellicer va qualificar la mostra d'esdeveniment perquè representava l'oportunitat de sentir una veu rellevant de la història de l'art que s'havia expressat amb llibertat fins i tot quan aquesta opció implicava riscos majors.²¹⁵

Només un any després de la publicació de *Universo y magia de Joan Ponç*, es va editar una nova monografia,²¹⁶ de format més modest tant en l'extensió com en les dimensions, que formava part de la col·lecció *Artista españoles contemporáneos*, promoguda pel govern per donar a conèixer una selecció heterogènia de creadors de l'Estat espanyol. El volum inclou un assaig de Corredor-Matheos, reproduccions d'obres, un recull de crítiques sobre Ponç d'autors i èpoques diverses, un esquema biogràfic i una bibliografia. L'assaig no es planteja establir lligams amb d'altres artistes o ismes, sinó endinsar-se en l'obra i la trajectòria vital de Ponç per copsar l'essència de l'acte creatiu i entendre el sentit últim de les seves creacions. Ponç apareix definit com un creador que es mantenia al marge de les tendències artístiques, només interessat en l'elaboració d'una obra absolutament personal que transcendís la realitat. Una rebel·lia que, en opinió de Corredor-Matheos, l'havia portat al que semblaven els "antípodes" de l'art més innovador i a formar part d'una família atemporal d'artistes, juntament amb El Bosch, Brueghel, Goya i Blake. Uns creadors amb els quals compartiria el fet d'haver optat per seguir una línia de creació pròpia que desdibuïxa el traç de la línia imaginària de la història de l'art, construïda a partir de la successió il·lusòria d'estils i tendències. L'assaig de Corredor-Mat-

213 Alberto del CASTILLO, "Las exposiciones. Joan Ponç, en René Métras", *Diario de Barcelona*, 7 maig 1972.

214 Joan Ponç: 1946-1970, Galeria René Métras, abril-maig 1972.

215 Alexandre CIRICI PELLICER, "Ponç 72", *Joan Ponç: 1946-1970*, Barcelona: Galeria René Métras, 1972.

216 José CORREDOR-MATHEOS, *Joan Ponç*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, [Artista españoles contemporáneos; 72]. Volum de 89 pàgines i 17 cm.

heos apropa Ponç al prototipus d'artista romàntic, al creador situat al marge de les modes, que es manté fidel a si mateix, que no s'interessa per la creació de bellesa sinó per indagar en territoris obscurs, i per a qui les obres transcendeixen la pura materialitat. Un artista que va flirtar amb la bogeria i que va concebre la creació com un ritual sagrat. Uns trets que l'havien convertit en una figura que atreïa per la seva originalitat però que al mateix temps incomodava per la dificultat per alinear-lo amb d'altres artistes contemporanis en un epígraf artístic concret.

Corredor-Matheos²¹⁷ va destacar de nou la singularitat de l'obra de Ponç arran de la primera exposició de Ponç a la galeria Dau al Set²¹⁸ i va argüir la necessitat d'una antològica que permetés visualitzar globalment la seva trajectòria. Una mostra que hauria de posar en relleu la continuïtat i la fidelitat a una manera d'entendre la creació malgrat resultats plàstics antagònics en aparença, i permetre resseguir el lligam entre el món caòtic i el món cristal·lí que conviu en les seves obres. Aquesta perseverança, però, per al crític Manuel Durán²¹⁹ havia portat Ponç a la reiteració i la imitació, a la represa de motius i elements de les obres dels anys 1940 i 1950, el període que considerava el moment culminant de la seva trajectòria. Una visió contraposada a la de Corredor-Matheos, per a qui el conjunt de la producció era el resultat plàstic dels postulats de l'artista i no pas una trajectòria irregular. Cirici Pellicer, autor del text de presentació del catàleg²²⁰, també va projectar una imatge globalitzadora de l'artista i el va definir com un creador caracteritzat per reivindicar "els camins del món precapitalista i preindustrial" i per defugir "la hipocresia de l'home alienat" que amaga els conflictes de la realitat. Una mirada més sociològica i propera a les categories de la doctrina marxista que posa en relleu la força creativa de Ponç i la seva fidelitat a una manera d'enfrontar-se a la realitat i a la creació. Al mateix temps, però, també denota l'evolució experimentada pel mateix crític, cap a una visió de l'art com a producte social, un gir que coincideix amb l'aplicació de mesures liberalitzadores per part del règim franquista.²²¹

Una dècada després del retorn del Brasil, Ponç mantenia una activitat expositiva regular a l'Estat espanyol i havia restablert vincles amb el món de la cultura que donarien fruits com les edicions realitzades amb escriptors d'estil i generacions diferents.²²² Amb J. V. Foix va col·labo-

217 José CORREDOR-MATHEOS, "Arte. Joan Ponç: «une saison en enfer»", *Destino* (Barcelona) n. 1899, 23 febrer 1974, p. 35.

218 *Joan Ponç, oli, gouaches, dibuixos i obra gràfica 1946-1973*, galeria Dau al Set, Barcelona, gener 1974. No ens detindrem a resseguir la història de la galeria, fundada el 1973, ni dels seus impulsors però no podem passar per alt que el nom escollit fos precisament el de la publicació fundada a finals de 1948, un signe evident de la recuperació de l'art d'aquest període i del tarannà de la galeria.

219 Manuel DURÁN, "Joan Ponç y «Dau al Set»", *La Prensa* (Barcelona), 21 febrer 1974.

220 Alexandre CIRICI PELLICER, "No repetirem ara..." a: *Joan Ponç, oli, gouaches, dibuixos i obra gràfica 1946-1973*, Barcelona, Galeria Dau al Set, 1974. [Text també reproduït en el catàleg *Joan Ponç: Dibuixos 1946-1949*, Barcelona, Galeria Dau al Set, 1987]

221 Sobre l'evolució del pensament i l'exercici de la crítica per part de Cirici Pellicer, veure: Narcís SELLES RIGAT, *Alexandre Cirici Pellicer: una biografia intel·lectual*, Catarroja i Barcelona, Afers, 2007. Específicament, en el capítol IV (p. 209-255) es descriu acuradament l'esmentada transformació.

222 En el camp de les arts escèniques les col·laboracions van ser més escadusseres però cal tenir en compte la col·laboració amb Antonio Gades en la creació dels figurins de la dansa de la mort del ballet *Don Juan* (1965) i amb el grup de teatre de l'Orfeó de Sants per l'escenografia de *La balada del gran macabre* (1979).

rar en les edicions de bibliòfil *La pell de la pell* (1970) i *97 notes sobre ficcions poncianes* (1974), amb Joan Fuster en *L'exploració de l'ombra* (1974), amb el novel·lista Luis Goytisolo en la il·lustració de *Ojos, círculos, búhos* (1970) i *Devoraciones* (1976), i amb José Corredor-Matheos en l'edició de bibliòfil *Metamorfosis Franz Kafka-Joan Ponç* (1978).²²³

En aquestes edicions no hi ha una relació unidireccional entre text i imatges, són treballs que evolucionen de manera independent, obres regides per la llibertat creativa de l'artista i dels escriptors. Els textos no al·ludeixen necessàriament a la pintura de Ponç tot i que sovint s'hi mencionen elements que en formen part i fins i tot la mateixa figura del pintor s'integra dins la creació literària. Les col·laboracions amb Foix, però, són una excepció no perquè hi hagi una relació més estable entre els elements plàstics i la prosa poètica sinó perquè les referències a l'obra ponciana hi són explícites. D'altra banda, són una mostra eloqüent de la continuïtat del nexa establert en la dècada de 1940. A *La pell de la pell*, amb un text datat el 1968, va endinsar-se en els afanys del pintor i va establir un paral·lelisme entre la seva tasca i la del "poeta que s'esforça per esquivar el rònc on vagareja, fer llum al magatzem dels accessoris i provocar el Fet, il·luminat per secretes clarors diürnes, i sense malefici". Un text que va concloure amb una frase que Ponç va fer seva per tancar el relat de la "Cronologia biogràfica": "Vós, Joan Ponç, us heu adonat com la troballa del meravellós espellussat allibera la ment, aviva els sentits i prova la nostra innocència."²²⁴ A *97 notes sobre ficcions poncianes*, Foix va reprendre els paral·lelismes entre pintura i poesia, però també va abordar temàtiques com l'avantguardisme, els mecanismes del món de l'art i de la literatura i la creació artística, però també sobre les arrels de l'obra de Ponç i la seva galeria de personatges. Breus textos poètics que no segueixen una línia narrativa, on els temes reapareixen per teixir un ordit líric i plàstic. Una invitació a endinsar-se en els mecanismes del pensament i de la creació que no pretén aportar llum sobre l'artista ni descobrir claus interpretatives sinó forçar la imaginació i introduir el lector en el món de la creativitat.

La galeria Artur Ramon va presentar l'edició i els dibuixos originals de *97 notes sobre ficcions poncianes* a finals de 1974 en una mostra que va coincidir amb una exposició a la galeria Biosca de Madrid.²²⁵ Unes exposicions, que juntament a la celebrada a la galeria Dau al Set aquell mateix any, van tornar a situar Ponç en les planes de l'actualitat artística. Brossa va ser l'encarregat de presentar el llibre d'artista amb un text on va argüir que "la col·laboració dels pintors i els poetes només té sentit entre persones d'un mateix voltatge que actuen amb independència" i va recordar que va ser arran del consell de Foix que Ponç va canviar la grafia del seu cognom i va substituir la essa final de Pons per una ce trencada.²²⁶ Un text poètic on va evocar la ironia i l'imaginari dels dos creadors.

223 J. V. FOIX i Joan PONÇ, *La pell de la pell*, Barcelona, Polígrafa, 1970 i *97 notes sobre ficcions poncianes*. Barcelona, Polígrafa, 1974; Luis GOYTISOLO i Joan PONÇ, *Ojos, círculos, búhos*, Barcelona, Anagrama, 1970 i *Devoraciones*, Barcelona, Anagrama, 1976; Joan FUSTER i Joan PONÇ, *Exploració de l'ombra*, Barcelona, Polígrafa, 1974; José CORREDOR-MATHEOS i Joan PONÇ, *Metamorfosis Franz Kafka-Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1978.

224 J. V. FOIX, "Carta oberta a En Joan Ponç, pintor", a: *La pell de la pell*, Barcelona, Polígrafa, 1970.

225 Foix-Ponç, galeria Artur Ramon, Barcelona, novembre-desembre 1974 i Joan Ponç, galeria Biosca, Madrid, desembre 1974.

226 Joan BROSSA, "L'hivern i la capa, o el califat del foc", a: *Foix-Ponç*, Barcelona, galeria Artur Ramon, 1974.

D'altra banda, la galeria Biosca va incloure un text de Rodríguez Aguilera en el catàleg de l'exposició de Ponç, un document que va significar el retrobament amb l'autor de la primera entrevista al pintor. Aquest crític va recordar les dificultats de l'època de la postguerra per a l'art més innovador i va destacar la importància de *Dau al Set* fins al punt de considerar-la un punt d'inflexió en el rumb de la pintura catalana. Ponç hi apareix retratat com un dels artífex d'aquesta iniciativa i un fidel seguidor de la manera d'entendre la creació com una cerca interior on la realitat i la irrealitat es confonen. Un relat que conclou amb el reconeixement d'una fidelitat també referida a la tècnica, a la pràctica pictòrica, que l'erigeix en precursor dels nous corrents artístics basats en el retorn a la pintura.²²⁷ Al final de la dictadura franquista, alguns joves artistes interessats per la pràctica pictòrica es van emmirallar en Ponç per la seva fidelitat a un imaginari i uns recursos plàstics que els moviments d'avantguarda dels anys 1960 i 1970 havien qüestionat i encara qüestionaven. Cal que tenir en compte que també a Europa es produïa el ressorgiment de la pintura, un retorn que culminaria amb la concreció de corrents com el nou expressionisme alemany i la transavantguarda italiana. Els artistes Eduard Arranz Bravo i Rafael Bartolozzi, nascuts en la dècada de 1940, van ser els primers en posar de manifest la seva admiració cap a Ponç, amb qui van publicar *Joan Ponç, Arranz Bravo, Bartolozzi*.²²⁸ Per Ponç, la coincidència d'interessos amb aquests joves pintors va significar la constatació que "era el continuador de certa lluita" que perduraria.²²⁹

Tot i això, quan l'any 1976, Ponç va tornar a exposar a la galeria Dau al Set²³⁰ no totes les mirades es mostraven complaents davant la seva obra més recent. Arnau Puig, amic de l'artista des dels anys 1940, va objectar la manca d'interès del camí seguit:

"Me parece observar en tu obra actual un manierismo de ti mismo, un formulismo de tus sentimientos. Cosa curiosa, hoy tu obra resulta amable a pesar de los horrores que en ella hay; a pesar de que todos y cada uno de los seres que la pueblan sean enteleguias acusadoras o efluvios humorales desencadenados."²³¹

Per Puig, Ponç era "l'inconscient en la seva forma plàstica" però en la pintura de la dècada de 1970 la seva força creativa era apaivagada per l'afany d'ordre i de perfeccionisme. En la seva opinió, el Ponç més interessant era el que ofenia, el més temperamental i espontani, el més expressionista i naïf, i no pas el que causava admiració pel seu dibuix i pels degradats de color. Puig, que havia seguit la seva trajectòria des de molt aviat, posava de manifest l'enyorança d'una obra menys disciplinada, complaent i digerible.

L'historiador i crític Francesc Miralles també va posar en relleu l'amanerament de la pintura de Ponç i la pèrdua de la capacitat per crear obres suggerents i enigmàtiques com les realitza-

227 Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA, "Joan Ponç, un precursor", a: *Joan Ponç*, Madrid, galeria Biosca, 1974.

228 *Joan Ponç, Arranz Bravo, Bartolozzi*, [s. l.] [s. n.], 1973. Aquesta publicació formada només per pàgines il·lustrades, sense text, va ser concebuda com una revista, veure: Olga SPIEGEL, "Joan Ponç, la salvació a través de la pintura", *La Vanguardia Domingo* (Barcelona), 4 març 1984, p. 14.

229 Veure: Joan ILLA MORELL, "Joan Ponç", *Revista del Vallés* (Granollers), n. 1.696, 10 octubre 1970.

230 *Joan Ponç*, galeria Dau al Set, Barcelona, febrer-març 1976.

231 Arnau PUIG, "Del consciente y el inconsciente en el arte de Joan Ponç. (A manera de una semi-carta)", *Batik* (Barcelona), n. 22, febrer 1976, p. 14.

des en els anys 1940.²³² En canvi, Daniel Giralt-Miracle va insistir en la continuïtat de la seva trajectòria i en lloc d'observar un amanerament de l'obra, hi va detectar una millora de l'ofici i una major preocupació per la bellesa i l'harmonia del color.²³³ Tanmateix, Fernando Gutiérrez²³⁴ i Baltasar Porcel van lloar la seva capacitat creativa per traspasar les fronteres de la realitat i endinsar-se en un món màgic i satíric.²³⁵

Crítiques i elogis es van succeir al llarg de la trajectòria de Ponç, que va gaudir d'un moment àlgid l'any 1978, quan va tenir l'oportunitat de mostrar la seva obra al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.²³⁶ El públic francès va poder veure obres datades entre 1970 i 1977, en una mostra comissariada per Jacques Lassaïgne.²³⁷ Aquest historiador i crític va definir els trets més característics de la seva obra, tot relacionant-los amb el seu entorn cultural més avial, per revelar el seus mecanismes creatius.²³⁸ Per Lassaïgne, el llenguatge plàstic de Ponç estava condicionat per cinc factors fonamentals: la cultura catalana —amb tradició d'artistes amants de "l'exploració dels espais interiors"—, les cicatrius de la guerra civil, l'herència plàstica de les miniatures mossàrabs i del bestiar romànic, l'expressionisme *avant-la-lettre* de Goya i Picasso, i l'exemple de Miró. Així doncs, Ponç hauria reelaborat aquest llegat amb un sistema de treball personal, de reflexió i d'anàlisi, que hauria culminat en la descomposició detallista de les formes, un mecanisme que li permetia traspasar el món de les aparences i plasmar una realitat més profunda, oculta a la mirada. El resultat serien obres que s'interroguen sobre les múltiples dimensions de l'ésser humà amb un llenguatge de vegades minuciós i detallista i d'altres més concís. Un mecanisme de treball que posa en relleu les possibilitats de la pintura com a mitjà per interrogar-se i plantejar qüestions que transcendeixen la materialitat de la pintura. Una anàlisi que insisteix en l'ansia de coneixement de l'artista i que posa de manifest que per Ponç la creació artística era una via de coneixement. En realitat, el mateix pintor havia establert un paral·lelisme entre la tasca de l'artista i la del filòsof i el científic en considerar que tots tres, tot i treballar amb materials diferents, portaven a terme un procés de recerca semblant. Una

232 Francesc MIRALLES, "Entorno a la obra más reciente de Joan Ponç", *Artes Plásticas* (Barcelona), n. 7, abril 1976, p. 52-54.

233 Daniel GIRALT-MIRACLE, "Crónica y crítica. Cataluña. Joan Ponç». *Guadalimar* (Madrid), n. 11, 10 març 1976, p. 66.

234 Fernando Gutiérrez González (1911-1984) escriptor que va ser alt funcionari del departament de censura de Barcelona. Va col·laborar com a crític d'art al diari *La Vanguardia*. <http://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0031868.xml> (consulta: 13 abril 2015).

235 Veure: Baltasar PORCEL, "Ir y venir. Joan Ponç, patético y alucinado", *Destino* (Barcelona), n. 2002, 12-18 febrer 1976, p. 38-39; i Fernando GUTIÉRREZ, "Joan Ponç en Dau al Set y en Eude", *La Vanguardia Española* (Barcelona), 21 febrer 1976.

236 *Joan Ponç: au fond de l'être, 1970-1977*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 6 abril-4 juny 1978. Aquesta exposició va viatjar a Luxemburg i es va poder veure al foyer del Théâtre Municipal d'Esch-sur-Alzette, 3-19 novembre.

237 Jacques Lassaïgne (París 1911-1983) assagista i comissari d'exposicions que va col·laborar regularment en la premsa escrita i va escriure monografies de nombrosos artistes (Goya, Picasso, Chagall, Delacroix). Va ser director del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1971-1979). http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/critiques_d_art/313/biographie (consulta: 13 abril 2015).

238 Jacques LASSAIGNE, "Joan Ponç au fond de l'être", a: *Joan Ponç: au fond de l'être, 1970-1977*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Barcelona, Polígrafa, 1978, p. 5-11. El catàleg, editat en francès, anglès, català i castellà, també va incloure l'autobiografia de l'artista —una versió revisada de "Cronología biográfica"— i la reproducció de 139 obres.

recerca que, d'altra banda, era el camí per evitar el pur esteticisme de la pintura.²³⁹ Lassaigue, que havia definit Ponç com “un veritable alquimista de l'art”,²⁴⁰ va presentar l'obra de Ponç a París com a fruit d'un context cultural ric en referències amb una forta projecció internacional (l'art romànic, El Bosch, Goya, Picasso, Miró) però amb personalitat pròpia i d'una originalitat que el feia refractària a les etiquetes.

Aquesta exposició va reforçar el prestigi de Ponç i malgrat que el crític Daniel Giralt-Miracle²⁴¹ van valorar positivament la difusió internacional aconseguida des de la “plataforma parisenca” no es va consolidar la seva integració en els circuits artístics internacionals. La crítica francesa es va fixar en la qualitat de la seva pintura, la precisió i el detallisme del dibuix, l'influx del surrealisme i la peculiaritat de les criatures del seu imaginari²⁴² però el ressò de l'exposició va ser discret i no va suposar un canvi de rumb en la seva projecció. A l'Estat espanyol, la revista *Guadalimar*²⁴³ va reproduir el text íntegre de Lassaigue, la revista *Bellas Artes*²⁴⁴ va recollir les impressions de l'artista i comentaris apareguts a la premsa francesa, i Santos Torroella²⁴⁵ va lloar la voluntat de Lassaigue de retre un homenatge a un dels artistes més representatius de la investigació del misteri i l'angoixa.

En paral·lel a l'exposició de París, les galeries Joan Prats, Dau al Set, Eude i Navarro de Barcelona²⁴⁶ van mostrar la seva obra, una coincidència que va retornar Ponç a l'actualitat artística i que va posar a l'abast del públic un ampli ventall d'obres. Unes exposicions que van permetre resseguir una trajectòria marcada, en opinió de Giralt-Miracle,²⁴⁷ per la continuïtat de l'onirisme, la “sobrereïtalitat” i les figures caricaturesques i la creació d'un univers, mirall de la vida de l'artista, marcat per les tensions entre opressió i llibertat, cartesianisme i onirisme, cezannianisme i “sobrereïtalisme”. Un món habitat per éssers absurds i terrorífics, perfilats meticulosament. Malgrat el ressò en la premsa²⁴⁸ i haver assolit una posició inèdita en el mercat artístic, el pin-

239 Veure: Joan ILLA MORELL, “Joan Ponç”, *Revista del Vallés* (Granollers), n. 1696, 10 octubre 1970; i Ana María MOIX, “Veinticuatro horas de la vida de... Joan Ponç”, *Tele/Expres* (Barcelona), 30 octubre 1971.

240 Jacques LASSAIGNE, “Al principio era el ojo”, a: *Joan Ponç*, Madrid, galeria Biosca, 1978.

241 Daniel GIRALT-MIRACLE, “Els ulls de Joan Ponç”, *Avui* (Barcelona), 30 abril 1978, p. 24.

242 Veure: Henri-François REY. “L'agenda d'Henri-François Rey. Un peintre messenger d'une autre planète”, *Vendredi Samedi Dimanche* (Champagne-sur-Oise), n. 32, 14-20 abril 1978; “Joan Ponç”, *Le Républicain*, 15 abril 1978; Raoul-Jean MOULIN. “Les Arts Plastiques. Fables de Catalogne”, *L'Humanité* (París), 18 abril 1978; Pierre MAZARS, “La lune et le feu”, *Le Figaro* (París), 21 abril 1978, p. 22.

243 Jacques Lassaigue, “Joan Ponç, fondo del ser”, *Guadalimar. Revista Quincenal de las Artes* (Madrid), n. 32, maig 1978, p. 26-27.

244 María Fortunata PRIETO BARRAL, “Crónica de París. Joan Ponç y Antoni Clavé en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París”, *Bellas Artes* (Madrid), n. 61, 3r. trimestre 1978, p. 35-37.

245 Rafael SANTOS TORROELLA, “Artistas catalanes en París”, *Destino* (Barcelona), n. 2121, 1-7 juny 1978, p. 44.

246 Es van celebrar les següents exposicions: “Joan Ponç: Fons de l'ésser”, galeria Joan Prats; “Joan Ponç”, galeria Dau al Set; “Metamorfosis: Ponç-Kafka”, galeria Eude; “Joan Ponç: Òleos-gouaches”, Sala Navarro, Barcelona. A més, havia exposat a la galeria Biosca de Madrid al febrer.

247 Daniel GIRALT-MIRACLE, “Els ulls de Joan Ponç”, *Avui* (Barcelona), 30 abril 1978, p. 24.

248 Veure: Josep IGLESIAS DEL MARQUET, “Las magias de Joan Ponç”, *Diario de Barcelona*, 29 abril 1978, p. 26; “Joan Ponç. Cuatro galerías”, *El Correo Catalán* (Barcelona), 29 abril 1978; “Joan Ponç en las profundidades del ser”, *El País* (Madrid), 30 abril 1978; Daniel GIRALT-MIRACLE, “Les exposicions. Joan Ponç-Franz Kafka”, *Avui* (Barcelona), 7 maig 1978; Fernando GUTIÉRREZ, “Joan Ponç y la invención del misterio”, *La*

tor va insistir en el seu malditisme i en la seva marginalitat:

“Sí, soc un pintor maleït,estic molt content de ser-ho, i potser sembla que he superat la meua maledicció, però vull ser fidel a aquesta cosa d’incomprensió, buscar sempre horitzons nous i no sentir-me mai massa comprès”.²⁴⁹

Conscient que era lluny d’ocupar un espai central en el panorama artístic, Ponç reforçava així la imatge d’artista marginal i reconeixia aquesta posició com un tret propi i distintiu. La exposició del Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris i la presència en diverses galeries contradirien els arguments en favor de la seva marginalitat. La manca, però, de reconeixement institucional li permetia reivindicar per al seu art una posició d’exclusió i denunciar-ne la incomprensió.

Un primer reconeixement institucional li va arribar l’any 1983 quan el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya va organitzar una mostra itinerant d’obra gràfica²⁵⁰, una exposició que tenia el mèrit d’apropar el seu art a un públic molt divers però no tenia la significació que hagués tingut una exposició d’obra original a Barcelona. Aquell mateix any, però, la galeria Dau al Set va celebrar el desè aniversari amb l’exposició *Joan Ponç: precursor 1946-47-48*,²⁵¹ un títol que posava en relleu la seva significació i sobretot de la seva obra més primerenca. Endinsats en la dècada de 1980, en el marc d’una societat democràtica que no patia les limitacions ni les restriccions de la postguerra, el “neoexpressionisme inèdit i incomprensible” de l’obra dels anys 1940 era redescobert i reivindicat pel seu caràcter pioner.²⁵² Un període que Miralles²⁵³ va definir com “el punt zero del Ponç revulsiu” pels riscos creatius assumits per l’artista en un moment fosc de la història del país. D’altra banda, la crítica Gloria Moure²⁵⁴ va considerar-lo una figura clau per a les noves generacions perquè el seu exemple havia d’actuar com un “antídot” per evitar la superficialitat i l’esnobisme. El reconeixement del paper de precursor, però, no va produir una transformació del discurs crític sobre l’artista i va reforçar l’interès per un període limitat i més primerenc de la seva trajectòria.

El contrapunt a aquesta mirada adreçada al passat va facilitar-lo l’exposició de les *Capses secretes* formades per més de quatre-cents dibuixos de petit format realitzats entre els anys 1970 i 1980. Una mostra organitzada per la Fundació Caixa de Pensions que va posar a l’abast del

Vanguardia (Barcelona), 12 maig 1978; Joaquim DOLS RUSIÑOL, “Joan Ponç”, *Artes Plásticas* (Barcelona), n. 24, maig-juny 1978.

249 Declaracions realitzades en una entrevista amb l’escriptora Montserrat Roig per al programa *Personatges* de TVE Catalunya, emès el febrer de 1978, i transcrites a: *Personatges. Segons el programa del mateix títol emès per TVE*, Barcelona, Editorial Pòrtic, p. 178.

250 El 1983, “Joan Ponç. Obra gràfica”, va viatjar a: Castell d’Aro, Vilaseca, i Terrassa. El 1984, “La pell de la pell, Metamorfosi, El Quixot, aiguaforts” va viatjar a: Lleida, Terrassa, Vilanova i la Geltrú, Salou, Tarragona, Reus, Vic, Tortosa i Girona.

251 Galeria Dau al Set, Barcelona, octubre-novembre 1983.

252 “Dau al Set, 10 anys”, a: *Joan Ponç: precursor 1946-47-48*, Barcelona: Galeria Dau al Set, 1983.

253 Francesc MIRALLES, “Joan Ponç”, *Lápiz. Revista mensual de arte* (Madrid), n. 10, novembre 1983.

254 Gloria MOURE, “Crítica. Joan Ponç: una gran clave”, *El Noticiero del Viernes* (Barcelona), 25 novembre 1983, p. 12.

públic dibuixos de producció recent.²⁵⁵ Aquests treballs van tornar a posar de manifest que Ponç s'havia mantingut al marge de les derives avantguardistes i havia perseverat en l'ús d'un suport, un llenguatge i unes eines amb una llarga tradició dins la història de l'art. El dibuix detallista d'aquests petits papers remet a les minucioses il·luminacions dels llibres medievals malgrat l'absència d'un referent textual directe. El catàleg de l'exposició, però, va reforçar la bona entesa de Ponç amb el món literari en incloure les col·laboracions dels escriptors Luis Goytisolo, Fernando Arrabal, Jean-Clarence Lambert, Fernando Gutiérrez, Dietrich Mahlow, Camilo José Cela i Luis Racionero. Aportacions literàries per introduir les nou sèries que conformen les *Capses secretes* i per recrear el món visual de Ponç i experiències compartides amb l'artista. Un cicle de col·laboracions que tanca l'epíleg de Racionero on les *Capses secretes* són comparades amb "el bagul d'un prestidigitador macabre".²⁵⁶ Entre les textos inclosos en el catàleg el que va tenir un major impacte entre la crítica no van ser aquestes col·laboracions, sinó l'entrevista introductòria de Rosa Queralt a Ponç.²⁵⁷ En les seves declaracions l'artista va situar la producció d'aquestes sèries en les sales d'espera de metges i en les habitacions dels hospitals, de manera que va vincular la seva gènesi amb la fragilitat de la seva salut. A més, va establir un lligam entre els títols d'algunes sèries i els diferents estats d'ànim del llarg del procés de tractament i convalescència de les complicacions d'una diabetis: *Celestial* i *Èxtasi*, fruits dels moments d'optimisme; *Degollats*, *Degenerats* i *Minigeperuts*, reflex dels moments d'angoixa. Al llarg de l'entrevista Ponç va reprendre el seu discurs sobre la capacitat de la pintura per transcendir la realitat i també va reflexionar sobre les limitacions del llenguatge, la mort i el procés de treball. Declaracions i reflexions que van tenir projecció en la premsa i les revistes especialitzades, al costat de valoracions sobre la persistència d'un món màgic i personal.²⁵⁸

Amb l'exposició de les *Capses secretes* encara oberta al públic, la mort sobtada del pintor, el 4 d'abril de 1984, va obligar a fer balanç d'una trajectòria truncada prematurament. Perucho, que havia escrit un dels primers articles sobre Ponç,²⁵⁹ va evocar el seu món creatiu com una indagació en el món de l'obscuritat però amb esclat de llum. Un artista amant de la contemplació pacient dels seus pensaments i de la natura: "la rara perfecció del vol d'un ocell,

255 Joan Ponç: *Capses secretes*, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Granollers, desembre 1983-gener 1984 i Sala d'Exposicions Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, març-abril 1984. L'exposició es va veure a Granollers i Barcelona, malgrat que inicialment es va anunciar una itinerància més àmplia a València, Saragossa, Madrid i fins i tot a ciutats d'Europa i el Japó. Veure: M. PILA, "Joan Ponç expone su obra secreta en Granollers", *El Periódico* (Barcelona), 23 desembre 1983, p. 31.

256 Luis RACIONERO, "Les golfes del cervell", a: *Capses secretes*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1993, p. 167-168.

257 Rosa QUERALT, "Introducció: Amb Joan Ponç, la tardor del 83", a: *Capses secretes*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1993, p. 9-21. Entrevista també publicada a: *Quaderns de l'Obra Social. Caixa de Pensions* (Barcelona), n. 20, novembre 1983, p. 33-35.

258 Veure: Conxita OLIVER, "Joan Ponç. Capses secretes", *Avui. Art* (Barcelona), 12 gener 1984, p. III; Manuel DURÁN, "Las 'capes secretes' de Joan Ponç, partículas de la angustia y la rebelión", *El Correo Catalán* (Barcelona), 21 gener 1984; Fernando GUTIÉRREZ, "Ponç y las aguas muertas del espejo", *La Vanguardia Domingo* (Barcelona), 4 març 1984, p. 16-18; Olga SPIEGEL, "Joan Ponç, la salvación a través de la pintura", *La Vanguardia Domingo* (Barcelona), 4 març 1984, p. 14; Mercè IBARZ, "Les 'Capes Secretes' de Joan Ponç, a Barcelona", *Avui* (Barcelona), 8 març 1984, p. 29; Elisenda BACHS i MARÉS, "Joan Ponç. Capses secretes", *Trama Art* (Barcelona), n. 3, abril 1984, p. 2-5.

259 PERUCHO, "Joan Ponç", 1948, p. 36-37.

la delicada arquitectura d'un arbust, la molsa microscòpica d'una pedra".²⁶⁰ Puig, Cuixart, Tàpies i Tharrats,²⁶¹ qui havien estat a prop seu en els inicis de la seva trajectòria, també van glossar la seva figura per destacar la seva personal força creadora sorgida en un moment difícil de la història del país. Revisions on van reparèixer els seus lligams amb el surrealisme, el compromís amb projectes com *Algol* i *Dau al Set* i la seva extraordinària creativitat, sobretot en aquest període. D'altra banda, Porcel²⁶² va rebatre les veus que consideraven que el seu art s'havia estancat amb observacions sobre la transformació que havia experimentat la seva obra i va denunciar les dificultats de Ponç per ubicar-se en un entorn artístic marcat per dues tendències, la interessada per l'art informalista i la que es decantava per l'art més conservador. Un context que en opinió de Porcel va determinar l'arraconament de Ponç. Una marginalitat que va continuar després de la seva mort tot i que alguns crítics van reiterar el vessant precursor del seu art.²⁶³ Aquesta consideració, però, no va evitar que la presència de Ponç en els circuits artístics fos discreta.

1.6. 1985-2014

L'èmfasi en la importància del període creatiu de Ponç dels anys 1940 va comportar la minimització de la resta de trajectòria i es va consolidar una visió del seu recorregut creatiu amb *Dau al Set* com a punt central. També les enciclopèdies destinades a dibuixar el panorama artístic català i espanyol de la segona meitat del segle XX van transmetre aquesta punt de vista. En el volum de *La història de l'art català*, que abasta des de 1917 fins 1970, l'historiador de l'art Francesc Miralles²⁶⁴ va consignar Ponç en l'apartat "Els pintors de «Dau al Set»" per destacar la força de l'empremta del surrealisme en un grup heterogeni que no tenia una pretensió estilística unitària. Fora d'aquesta adscripció, la figura de Ponç no torna aparèixer i s'obvia la seva trajectòria posterior. Un tractament que subratlla la rellevància de la filiació a *Dau al Set* al temps que minimitza la transcendència de l'obra realitzada en altres moments del seu recorregut creatiu. Quan l'any 1996 dins la mateixa col·lecció va aparèixer el volum dedicat a l'art de la segona meitat del segle XX, Corredor-Matheos²⁶⁵ va resseguir l'obra de Ponç més enllà del període de la postguerra. A banda de situar-lo entre els artífex de la renovació artística de finals dels anys 1940, va sintetitzar la seva evolució cap a una pintura minuciosa i detallista

260 Joan PERUCHO, "El mirall. Joan Ponç", *Avui. Art* (Barcelona), n. 165, 5 abril 1984, p. I.

261 Veure: Modest CUIXART, "Els Blaus de Sarrià", *Avui. Art* (Barcelona), n. 165, 5 abril 1984, p. III. Arnau PUIG, "Un viatge als abismes de la sensibilitat i la ment", *Avui. Art* (Barcelona), n. 165, 5 abril 1984, p. I-II; "El arte juega con lo visceral y lo instintivo", *La Vanguardia* (Barcelona), 5 abril 1984, p. 39; "Joan Ponç, un art de la intimitat, no dels "ismes"", *El Món* (Barcelona), 13 abril, 1984. Antoni Tàpies, "Memoria de Joan Ponç", *La Vanguardia* (Barcelona), 5 abril 1984, p. 39 i "Un apassionat per la seva feina", *Avui* (Barcelona), 5 abril 1984; Joan-Josep THARRATS, "El hombre de los milagros", *El País* (Barcelona), 5 abril 1984, p. 24.

262 Baltasar PORCEL, "Joan Ponç, del genio y la egolatría", *La Vanguardia* (Barcelona), 13 abril 1984, p. 5.

263 Veure: Manuel DURÁN, "Joan Ponç, el precursor que abrió el camino a lo invisible", *El Correo Catalán* (Barcelona), 7 abril 1984, p. 26; i Jaume FÀBREGA, "L'art català després de Joan Ponç", *El Punt Diari* (Girona), 12 abril 1984.

264 Francesc MIRALLES, *Història de l'art català*, vol. VIII: *L'època de les avantguardes 1917-1970*, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 232-238.

265 Josep CORREDOR-MATHEOS, *Història de l'art català*, vol. IX: *La segona meitat del segle XX*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 15-20, 63 i 74-75.

arrelada en la realitat. Malgrat la presentació sumària de la seva trajectòria, també rep una menció especial l'obra elaborada en paral·lel a *Dau al Set*, en aquest cas, però, per assenyalar la influència que va exercir en l'obra primerenca de Zush, també conegut com a Evru, quan encara s'anomenava Albert Porta. Una empremta, però, que no es analitzada en profunditat.

L'enciclopèdia *Summa Artis*,²⁶⁶ en el volum dedicat a revisar l'art espanyol produït entre 1939 i 1990, analitza la figura de Ponç en l'apartat dedicat a *Dau al Set* i d'altres iniciatives coetànies destinades a la recuperació d'una "normalitat perduda" en el camp artístic. L'autor d'aquest volum, l'historiador de l'art Valeriano Bozal malgrat ubicar la figura de Ponç sota el paraigua de la publicació apareguda a finals de la dècada de 1940, va abastar sumàriament la seva trajectòria posterior per concloure que malgrat la depuració del seu llenguatge plàstic va continuar un "camí marcat pels anys de *Dau al Set*". Per aquest autor la força creativa de Ponç a finals dels anys 1940 i principis dels 1950, tenia tanta força que no només hauria determinat la seva obra posterior sinó que hauria influït en l'artista que s'acabaria convertint en el màxim representant de l'informalisme català, Antoni Tàpies. Una influència que en la seva opinió es va perllongar fins a l'any 1951 o 1952, tot i no concretar les evidències d'aquest influx.²⁶⁷

Veus diferents que reforcen l'excel·lència de la producció artística de Ponç d'un període que s'identifica amb la publicació de *Dau al Set* i que contribueixen a dotar a aquesta revista d'una centralitat esbiaixada en el si del conjunt de la trajectòria de Ponç. Una evidència d'aquesta centralitat es posa en relleu en els arxius de la galeria Joan Prats, amb més de vuit-centes fitxes de peces, on les datades en els anys 1940 i 1950 apareixen classificades com a Pre-Dau al Set i Dau al Set.²⁶⁸ Una denominació que ha fet fortuna entre col·leccionistes i galeristes per referir-se al període temporal al qual pertanyen determinades obres de Ponç.

Per trencar amb aquesta visió reduccionista i per posar a l'abast del públic la totalitat de la seva trajectòria, deu anys després de la seva mort va veure la llum una nova monografia. La primera que abasta la totalitat de la trajectòria, un tret que no podien aconseguir les anteriors perquè quan van ser editades Ponç continuava en actiu. Un volum que inclou un assaig de l'historiador de l'art nord americà Robert Lubar²⁶⁹ —gran coneixedor de la cultura catalana i especialista en Joan Miró—, la reproducció de més de sis-centes peces, la "Cronologia autobiogràfica" de Ponç —en aquesta ocasió acompanyada de documents gràfics—, una cronologia, una bibliografia i un llistat d'exposicions. L'obra està dividida en tres seccions, tres períodes de la trajectòria de Ponç, 1943-1953, 1953-1970 i 1971-1984, que estructuraven el contingut textual i el catàleg d'obres per tal de facilitar la comprensió d'una recorregut artístic complex.

L'eix vertebrador de l'assaig és el text autobiogràfic de Ponç, una informació que Lubar va documentar, matissar i ampliar per tal de donar claus interpretatives de la seva obra i donar a

266 Valeriano BOZAL, *Summa Artis: historia general del arte*, vol. XXXVII: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 209-211.

267 BOZAL, *Summa Artis: historia general del arte*, vol. XXXVII, 1992, p. 276.

268 Hem d'agrair la generositat d'Eugènia Orriols i Joan de Muga, de la galeria Joan Prats, per facilitar-nos l'accés al seu ric fons documental.

269 Robert S. Lubar, *Joan Ponç*, Barcelona, Polígrafa, 1994.

conèixer el marc cultural i vital en el qual havien sorgit. Aquest estudiós nord-americà va endinsar-se en l'entramat de relacions que Ponç va teixir al llarg de la seva trajectòria per constatar les peculiaritats del seu llenguatge i el punts de contacte amb creadors com Foix, Dalí, Miró, Klee i Brossa. Una mirada retrospectiva que abasta tant detalls biogràfics com l'anàlisi formal d'obres i sèries claus de la seva trajectòria, aspectes que permeten copsar la seva trajectòria estilística inserida en un context ampli. Lubar va portar a terme una anàlisi global de Ponç per arribar a la conclusió que el seu projecte artístic no només es podia valorar des del punt de vista formal perquè partia de la premissa de considerar l'art una via de coneixement i de recerca. En conseqüència, valorar la seva aportació en la reconstrucció del moviment d'avantguarda de la postguerra o considerar-lo un precedent de la transavantguarda italiana significa escapçar la seva significació com a artista que va crear un llenguatge propi que li permetés resseguir el camí d'investigació que s'havia traçat des dels inicis de la seva trajectòria.

La monografia de Lubar va significar la possibilitat de tenir a l'abast una visió de conjunt de l'obra de Ponç, un estudi que gosava abastar globalment la seva trajectòria per tal de dibuixar-ne un perfil acurat. Faltava però, una exposició concebuda amb el mateix criteri, guiada per la voluntat d'oferir al públic una panoràmica del seu recorregut, amb la consciència que havia de presentar un artista que s'havia mantingut al marge dels cànons estètics marcats per les avantguardes de la segona meitat del segle XX però que tampoc es podia encabir en la línia de l'art més tradicional i conservador.

Aquest exposició va arribar l'any 2002, amb la celebració d'una antològica de Ponç organitzada per la Fundació "la Caixa"²⁷⁰ i comissariada per Arnau Puig, el company de *Dau al Set* que s'havia decantat per la filosofia. L'ampli recorregut de l'exposició va permetre evidenciar la recerca portada a terme per Ponç al llarg de la seva trajectòria i les diverses solucions formals que va adoptar. En l'assaig del catàleg,²⁷¹ articulat a partir de l'autobiografia de l'artista, el comissari va reprendre la tesi que l'univers formal de Ponç era la plasmació del seu món interior que lluitava per fer-se visible, el d'un artista intuïtiu que havia creat una mitologia personal que era una "proposta antropològica, gairebé una qüestió filosòfica". El recorregut vital i intel·lectual de Puig —observador atent de la vida cultural de Catalunya, testimoni excepcional dels anys de la primera postguerra i fundadors de *Dau al Set*— va possibilitar un relat molt proper i l'evocació de vivències compartides. D'altra banda, però, va evitar que se'l rellegís des d'una altra posició cultural, des d'un altre context geogràfic i històric, menys determinat per les experiències compartides. L'afany d'internacionalització present en les monografies editades el 1972 i el 1994, amb la tria de joves estudiosos de procedència estrangera, havia quedat enrere. El catàleg, publicat en català i castellà, es va completar amb testimonis que reforçaven aquesta idea de pertinença a un espai i un temps determinats, amb els testimonis dels seus germans i d'un amic de l'adolescència. Aquesta visió es va complementar amb un article del crític madrileny Juan Manuel Bonet —on va resseguir el fil de la biografia del artista per desgranar complicitats amb d'altres creadors—, del crític francès Pierre Restany —una invitació a gaudir

270 Joan Ponç, Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", gener-abril 2002.

271 Arnau PUIG, "L'obra de Joan Ponç. Les desraons del llamp", a: *Joan Ponç*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 2002, p. 14-35.

del sentit de l'humor català que impregna els dibuixos de Ponç— i de la periodista de la Catalunya Nord D. Amalia Vargas —que va evocar les estades de Ponç per Ceret i les exposicions organitzades en territori francès.

L'exposició antològica va suposar la reivindicació de l'arrelament de Ponç a Catalunya i la importància del seu llegat, una obra construïda a partir de la reflexió i la lluita per definir un llenguatge plàstic propi. En aquest procés de definició, Foix i Miró apareixen com els referents primers i Cézanne com el far que va guiar-lo en el llarg camí solitari de "construir amb pintura la realitat".

Precisament, la referència a Cézanne va fer sorgir una espurna de polèmica entre la crítica. La historiador de l'art Lourdes Cirlot va considerar que l'obra de Ponç estava als antípodes de la cezanniana, tant per la iconografia com per les solucions formals. En la seva opinió, els contrastos de color i la fantasia que domina l'obra ponçiana no tenen res a veure amb la "concepció perfectament equilibrada de Cézanne", una observació que servia per reforçar la reivindicació del caràcter màgic de l'obra de Ponç i reprendre el discurs sobre el seu art que anys abans havia elaborat Juan-Eduardo Cirlot.²⁷² Puig havia recollit el testimoni del mateix Ponç referit a la importància de Cézanne en la seva trajectòria, però Cirlot va qüestionat aquesta consideració en confrontar l'obra de Ponç i la de l'artista d'Ais de Provença. No entrarem en aquest apartat en valoracions formals però sí volem destacar que aquesta observació enriqueix la lectura de l'obra de Ponç perquè implica una anàlisi crítica de les paraules de l'artista i una confrontació amb la seva obra, una aproximació al seu llegat visual i teòric que no es conforma en reiterar les explicacions de Ponç.

Els debats al voltant de les adscripcions de Ponç i les etiquetes més adients per referir-se a la seva obra van quedar al marge de l'exposició²⁷³ celebrada el 2005 i comissariada per la historiadora de l'art Glòria Bosch. El fil argumental de la mostra no va ser l'ordre cronològic sinó eixos temàtics, elements recurrents de les seves obres: geperuts, ulls, caps, peres, peus, llamps, nassos trompa, natures mortes, barques i tombes. Una invitació a resseguir la iconografia ponçiana i a potenciar una lectura transversal dels diferents moments creatius per comprovar la persistència de temàtiques i plantejaments al llarg de la seva trajectòria tot i adoptar solucions formals i utilitzar recursos plàstics diferents. En el catàleg, Bosch va construir un diàleg imaginari entre l'artista, creat a partir de la recopilació de fragments de declaracions de Ponç, i la comissària. Les reflexions de Ponç s'intercalen amb comentaris de la comissària per tal de dibuixar la línia de pensament que traspua la seva obra. Una llibertat de registre per crear un joc visual i conceptual que va permetre a la seva artífex sortir de l'encotillament cronològic i endinsar-se en la trajectòria de Ponç des d'una nova perspectiva.

Malgrat la continuïtat en la publicació de material i la celebració d'exposicions en galeries i centres d'art, Ponç ha estat i és un artista amb dificultats per encaixar en el circuit artístic català i de l'Estat espanyol perquè la seva obra és refractària a ser encabida en cap de les

272 Lourdes CIRLOT, "Las fantasías de Joan Ponç", *ABC* (Madrid), 19 gener 2002, p. 26.

273 *Joan Ponç, viatge a la vida: col·lecció llegat Joan Pons Ferrer*, Fundació Vila Casas, Palafrugell, setembre 2005-juny 2006.

tendències amb les quals va conuiu durant la seva trajectòria. Per pal·liar les mancances de la seva difusió i potenciar el seu coneixement va néixer l'Associació Joan Ponç. Una iniciativa privada que promou conferències, recitals poètics, publicacions i exposicions amb Ponç com a leitmotiv i que compta amb una línia editorial eclèctica. Edicions Poncianes està especialment dedicada a la poesia però també ha editat textos que posen en relleu el perfil creatiu de Ponç. Entre aquestes obres cal destacar un recull de poemes d'homenatge a Ponç, una selecció d'escrits personals de l'artista, un assaig de Bordons sobre la complicitat creativa de Ponç i Brossa, i una recopilació d'escrits sobre la seva obra aplegats per Pilar Parcerisas. Volums que tenen en comú la voluntat de convertir Ponç en revulsiu, de provocar la seva relectura i de propiciar la trobada amb nous públic i noves mirades.²⁷⁴

Entre els projectes expositius escomesos destaca l'exposició itinerant d'una selecció de *Capses secretes*, que en una primera versió es va exposar a Roma²⁷⁵ i posteriorment en diversos punts de la geografia catalana.²⁷⁶ El catàleg editat amb motiu d'aquesta mostra inclou un text de la historiadora de l'art i comissària de la mostra, Sílvia Muñoz d'Imbert, on encertadament va destacar l'efecte de la mitificació de *Dau al Set* en la trajectòria de Ponç, un període llegendari que "ha deixat en la penombra la seva trajectòria posterior".²⁷⁷ Una conseqüència de la progressiva reivindicació de *Dau al Set* com a revista llegendària i projecte que va marcar la represa de l'avantguarda a Catalunya.

Cirici Pellicer²⁷⁸ va ser el primer en manifestar públicament la seva significació d'aquesta publicació pel seu tarannà avantguardista. Una consideració molt primerenca que tindria repercussions en les revisions de l'art de la postguerra que hem esmentat al llarg del capítol, amb referències a *Dau al Set* i els seus integrants com a elements actius de la renovació de l'art d'aquest període. Una lectura que va ser l'eix d'exposicions com *Automatismos paralelos: la Europa de los movimientos experimentales 1944-1956* i *Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española*, dedicades a donar una visió de la postguerra on s'emfasitzava la importància de la revista fundada el 1948.²⁷⁹

274 *Allò de dintre: homenatge poètic a Joan Ponç (1927-1984)*, 2009; Joan PONÇ, *Diari d'artista i altres escrits*, Barcelona, 2009; Glòria BORDONS (ed.), *Carrer de Joan Ponç*, 2010; *Capses secretes*, 2010; i Pilar PARCERISAS, "Ponç abans de Ponç": *Lectures artístiques de l'obra de Joan Ponç*, Barcelona, Edicions Poncianes, 2014.

275 *Joan Ponç: scatole segrette (1975-2980)*, Real Academia de España, Roma, maig-juny 2010.

276 La itinerància va tenir lloc entre desembre de 2010 i desembre de 2012, i va incloure exposicions a: L'Hospitalet de Llobregat (L'Harmonia. Espai d'Art), Badalona (Museu de Badalona), Caldes de Montbui (Thermàlia. Museu de Caldes de Montbui), Terrassa (Sala Muncunill), Sant Boi de Llobregat (Can Castells. Centre d'Art), Caldes d'Estrac (Fundació Palau), Sant Celoni (La Rectoria Vella), Centelles (Centre d'art el Marçó Vell), Igualada (Museu de la Pell d'Igualada i Comarcal de l'Anoia), Vilafranca del Penedès (Sala dels Trinitaris) i Mollet del Vallès (Museu Municipal Joan Abelló).

277 Sílvia MUÑOZ D'IMBERT, "Les Capses secretes com a compilació de l'univers poncià", a: *Capses secretes*, Barcelona, Edicions Poncianes, 2010, p. 6.

278 Alexandre CIRICI PELLICER, "Dau al Set", *Ariel* (Barcelona), n. 22, febrer 1951, p. 60.

279 *Automatismos paralelos: la Europa de los movimientos experimentales 1944-1956*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, febrer-març 1992; i *Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española*, Museo de Arte de Teruel, octubre-novembre 1992.

L'any 1986 apareixia la primera monografia sobre *Dau al Set*, obra de la historiadora de l'art Lourdes Cirlot.²⁸⁰ A aquesta iniciativa cal afegir diferents projectes portats a terme per commemorar diversos aniversaris de la publicació. Per celebrar els trenta anys de la seva fundació, l'any 1978, *Cuadernos Guadalimar*²⁸¹ va publicar d'un número monogràfic que era el primer intent de glosar la seva significació. El cinquantè aniversari es va commemorar amb dues exposicions comissariades per Enric Granell i Emmanuel Guigon celebrades al Centre d'Art Santa Mònica i al Museu d'Art Contemporani de Barcelona²⁸² que es complementaven i pretenien mostrar tant les aportacions de *Dau al Set*, com el panorama artístic en qual havia sorgit. I encara, per al seixantè aniversari Ibercaja va organitzar una mostra itinerant que es va poder veure tant a Barcelona com a diferents punts de l'Estat espanyol.²⁸³

Tots aquests projectes coincideixen en posar en relleu la importància de l'aportació de Ponç a *Dau al Set* però deixen de banda la resta de la seva trajectòria. Un enfocament que ha contribuït a emfasitzar el prestigi de les creacions realitzades abans de marxar al Brasil i ha marcat la lectura de l'obra realitzada posteriorment. Aquest desequilibri té una translació directa en l'àmbit museístic, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya i el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. L'obertura de noves sales dedicades a l'art modern en el Museu Nacional ubicat a Barcelona ha suposat l'ampliació de l'arc cronològic que abastava per concloure el seu relat museogràfic amb *Dau al Set*. Aquesta ampliació ha possibilitat la inclusió de Ponç, de qui es mostren vuit peces, totes del període comprés entre l'any 1947 i el 1952: *Quimera* (1947), *Gall* (1947), *Algol* (1947), *Sense títol* (1948), *Contorns* (1950), *Dimoni verd* (1950), *La Cabra/El bosc* (1951) i *Personatge* (1952)²⁸⁴ [il. 3-10]. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía tot i abastar un arc temporal més ampli, que arriba fins a l'art més actual, mostra només dues obres de Ponç *Composició* (1947) i *Ictiol* (1948) [il. 11 i 12] que pertanyen a la dècada de 1940. Formen part de la secció "¿La guerra ha terminado? Arte para un mundo dividido (1945-1968)", dins la nova presentació de la col·lecció, inaugurada el novembre de 2010.²⁸⁵ Cal destacar, però, que en el fons del museu només hi ha quatre obres d'aquest artista, les esmentades i dues més de 1948: *Gall* (1947) i *Personatge en negre assegut* (1948)²⁸⁶ [il. 13 i 14]. Totes

280 CIRLOT, *El grupo "Dau al Set", 1986*.

281 *Cuadernos Guadalimar* (Madrid), n. 7, 1978.

282 *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*, setembre-novembre 1998 i *Dau al Set*, octubre 1999-gener 2000, respectivament.

283 Aquesta mostra es va poder veure a: Barcelona (Fundació Fran Daurel, febrer-abril de 2009), Valladolid (Sala municipal de exposiciones del Museo de Pasión, desembre 2008-gener 2009), Santander (Parainfo de la Universidad de Cantabria, maig-juny 2009), Palència (Fundación Díaz Caneja, juliol-agost 2009), Conca (Fundación Antonio Pérez, agost-setembre 2009), Saragossa (Ibercaja Patio de la Infanta. Centro de exposiciones y congresos, octubre-novembre 2009), Còrdova (Sala de exposiciones Vimcorsa, desembre 2009-gener 2010) i Madrid (Museo de Arte Contemporáneo Conde Duque, febrer-març de 2010).

284 Una de les obres, *Cabra / El bosc* (1951) [il. 9, 1040.jpg] ha estat cedida pel Llegat Sarah Pons. La resta pertanyen a l'Antiga col·lecció de Salvador Riera, dipositada al Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Aquesta col·lecció es compon de 87 obres realitzades entre 1946 i 1969 i per tant és el museu amb el fons més important d'obra de Ponç. Tot i això és un artista que no hi té una presència constant, només puntualment s'hi exposa alguna obra seva.

285 Veure el catàleg: *La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido, 1945-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

286 En la col·lecció en línia del MNCARS aquesta obra no consta però tenim documentació que acredita que l'obra forma part del fons del museu. <http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keywor>

pertanyen al mateix moment creatiu i per tant denoten la manca d'interès per la globalitat de la seva obra. En museus emblemàtics com els esmentats encara no es possible resseguir la trajectòria de Ponç, l'evolució del seu llenguatge plàstic i els camins expressius que va explorar.

D'altres institucions, com la Fundación Juan March posseeix obres de Ponç d'un marc cronològic més ampli, datades entre 1948 i 1967 [il. 15-19] , però tampoc formen part de les exposicions permanents de les seus destinades a mostrar la seva col·lecció, a Palma i Conca.²⁸⁷ En aquest cas es dóna prioritat absoluta a les peces representatives de l'art abstracte i Ponç no encaixa en un discurs museogràfic basat en la dicotomia abstracció figuració. En aquest panorama museístic dominat per col·leccions fragmentàries i per discursos que no faciliten una lectura integradora de l'obra de Ponç, hi ha una modesta excepció, Artium Centre-Museu d'Art Basc Contemporani, amb seu a Vitòria, que compta amb quatre obres de Ponç, datades el 1947, el 1960, el 1975 i el 1975-1977 [il. 20-23]. No és tracta d'una representació exhaustiva de tota la trajectòria però sí hi ha la intenció de tenir-ne una visió de conjunt tot i que no sempre estan en exposició. Artium canvia periòdicament la disposició de la seva col·lecció per tal de donar visibilitat a diferents peces del fons i per potencia el diàleg entre artistes de moments diferents i d'obres que fan ús de llenguatges diversos. Per tant les obres de Ponç no necessàriament es mostren com un conjunt estable i uniforme sinó al costat de creacions d'altres artista amb l'objectiu de crear sinergies inèdites. Una opció que hauria de potenciar la relectura de la seva obra i la integració en relats que eviten l'enfocament historicista.

Ponç és un artista incòmode perquè si bé en els inicis de la seva trajectòria, malgrat la prudència de la seva experimentació, encaixava amb els paràmetres avantguardistes, es va decantar per una pràctica artística que l'allunyava de les tendències més avançades. Les dificultats de classificació provenen d'aquesta pràctica artística, arrelada en el respecte a la tradició pictòrica, però sense arribar a crear un art acadèmic. Ponç assumia riscos conceptuals que es traduïen en el seu univers formal però no en l'ús d'uns materials i suports que impliquessin un trencament amb la tradició.

Mancaven paràmetres per endinsar-se en una obra òrfena, per aquest motiu el relat autobiogràfic va ser considerat essencial des de que va aparèixer en una primera versió el 1965. Posteriorment se'n van editar dues noves versions el 1972 i el 1978 que tenen la virtut d'ampliar i completar la primera per oferir el testimoni directe de l'artista sobre la seva trajectòria i reflexions sobre l'acte creatiu i el món de l'art. Aquest relat autobiogràfic ha esdevingut un quadern de bitàcola per apropar-se a un artista que va seguir un camí creatiu que discorre per viaranys poc transitats. Verificar la seva centralitat per als estudiosos i crítics ha estat un al·licent afegit per estudiar-lo i analitzar els referents artístics que hi apareixen consignats.

d=pon%C3%A7&f[100]=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1 (consulta: 6 maig 2015).

287 Aquesta fundació destina la seu de Madrid exclusivament a exposicions temporals.



3- 0379.jpeg Quimera, 1947
 Oli sobre tàblex 48 x 62 cm
 MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



4- 0115.jpeg Gall, 1947
 Oli i tinta sobre cartó entelat 49 x 65 cm
 MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



5- 2371.jpeg Algol, 1947
 Oli i tinta sobre paper entelat 65 x 48,5 cm
 MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



6- 0193.jpg Sense títol, 1948
 Gouache, tinta i llapis sobre paper 32,5 x 44,5 cm
 MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



7- 0069.jpg Contorns, 1950
 Oli sobre tela 32,5 x 44,5 cm
 MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



8- 0146.jpeg Dimoni verd, 1950
 Oli sobre tela 66,5 X 102,5 cm
 MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



9- 1040.tiff Cabra / El bosc, 1951
 Oli sobre tela 65 x 82 cm
 Llegat Sarah Ponç



10- 2683.jpg Personatge, 1952
 Oli sobre tela sobre marc de fusta amb cera 33,5 x 42,5 cm
 MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



11- 0387.jpg Composició. 1947
 Tècnica mixta sobre paper entelat 45 x 64 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid



12- 3158.jpg Ictiol. 1948
 Tècnica mixta sobre paper entelat 45 x 66 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid



13- 0381.jpg Gall. 1947
Oli sobre tela 65 x 48,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid



14- 0083.jpg Personatge en negre assegut. 1948
Gouache sobre paper 44 x 64 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid



16- 1937.jpg Ciclista. 1949
Gouache i tinta xinesa sobre paper 32,5 x 45 cm
Fundación Juan March. Madrid



15- 1935.jpg Personatge de la Terra de Iatra / Nyefes [?]. c. 1949
Oli sobre tela 61 x 50 cm
Fundación Juan March. Madrid



17- 0158.jpg Enigmàtic, 1952
Oli sobre tela 162 x 114 cm



18- 2558.jpg Sense titol, c. 1956
Oli sobre tela 45,5 x 26 cm



19- 1733.jpg Suite Insectes, 1967
Tinta i llapis color sobre paper 50 x 70 cm



20- 1357.jpg Retrat de Rogent [?], 1946
Gouache sobre paper entelat 66 x 50,5 cm



21- 1584.jpg Arlequí, 1960
Oli sobre tela 60,5 x 100,5 cm



22- 0006.jpg Equilibri nocturn, 1975
Oli sobre tela 89,5 x 130 cm



23- 1191.jpg Suite Fons de l'èsser, 1975-1977
Gouache sobre paper entelat 65,5 x 70,5 cm

2. Ponç des del relat autobiogràfic

2. PONÇ DES DEL RELAT AUTOBIOGRÀFIC

Les narracions autobiogràfiques de Ponç ha estat una eina recurrent per a l'estudi i l'anàlisi de la seva obra i la seva trajectòria. Les diferents versions publicades el 1965, 1972 i 1978 han estat considerades documents rellevants i s'han acceptat com una font primària imprescindible. La seva solvència i credibilitat no s'han posat en dubte i hem comprovat que autors ben diversos l'han utilitzat per recolzar les seves argumentacions sense qüestionar-ne ni les dades ni el propi relat. Arnau Puig²⁶⁹ fins i tot hi ha intuït una reelaboració constant del seu pensament. Certament no és un exercici fantasiós ni un esforç per relatar allò que no va ser, només conté puntuals confusions en algunes dates, errades perfectament excusables.²⁷⁰ Malgrat tot, el paper del gènere autobiogràfic com a instrument per a reconstruir el passat amb la voluntat d'obtenir una projecció cap al futur ens obliga a considerar-lo un sistema de reconstrucció d'una trajectòria que no es confecciona des d'una posició neutra sinó des d'un compromís amb un ideari propi i en un context determinat per multiplicitat de factors.²⁷¹ Des d'aquesta perspectiva cal apropar-se de nou al relat biogràfic de Ponç per interrogar-se sobre el seu significat, més enllà de les dades que hi consigna, i interpretar-lo com un artifici al servei de l'artista per construir una determinada imatge de la seva personalitat artística.²⁷²

En aquest capítol rellegirem les autobiografies amb una mirada analítica per tal d'assolir un millor coneixement de l'artista i del seu entorn cultural. Posarem un èmfasi especial en els referents artístics citats per Ponç, en les filiacions establertes per ell mateix. Reforçarem el diàleg entre les seves paraules i la seva obra per tal de clarificar l'articulació del seu pensament i la seva concreció plàstica.

2.1. L'ORDE DELS PINTORS: LA DESCOBERTA DE LA VOCACIÓ ARTÍSTICA

El recorregut autobiogràfic de Ponç s'inicia amb una evocació del dolor i l'assimilació del naixement a la caiguda en un parany que marca l'inici d'un procés de patiment, tant físic com emocional. El dolor físic dels fórceps, dels mals de cap, els cops de pedra dels jocs infantils, dels càstigs i dels cops fortuïts amb els bastidors. El dolor emocional per la manca d'atenció dels pares, per l'ambient fantasmagòric del guardamobles de la família, per la por als bombardeigs de l'aviació durant la guerra civil i per la solitud i la incomprensió. El dolor articula la narració sobre la seva infantesa, el propi, però també l'aliè, el provocat per observar amb complaença el sofriment d'un animal. La descripció d'un entorn familiar hostil, el retrobem en les diverses versions de l'autobiografia amb unes explicacions més detallades o més concises. De fet la

269 Arnau PUIG, "L'obra de Joan Ponç. Les desraons del llamp", a: *Joan Ponç*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 2002, p. 19.

270 Per una cronologia revisada veure: Sol ENJUANES PUYOL, "Cronologia", a: *Joan Ponç*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 2002, p. 199-204.

271 Georges GUSDORF, "Conditions and limits of autobiography", a: James OLNEY (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 28-48.

272 Hem d'agraciar a Jaume Vidal i Oliveras les reflexions sobre la necessitat de projectar una mirada crítica sobre aquest material.

primera frase del primer relat autobiogràfic, fa referència a l'ambient enrarit de la seva família i al cònsol que trobava en el dibuix.²⁷³

Quan Ponç tenia 8 anys, l'estiu de 1936, va esclatar la guerra civil, una contesa que causaria estralls entre la població i tot tipus de patiment i privacions. A l'autobiografia, però, només fa al·lusió a aquest dissortat episodi de la història de manera tangencial. En l'esborrany inèdit de l'autobiografia amb una frase lacònica: “Durante la guerra civil vivo en Barcelona” i en les altres versions per recordar els jocs d'infantesa que reproduïen tiroteigs, bombardeigs i la confrontació dels bàndols en litigi. I també per referir-se a la por a passar fam que va portar la seva família a acumular provisions fins i tot en el seu dormitori.²⁷⁴

A l'evocació d'una infància definida com un malson cal afegir el record de la inadaptació a diferents centres escolars.²⁷⁵ I és en aquest entorn on sorgeixen les primeres referència a la pràctica artística: a l'alegria que sentia quan al final de la classe hi havia un temps destinat a dibuixar, i a la felicitat interrompuda pels retrets del mestre en observar el full amb un gran dibuix però sense espai per al text de la lliçó. Una incomprensió que Ponç va interpretar com un auguri de les dificultats amb que toparia una vegada iniciada la seva carrera artística.

Els retrets al sistema d'ensenyament són reiterats amb una única excepció el canvi produït pel que va anomenar com a “revolució”, és a dir, la instauració de la República l'any 1931. El nou govern va impulsar una renovació del sistema educatiu a partir d'idees pedagògiques molt avançades, que en paraules de Ponç es va traduir en la transformació de l'actitud dels professors, a partir d'aquell moment “menys autoritaris i absurds”. L'alçament militar de 1936 va estroncar la implementació del sistema educatiu que Ponç va poder conèixer durant els primers anys de la seva escolarització, entre els quatre i els nou anys. Per edat, és probable que en realitat percebés amb més intensitat els canvis educatius que va comportar la instauració del regim dictatorial franquista que van significar el final del projecte educatiu que havia posat en marxa el govern republicà.²⁷⁶

Precisament, va ser durant els primers anys de la dictadura franquista que Ponç es va traslladar a Mataró per estudiar intern en els Salesians de Mataró, de 1940 a 1942. Un règim que implicava el sotmetiment a una disciplina estricta dia rere dia, tota la jornada —no només en l'horari estrictament acadèmic,— i en el qual la litúrgia religiosa i els rituals patriòtics tenien

273 Els pares de Ponç, Gumersindo Pons i Dolors Bonet, es van separar tot i que el règim dictatorial franquista considerava les unitats matrimonials indissolubles i el trencament una conducta reprobable i immoral. En diverses converses amb l'autora, la germana de Ponç, Marisol, s'ha referit a l'estigmatització de tenir els pares separats en una societat molt tradicionalista basada en un concepte de família fonamentat en el matrimoni eclesial. En aquest entorn familiar l'àvia materna sovint apareix retratada com un suport afectiu transcendental.

274 Veure annex 5.1.3. i 5.1.4. i PONÇ, “Cronología biográfica”, 1972, p. 238, i “Cronología autobiográfica”, 1978, p. 53-54.

275 L'escolaritat de Ponç es va iniciar al parvulari de les Mares Escolàpies i va continuar al Pares Escolapis. No s'ha pogut documentar aquest període de formació perquè en l'arxiu del Secretariat de les Escoles Pies només es conserva documentació dels estudiants de Batxillerat.

276 Veure: Manuel de PUELLES BENÍTEZ, *Educación e ideología en la España Contemporánea (1767-1975)*, Barcelona, Labor, 1980; i Clotilde NAVARRO GARCÍA, *La educación y el Nacional-Catolicismo*, [Cuenca], Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

una presència constant i reiterada.²⁷⁷ El triomf de Franco va significar el predomini absolut de l'església catòlica en l'àmbit de l'educació i també en les disposicions orientades a regular la vida civil. En realitat, la complicitat entre Estat i Església va ser una constant de la dictadura franquista i va tenir una especial incidència en l'àmbit educatiu. El règim del general Franco va instaurar una escola basada en una rígida disciplina i en sistema de premis i càstigs, que Ponç recordava més com un mecanisme de punició que no pas de recompensa. Foucault²⁷⁸ va assenyalar que un sistema basat en el càstig té l'objectiu d'establir una frontera clara entre el que es considera correcte i el que no a partir d'uns paràmetres pretesament objectius que servirien per determinar el que és normal i el que surt de la desitjada normalitat. Així doncs, l'escola de la major part de la infantesa de Ponç es basava en unes rígides normes que perseguïen l'estandardització i dificultaven l'adaptació dels alumnes que es resistien a sotmetre's a un règim disciplinari que pretenia regularitzar el seu comportament.

Ponç sovint era castigat per "dibuixar en lloc d'estudiar", una mesura disciplinària que es va intensificar arran de la troballa per part dels Pares escolapis d'uns dibuixos on els alumnes apareixien martiritzats per capellans enfurismats. Una situació que va accentuar les dificultats per a adaptar-se a l'estricta règim disciplinari de l'internat i que van portar-lo a plantejar a la seva família l'opció del suïcidi si no el donaven de baixa "d'aquell infern".²⁷⁹

És precisament durant el període d'internament en el Salesians de Mataró, on Ponç va situar l'inici del seu interès pel dibuix, una activitat que li provocava una gran satisfacció però la incomprensió del seu entorn. El desvetllament de la seva vocació artística és un episodi que, amb lleugeres variacions, apareix relatat en totes les autobiografies publicades, només el va ometre en l'esborrany que no va arribar a veure la llum. En les tres cronologies la figura del pintor cretenc centra el relat de la seva vocació artística:

"Me internaron en los Salesianos de Mataró, donde cursé los primeros años de Bachillerato. Grandes problemas por «dibujar» en vez de «estudiar». Descubrí una reproducción de El Greco: *El entierro del Conde Orgaz*. Me causa una profunda impresión, y voy a ver al director del colegio para pedirle el ingreso en la «Orden de los Pintores», ya que no sé por qué razón se me figura que estos pertenecían a una «Orden». No estaba demasiado lejos de la verdad".²⁸⁰

L'impacte de *El entierro del señor de Orgaz*²⁸¹ (1586-1588) d'El Greco (1541-1614) hauria estat definitiu en la seva determinació. La contemplació d'una reproducció d'aquesta obra va ser

277 Ponç va deixar testimoni dels càstigs continus que rebia en els Escolapis però no de la vida quotidiana de l'internat. La literatura memorialista, però, proveeix de testimonis colpidors, per exemple el del escriptor Carlos Barral (1928-1989), coetani de Ponç que va estudiar en un internat dels jesuïtes, veure: Carlos BARRAL, *Años de penitencia*, Barcelona, Tusquets, 1990 (1a ed., 1975), p. 80.

278 Veure: Michel FOUCAULT, "Los medios del buen encauzamiento" a: *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 175-198.

279 Veure annex 5.1.3. i 5.1.4; PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 238 i 240; i "Cronología autobiográfica", 1978, p. 37-38.

280 PONÇ, "Cronología autobiográfica", 1978, p. 38.

281 Actualment aquesta obra es coneguda amb el nom de *El entierro del señor de Orgaz*, en l'època de Ponç era comú el títol *El entierro del conde de Orgaz*.

el detonant que havia de portar Ponç a verbalitzar la seva voluntat de seguir el mateix camí que El Greco i a preguntar a quin orde havia d'ingressar de manera que establia una relació directa entre vocació religiosa i vocació artística. Malgrat que amb to irònic plantejava que no sabia amb certesa per quin motiu li va semblar que els pintors pertanyien a un orde religiós, les reflexions que van completar els relats d'aquest episodi estaven orientades a reafirmar el lligam entre dues vocacions aparentment de naturalesa diferent però properes.

La impressió causada per una reproducció de *El entierro del señor de Orgaz*, no pas l'observació directa de l'original, és el punt d'inflexió on Ponç va situar l'inici de la seva vocació i la presa de consciència que volia dedicar-se a la pintura. La importància que va donar a aquest episodi ens obliga a interrogar-nos sobre la reproducció que hauria tingut a l'abast en els Salesians de Mataró. L'absència de testimonis de l'època, les reformes sofertes i la manca de documentació gràfica sobre els interiors de l'edifici dels anys 1940, han impossibilitat la localització de la reproducció en l'edifici mateix on Ponç va situar la descoberta. Tot i això no podem descartar la seva existència, és un tipus d'imatge que encaixava amb l'orientació religiosa de l'escola i per tant no seria estrany que tinguessin alguna estampa o làmina amb una reproducció.

Durant els primers anys de la dictadura, entre 1939 i 1950, El Greco va ser un dels artistes més estudiats i difosos, juntament amb Goya i Velázquez.²⁸² Per tant no havia de ser difícil topar-se amb reproduccions de la seva obra també en diferents publicacions. Per aquest motiu, hem considerat que calia revisar la bibliografia publicada sobre aquest artista en el moment de la "descoberta" de *El entierro del señor de Orgaz* per part de Ponç. Aquesta recerca, a banda d'aportar-nos informació sobre els llibres que podia tenir a l'abast, ens proporciona un millor coneixement de la projecció que la figura del Greco tenia en els anys 1940. La biblioteca dels Salesians no ha estat un punt central d'aquesta indagació pels grans canvis que ha sofert en aquests setanta-cinc anys, actualment és una biblioteca d'orientació escolar i es fa difícil documentar quins fons tenia en el període que ens ocupa. Malgrat que aquesta línia d'investigació no ens permetrà identificar amb certesa la font de la imatge ens ajudarà a situar El Greco com a referent artístic i a conèixer més bé la seva significació.

Entre 1908 i 1914, s'havien publicat una desena de llibres i més de cent cinquanta articles i fullets dedicats a El Greco, una producció que posa en relleu que a principis de segle, i coincidint amb el tres-cents aniversari de la seva mort, creixia l'interès per la seva figura. Centrar-nos en el període durant el qual Ponç va estudiar en els Salesians de Mataró ens situa entre 1940 i 1942, moment en què van aparèixer dues monografies, una de Manuel B. Cossío (1940) i una altra de Crisanto de Lasterra (1942).²⁸³ El pedagog i historiador de l'art Cossío va ser el primer biògraf de l'artista. L'any 1908 havia publicat una primera monografia sobre El Greco²⁸⁴ i en el volum aparegut trenta-dos anys després va incloure una breu introducció en

282 Díaz Sánchez i Llorente Hernández han assenyalat que sobre el Greco es van editar monografies el 1943, 1944, 1946 i 1947, a més sovint apareixia ressenyat en volums dedicats a un conjunt d'artistes. Veure: DÍAZ SÁNCHEZ i LLORENTE HERNÁNDEZ, *La crítica de arte en España (1936-1976)*, 2004, p. 17.

283 Manuel B. COSSÍO, *El Greco: cuarenta y ocho ilustraciones*, Barcelona, H. de J. Thomas, 1940; i Crisanto de LASTERRA, *El sentido clásico de El Greco; seguido de El milagro de la forma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

284 Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908.

castellà, francès i anglès i abundant documentació gràfica de força qualitat. En aquesta obra, però, només s'hi reproduïx un fragment de *El entierro del señor de Orgaz*. D'altra banda, el llibre de Lasterra és un assaig extens que només s'acompanya de sis il·lustracions, entre les quals figuren una reproducció d'aquesta obra i un detall de la part inferior. La qualitat de les imatges, però, és molt deficient. És possible que Ponç consultés aquestes monografies però tanmateix podria haver consultat altres volums publicats en dates anteriors o fins i tot obres generals amb un apartat dedicat al Greco. Aquestes dues obres, però, posen de manifest l'actualitat del Greco en un moment significatiu de la trajectòria de Ponç.

Entre la bibliografia sobre El Greco, cal destacar dos assaigs dedicats exclusivament a *El entierro del señor de Orgaz*, una de Cossío, de 1914, i l'altra de Manuel Gómez-Moreno, de 1943.²⁸⁵ L'assaig de Cossío és una encesa lloança del concepte pictòric desenvolupat en aquesta obra i una anàlisi dels prejudicis que havien provocat que fos menystinguda. El text està acompanyat per material gràfic d'escassa definició que no facilita la valoració dels matisos ni de les qualitats tècniques d'aquesta pintura. A més, el petit format del llibre de 17 x 10,5 cm condiona les minses dimensions de la reproducció, de només 7,3 x 8,8 cm. El llibre de Gómez-Moreno és fruit d'un enfocament ben diferent, consta d'un assaig descriptiu de vint-i-sis pàgines i es completa amb vint-i-quatre pàgines amb imatges: la reproducció de *El entierro del señor de Orgaz* i vint-i-tres detalls d'aquesta obra. Les seves dimensions, 26 x 19,5 cm, i la qualitat de les reproduccions reforcen el seu vessant visual i faciliten una apreciació més acurada dels detalls compositius i dels trets estilístics.

La riquesa visual de la monografia de Gómez-Moreno convida a creure que realment podria tractar-se de la font on Ponç hauria vist *El entierro del señor de Orgaz*. Aquest supòsit, però, no té cap base documental, només coincidències circumstancials poden donar-li credibilitat. La primera coincidència significativa és que es conserva un exemplar del llibre de Gómez-Moreno amb l'ex-libris del poeta J. V. Foix.²⁸⁶ Un volum que hauria pogut tenir a l'abast Ponç per la relació que mantenia amb el poeta, al menys des de 1946, tot i que podria haver-se iniciat en un moment anterior.²⁸⁷ Ponç assistia amb regularitat a les tertúlies que el poeta organitzava a casa seva diumenge a la tarda, unes visites que a més li permetien tenir accés a la biblioteca del poeta.²⁸⁸ No podem asseverar, però, que en el transcurs d'aquestes trobades fullegés l'exemplar profusament il·lustrat de Gómez-Moreno, ni ubicar aquest fet en una data concreta. L'altra coincidència és d'ordre cronològic: el 1943 es va publicar aquest assaig i és aquesta la data de la inscripció consignada en un punt ben visible de *Natura morta: el primer* (1943): "EI-1º / 8-3-43" [il. 24].²⁸⁹ Un numeral, i una datació, que conviden a considerar-lo el primer oli d'aquest artista, una dada que acceptem com a vàlida perquè no s'han localitzat olis anteriors

285 Veure: Manuel B. COSSÍO, *El entierro del Conde de Orgaz*, Madrid, V. Suárez, 1914; i Manuel GÓMEZ-MORENO, *El Greco: El entierro del Conde de Orgaz*, Barcelona, Juventud, 1943. En realitat l'obra de Cossío reproduïx el capítol de la monografia del mateix autor publicada el 1908 amb algunes correccions i ampliacions.

286 Actualment forma part del fons de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

287 Cal recordar que Foix va escriure la presentació de la primera exposició col·lectiva de Ponç, celebrada al Centre Excursionista El Blaus de Sarrià, el novembre de 1946: *Tres pintors, August, Ponç (J.) i Tort (P.) i un escultor, Francesc Boadella*. Veure: J.V. FOIX, *Obra Completa de J. V. Foix*, vol. IV, *Sobre art i literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 436.

288 PONÇ, "Cronologia autobiogràfica", 1978, p. 40.

289 En analitzar el període de formació de Ponç analitzarem aquesta obra amb més detall.

i perquè correspon a un moment realment molt primerenc de la seva trajectòria. La coincidència de la data del primer oli de Ponç i de la monografia il·lustrada sobre *El entierro del señor de Orgaz* podrien fer-nos pensar que va ser justament el 1943, el moment de la descoberta d'aquesta obra i de la determinació a dedicar-se a la pintura. Insistim, però, que no podem verificar aquest fet i que a més aquesta cronologia qüestionaria la data aportada per Ponç, que va situar l'episodi en el Salesians de Mataró, on va ser baixa el 1942. En qualsevol cas no hi ha dubte que a principis de la dècada de 1940 no era difícil accedir a



24- 0042.tif Natura morta: el primer, 1943
Oli sobre tela 27 x 36 cm

material visual sobre El Greco i tampoc que Ponç sentia una inclinació per aquest artista. Un interès corroborat per una postal enviada a Brossa, el 1948, amb la imatge de *Santiago el Major* (1610-1614) d'El Greco, amb la indicació manuscrita "Toledo 18-48".²⁹⁰ Un document que dóna fe del seu viatge fins a la ciutat castellana on el pintor cretenc havia desenvolupat gran part de la seva trajectòria i on podia conèixer de prop un gruix important d'obra seva i veure —segurament per primera vegada— la tela original de *El entierro del señor de Orgaz*. Durant aquest viatge a terres castellanes, també hauria visitat Madrid i el Museo del Prado, una institució amb un important fons d'obres d'aquest artista i del seu taller. A més, l'any 1946 durant el seu desplaçament a Bilbao, amb motiu de la seva primera exposició individual, hauria pogut visitar el Museo de Bellas Artes —reobert el 1945— que conservava tres obres del Greco: *San Francisco en oración ante el crucificado* (c. 1587-1596), *La anunciación* (c. 1596-1600) i *San Simón*.²⁹¹ A Catalunya, Ponç podia tenir al seu abast originals del Greco d'alguna col·lecció particular

290 Aquesta postal va ser amablement facilitada per Glòria Bordons. Es conserva a l'arxiu de la Fundació Joan Brossa i s'ha reproduït a: Joan BROSSA i Glòria BORDONS (ed.), *Carrer de Joan Ponç*, Barcelona, Edicions Ponçianes, 2010, p. 21.

291 Damián RODA, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1947. En aquest volum es van reproduir les obres esmentades, p. 91, 83 i 89, respectivament i també una Magdalena penitent, p. 87, atribuïda a El Greco tot i que actualment es considera còpia d'un original seu realitzada per un autor desconegut. *San Simón* actualment no forma part del fons del museu, ni amb una atribució diferent, veure: <http://www.museobillbao.com/catalogo-online.php> (consulta: 6 maig 2015). Per ampliar la informació la significació de la reobertura l'any 1945 i la història del museu veure: Miguel ZUGAZA MIRANDA, "Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao", a: *Museo de Bellas Artes de Bilbao: Maestros antiguos y modernos*, Bilbao, Fundación BBK Fundazioa, 1999.

i al Museu d'Art de Catalunya.²⁹² També s'hauria pogut desplaçar a Sitges per visitar el Cau Ferrat, la residència de l'artista Santiago Rusiñol convertida en museu des de 1933, on s'exposaven *Magdalena penitenciat con la cruz* (c. 1585-1590) i *Las lágrimas de San Pedro* (c. 1595-1614).²⁹³

Així doncs, en la dècada de 1940, Ponç va tenir a l'abast bibliografia sobre El Greco i fins i tot obres originals. Quan el 1965 va escriure la primera autobiografia, havia tingut l'oportunitat de consultar d'altres fonts bibliogràfiques i d'ampliar els seus coneixements sobre aquesta artista. El fet que en el moment de la redacció d'aquest breu resum biogràfic inclogués la referència al Greco ens obliga a interrogar-nos sobre la vigència de la seva fascinació per aquest pintor més enllà dels anys 1940 i per esbrinar els motius que van portar-lo a considerar-lo un esperó de la seva vocació artística. La bibliografia sobre el Greco es va ampliar extraordinàriament al llarg del segle XX i encara més recentment amb motiu de la celebració del quatre-cents aniversari de la seva mort, el 2014. L'historiador de l'art i especialista en el Greco, Fernando Marías ha destacat la notable diferència entre els trenta-vuit documents de què disposava Cossío quan va elaborar la seva primera monografia el 1908 i el mig miler llarg de documents que es coneixen actualment.²⁹⁴ Aquest material ha aflorat gràcies a l'interès continuat per aquest artista i ha possibilitat una relectura del Greco i una revisió de la seva historiografia per desmentir mites que Ponç no hauria arribat a conèixer.

La imatge de pintor extravagant i singular del Greco es va consolidar després de la seva mort.²⁹⁵ L'hispanista i historiador de l'art americà Jonathan Brown ha posat en relleu la complexitat de la seva figura i els avatars de la seva recepció en recollir una amalgama contradictòria d'adjectius aplicats al Greco: "místic, manierista i proto-modern. Llunàtic i astigmàtic. Hispànic i hel·lènic".²⁹⁶ Qualificatius que exemplifiquen els equívocs generats al seu voltant al llarg de la història. La seva qualitat pictòrica havia estat llargament posada en dubte, en el segle XIX, però, es va començar a reivindicar la seva excel·lència i en aquest procés de revaloració va néixer el seu mite. Una part de la societat espanyola d'aquell període necessitava una icona cultural arrelada en la idiosincràsia espanyola que a la vegada representés la modernitat i és en aquest difícil encaix que apareix El Greco. En opinió de Marías,²⁹⁷ aquest pintor es va transformar en el representant d'uns valors nacionalistes espanyols i catòlics perquè convenia a determinats interessos de la societat espanyola d'aquell moment, no tant perquè fossin certs. El

292 El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva tres obres del Greco procedents de les col·leccions particulars: *Sant Pere i Sant Pau* (1590-1600) de la col·lecció Plandiura, *Sant Joan Baptista i sant Francesc d'Assís* (s. XVI-XVII) del Llegat Cambó i *Crist amb la creu* (1590-1595) del Llegat de Santiago Espona, obres que es van incorporar al fons del museu el 1932, el 1951, i el 1958, respectivament.

293 *Museu del "Cau Ferrat". Fundació Rusiñol. Guia sumària*, Barcelona, Ajuntament de Sitges, Junta de Museus i Patronat del "Cau Ferrat", 1933, p. 45, 48 i 51.

294 Fernando MARÍAS, "El Griego entre la invención y la historia", a: *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, El Viso, 2015, p. 20.

295 L'apel·latiu d'extravagant el va utilitzar Marías per titular una biografia sobre El Greco reeditada el 2013, veure: Fernando MARÍAS, *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997.

296 "Introducción: El Greco, el hombre y los mitos", a: Jonathan BROWN, *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza Forma, 1982, p. 15.

297 MARÍAS, "El Griego entre la invención y la historia", 2015, p. 22.

Greco, procedent de Creta i format a Venècia, acabaria sent proclamat un dels màxims representants de l'escola pictòrica espanyola i recolzat per destacats intel·lectuals, literats i artistes de la generació del 98. Un procés de rehabilitació que va culminar amb la celebració de la primera exposició dedicada al Greco al Museo del Prado l'any 1902 per celebrar la pujada al tro d'Alfons XIII. Cal recordar que a Catalunya, el pintor Santiago Rusiñol havia encapçalat diverses iniciatives per donar una major projecció al Greco: havia adquirit *Magdalena penitent amb la creu* i *Les Il·làgrimes de Sant Pere*, li havia organitzat un homenatge a Sitges i va promoure la creació d'un monument dedicat a la seva memòria que es va inaugurar el 1898.²⁹⁸

Quan Ponç va decidir incloure El Greco en el seu relat biogràfic ho va fer amb plena consciència que es tractava d'un artista de lectura complexa amb una trajectòria jutjada d'irregular i amb un llenguatge plàstic que s'apartava de l'ortodòxia. Per què El Greco i no pas un altre pintor? Per entendre aquesta elecció revisarem els estudis que s'han ocupat de la fortuna crítica de l'artista cretenc, una anàlisi que ens ajudarà a entendre la significació d'aquesta figura i els motius de Ponç per situar-lo en un punt central de la seva biografia. No podem considerar intranscendent que Ponç vinculés la seva vocació pictòrica amb l'impacte d'una determinada pintura d'El Greco. Cal aprofundir en la significació d'aquest episodi en el seu relat i en la construcció de la seva identitat com a artista per esbrinar les connotacions que se'n desprenen.

La fortuna crítica del Greco va ser estudiada per l'especialista i conservador del Museo del Prado José Luis Álvarez Lopera,²⁹⁹ qui va analitzar en detall les fonts del segle XIX per establir els mecanismes a través dels quals es va crear i difondre la imatge mítica d'El Greco. Un pintor que es va convertir en representant del tarannà espanyol gràcies a la projecció de les preocupacions dels intel·lectuals de la generació del 98 en la seva figura. I que convivia amb la seva visió d'artista decadent i místic i la de precursor de la modernitat. Lectures contradictòries que havien tingut la virtut de rescatar-lo per a la sensibilitat moderna i situar-lo en un lloc destacat dins la història de l'art. Mentre a l'Estat espanyol s'imposaven les lectures que emfatitzava els trets nacionals de la seva pintura, a Europa sorgien anàlisis que l'erigien en precursor de l'art modern. Els trets formals que havien estat considerats fruit de la manca de destresa de l'artista, de la seva matusseria, passarien a ser considerats desafiaments de la norma i de les fórmules acadèmiques. Les distorsions de les pintures d'El Greco van ser considerades aportacions formals especialment valorades pels artistes preocupats pels problemes estructurals i espacials de la representació plàstica. En opinió d'Álvarez Lopera, el fet que Maurice Denis a França i Julius Meier-Graefe a Alemanya³⁰⁰ vincuessin la pintura de l'artista cretenc amb la de

298 Veure: Eric STORM, *El descubrimiento del Greco: nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, CEEH i Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2011, p. 75-94; Vinyet PANYELLA, "Episodios de influencias y de modernidad: El Greco, Rusiñol y Picasso", a: *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso, 2010, p. 215-219; i Francesc FONTBONA, "La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans", a: *El Greco: La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona, MNAC, 1996, p. 44-51.

299 José ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987. Per versions més concises d'aquest treball veure: "El Greco: els camins de la rehabilitació", a: *El Greco: La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona, MNAC, 1996, p. 24-35; i "La construcció de un pintor: Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco", a: *El Greco. Identidad y transformación: Creta, Italia, España*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza i Skira, 1999, p. 25-55.

300 Aquest autor es va basar en l'article de Maurice Denis, "Cézanne", *L'Occident* (París) setembre 1907 i en el llibre de Julius Meier-Graefe, *Spanische Reise*, Berlin, 1910. Veure: ÁLVAREZ LOPERA, "El Greco: els camins

Cézanne va reforçar la imatge de creador avançat al seu temps i de peça clau en les reflexions al voltant de la pintura moderna.

La publicació de l'assaig de Meier-Graefe³⁰¹ s'ha considerat especialment rellevant per la seva contribució definitiva a la difusió d'El Greco a nivell internacional i per la consolidació de la seva revaloració. Aquest autor va relatar el descobriment de la seva pintura en un viatge per Espanya i la va situar en un escalafó superior a la de Velázquez, que a principis del segle XX era un dels artistes espanyols més admirats. Va establir un cànon on ocupava una posició central de la qual derivava la pintura d'artistes com Delacroix, Manet, Renoir i Cézanne. Bon coneixedor de la pintura francesa i de la revalorització del Greco iniciada a França a mitjans segle XIX, la seva interpretació posava l'èmfasi en l'allunyament de la realitat i el seu idealisme, trets que li permetien situar-lo en l'origen de l'art modern i establir lligams amb la pintura impressionista i postimpressionista. Aquest crític alemany va posar l'èmfasi en l'anàlisi formal del Greco i va deixar en un segon terme, els detalls biogràfics de l'artista i la seva relació amb la idiosincràsia espanyola. En realitat va considerar-lo portador d'uns valors universals i un artista europeu, que havia nascut a Creta, s'havia format a Itàlia i havia treballat a Espanya.

A Alemanya, les apreciacions de Meier-Graefe van tenir una translació directa en diverses exposicions, celebrades el 1911 i 1912, que van permetre al públic alemany i especialment als artistes, apropar-se a les obres del Greco conjuntament a les d'altres artistes considerats pioners de la modernitat, com Cézanne, Van Gogh i Gauguin.³⁰² El pintor Franz Marc, fundador amb Vassili Kandinski i August Macke de la revista *Der Blaue Reiter*, va deixar constància de la transcendència de la descoberta de l'artista grec establert a Toledo:

“Señalamos con agrado y con insistencia el caso de El Greco, porque la glorificación de este gran maestro está íntimamente ligada al florecimiento de nuestras nuevas ideas artísticas. Cézanne y El Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan, Meier-Graefe i Tschudi pusieron triunfalmente al lado del «padre Cézanne» al viejo místico El Greco; la obra de ambos representa hoy la entrada en una nueva época de la pintura. Ambos sintieron en la concepción del mundo, la *mística construcción interior*, que es el gran problema de la generación actual.”³⁰³

de la rehabilitació”, p. 31-34; i “La construcción de un pintor: Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco”, p. 32-34.

301 Veure: Nicos HADJINICOLAOU, “De hecho, es un profeta de la modernidad”, a: *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, El Viso, 2015, p. 90-91.

302 Per una anàlisi de la influència de les teories de Meier-Graefe sobre El Greco entre els artistes alemanys, veure: Beat WISMER i Michael SCHOLZ-HÄNSEL, *El Greco and Modernism*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012; i Eric STORM, *El descubrimiento del Greco: nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, 2011.

303 Franz MARC, “Bienes espirituales”, a: *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, Barcelona, Buenos Aires i Mèxic, Paidós, 1989, p. 34.

Aquesta visió ens interessa especialment per la seva autoria, és la interpretació feta per un artista, i per la seva llarga pervivència, com bé ha assenyalat Brown.³⁰⁴ Cal destacar que a banda d'atribuir-li la responsabilitat del sorgiment d'idees artístiques innovadores, reforçava el seu lligam amb Cézanne i posava èmfasi en el seu misticisme. Un vincle amb el pensament de Sant Joan de la Creu i Santa Teresa de Jesús que va ser acceptada sense discussió al llarg del temps però que actualment ha estat qüestionada.³⁰⁵

En el moment en el qual Ponç va començar a interessar-se pel Greco el pes d'aquesta imatge estereotipada era molt present. Marías³⁰⁶ ha recalcat que fa més d'un segle es va erigir una interpretació del Greco basada en una lectura intencionada de les seves obres, producte del seu temps i dels interessos culturals, polítics, religiosos i ideològics dels seus intèrprets. Una imatge que es va fixar en l'imaginari de la gent per convertir-se en un "mite intocable" que no es podia qüestionar malgrat l'aparició de documentació que aportava noves eines d'anàlisi. Un estereotip que fins i tot va condicionar que la seva biblioteca no s'estudiés en profunditat fins al 1981 perquè les informacions que aportava sobre El Greco no encaixaven amb el perfil de l'artista cretenc que s'havia difós.

Malgrat mancar-nos informació precisa del coneixement que Ponç tenia sobre els debats generats al voltant d'aquest artista podem assenyalar que encara era vigent la imatge d'artista incomprès, rehabilitat anys després de la seva mort, emparentat amb l'art d'avantguarda i el misticisme. És cert que l'acte d'apreciació d'una obra és absolutament personal, però com ha destacat Nicos Hadjinicolaou, "està imbuït de les experiències històriques i estètiques que han succeït des que l'obra va ser feta"³⁰⁷ i per tant, Ponç, tot i no tenir una informació acurada de les vicissituds de la fortuna crítica del Greco, podia ser partícip dels avatars de la seva projecció. Unes experiències històriques i estètiques que, d'altra banda, no van deixar de succeir-se en el lapse de temps que separa el moment de la descoberta de *El entierro del señor de Orgaz*, a principis de la dècada de 1940, i el de la redacció de la primera autobiografia, l'any 1965.

Tant quan Ponç va escriure l'autobiografia com en els anys 1940, quan va descobrir la força de la pintura d'El Greco, l'artista cretenc ja havia assolit un reconeixement internacional que esvaïa qualsevol dubte sobre la seva vàlua. El coneixement d'El Greco fora de l'Estat Espanyol i la complexitat de la seva lectura podien ser un al·licient perquè Ponç no prescindís del relat d'aquest episodi en les successives autobiografies. Malgrat obviar-lo en l'esborrany de 1968, finalment va reparèixer en les versions successives perquè no havia perdut vigència com a eina per contextualitzar la producció d'un artista escassament conegut fora de l'Estat espanyol. Cal tenir en compte, que les dues autobiografies esmentades es van traduir a diversos idiomes —

304 BROWN, *El Greco de Toledo*, 1982, p. 28 i 29.

305 Aquest debat continua vigent, mentre David Davies defensa aquest lligam Marías argumenta la manca d'una base documental que el recolzi i esmenta com a prova de la seva inconsistència el fet que a la biblioteca del Greco no hi hagués cap llibre dels místics espanyols amb qui se l'ha relacionat. Veure: David DAVIES, "El Greco's religious art: the illumination and quickening of the spirit", a: *El Greco*, Londres, National Gallery, 2003, p. 45-71 i MARÍAS, "El Griego, entre la invención y la historia", 2015, p. 19-45.

306 MARÍAS, "El Griego, entre la invención y la historia", 2015, p. 20-21.

307 HADJINICOLAOU, "De hecho, es un profeta de la modernidad", 2015, p. 89.

anglès, francès i alemany, la de 1972, i català, francès i anglès, la de 1978. No podem deixar de banda el fet que la primera autobiografia de Ponç anava adreçada al públic alemany perquè, com ha fet notar Francisco Calvo Serraller, malgrat la importància de les aportacions espanyoles, “la reivindicació d’El Greco va ser un afer alemany”.³⁰⁸ Per tant, per un artista que exposava per primera vegada a Alemanya era una excel·lent carta de presentació establir una relació amb un pintor espanyol amb una forta presència en la historiografia artística germànica i que a més es vinculava amb l’art més avançat de principis del segle XX, sobretot amb Cézanne i l’expressionisme. Així doncs, la referència de Ponç a El Greco havia de facilitar-li l’aproximació a un públic per a qui l’artista barceloní era un desconegut.

La imatge d’El Greco a Alemanya i en d’altres països europeus tenia matisos força diferents a la que s’acabaria consolidant a l’Estat Espanyol. Robert Lubar³⁰⁹ ha destacat que després de la guerra civil la visió que continuava vigent era la potenciada per la generació del 98 i el modernisme català: una imatge mitificada, vinculava amb la idiosincràsia espanyola i el misticisme, que no es trencaria fins als anys 1960. Una mostra d’aquesta transformació incipient el trobem a la sèrie *La recuperación* (1967-1969) de l’Equipo Crónica, on contraposaven imatges dels mitjans de comunicació de masses i d’obres mestres de pintors espanyols. La intencionalitat d’aquesta sèrie era evidenciar l’ús de determinades imatges artístiques per part de l’aparell polític i ideològic de l’Estat espanyol. Del Greco van escollir *El caballero de la mano en el pecho*, no pas per enaltir-lo sinó per al·ludir a la manipulació de determinats artistes erigits en emblemes de la cultura espanyola per part del franquisme i, a través de la descontextualització, desmitificar-lo.³¹⁰ La postura de Ponç estava força allunyada d’aquesta posició crítica, però anava més enllà de l’enaltiment d’uns valors simbòlics identificats amb certs trets del tarannà espanyol, representava una determinada concepció de la pintura.

En l’imaginari de Ponç, la imatge del Greco també podia estar influenciada per l’assaig d’Ors *Tres horas en el Museo del Prado*, un llibre que va veure la llum en una primera versió el 1922 i que posteriorment va ser reelaborat i reeditat en nombroses ocasions. Tot i que Ponç no es va referir directament a aquest llibre considerem que el podria tenir a l’abast perquè en els anys 1940 i 1950 se’n va fer una gran difusió.³¹¹ D’altra banda, Ors era una figura destacada del món cultural, Ponç n’era lector —va declarar la seva admiració per la monografia de Cézanne publicada el 1944³¹²—, i va entrar-hi en contacte al voltant de 1949. No podem corroborar que en el viatge a Toledo Ponç anés acompanyat d’un volum de *Tres horas en el Museo del Prado*

308 Calvo Serraller ha fet referència als estudis portats a terme per Meier-Graefe, Hugo von Tschudi, K. Steinbart, H. Kehrer, A. L. Mayer i M. Dvorák. Veure: Francisco CALVO SERRALLER, “El Greco i la pintura contemporànea” a: *El Greco: La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona, MNAC, 1996, p. 36-43.

309 Robert S. LUBAR, “La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX”, a: *El Greco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2003, p. 445-462.

310 Ricardo MARÍN VIADEL, “La Recuperación, 1967-1969”, a: *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*, València, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2002, p. 39-48.

311 Per a una explicació detallada de les reedicions i traduccions d’aquesta obra veure: Antonino GONZÁLEZ, *Eugenio d’Ors: el arte y la vida*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 84.

312 Eugenio d’ORS, *Cézanne*, Madrid, Aguilar [1944]. Aquest volum era la segona edició, revisada i ampliada, de la monografia editada el 1921. Per més detalls veure: Àngel d’ORS LOIS i Alicia GARCÍA NAVARRO, “Nota a la presente edición”, a: *Cézanne*, Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 10.

però la proximitat amb l'autor i l'interès pels artistes que analitza aquest assaig ens obliguen a considerar que realment podia ser una obra familiar per Ponç. *El entierro del señor de Orgaz* no es va reproduir en aquest llibre però conté reflexions sobre El Greco i reproduccions d'obres de la col·lecció del Museo del Prado. Aquest assaig, que per la historiadora de l'art Laura Mercader³¹³ es la síntesi de l'ideari estètic d'Ors, va situar El Greco entre els pintors més destacats del Museo del Prado, al costat de Goya, Rafael i Poussin. Ors el va definir com un excel·lent representant, conjuntament amb Goya, de "les formes que volen", del barroquisme, mentre, Poussin i Mantegna representaven "les formes que es recolzen", el classicisme, amb una pintura més propera a l'escultura i l'arquitectura, on el dibuix agafa més protagonisme que no pas el color. En aquest esquema, Velázquez ocuparia el punt entremig, entre el classicisme i el barroquisme, en l'escala ascendent cap una major expressivitat. Una argumentació que van portar Ors a definir El Greco amb els següents termes:

"es el loco que descubre lo que ignoran los sabios; el *poseído*, que ha roto definitivamente con el ritmo y con la razón: el *músico*, en quien tormentosamente lo inconsciente se exalta y se traduce en las actitudes torturadas, en los miembros torcidos, en los misteriosos celajes, en el color opulentamente podrido; en estas mismas lenguas de fuego que aparecen, por fin en *La Pentecostés*, obra de la última época, pero que antes ya han sido prefiguradas en todos los cuerpos de los hombres, de las mujeres y de los ángeles."³¹⁴

Una descripció que, d'altra banda, posa en relleu uns aspectes que podien interessar el Ponç que s'iniciava en l'exercici artístic i també el que de tornada del Brasil, en la dècada de 1960, es disposava a escriure la seva autobiografia. En realitat, l'interès per l'artista cretenc podia estar motivat tant per les característiques de la seva pintura com per l'evolució del seu reconeixement. En el segle XX El Greco era un referent artístic consolidat per les seves aportacions formals. D'altra banda, era un pintor que havia estat objecte de crítiques i de menyspreus, que havia caigut en l'oblit, però que finalment havia acabat situat entre els creadors de més prestigi de l'art internacional. Era un artista sobre el qual s'havia especulat força, fins i tot s'havien atribuït les característiques més agosarades de la seva pintura a problemes mentals i fisiològics. Un perfil pel qual Ponç podia sentir empatia malgrat les distàncies conceptuals i històriques. La seva pintura havia estat objecte d'agres crítiques i d'incomprensió, també havia caigut en l'oblidat durant els anys d'exode al Brasil, i a la seva tornada va haver de lluitar per ressituar-se en el context artístic europeu. A més, Ponç havia patit l'ingrés en un psiquiàtric durant la seva estada a São Paulo i el seu llenguatge artístic no encaixava amb l'orientació que seguien les anomenades segones avantguardes. Ponç podia fer seves les paraules d'Ors en referir-se al pintor cretenc com un boig que descobreix allò que ignoren els savis, que trenca amb el ritme i la raó i que per tant proposa una manera diferent d'entendre la pràctica artística.

La importància que Ponç va donar a El Greco en relació a la tria del camí de la creació és una invitació a cercar la seva petjada i a intentar esbrinar com es va concretar formalment l'impacte de *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588). Una obra que representa un miracle

313 Laura MERCADER, *Formulació de l'ideari artístic d'Eugeni d'Ors. Una mirada itinerant*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, p. 68 (tesi doctoral).

314 Eugenio d'ORS, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 32-33.

ocorregut en el segle XIV: la baixada del cel de sant Esteve i sant Agustí per enterrar el senyor d'Orgaz amb les seves pròpies mans, enviats per Déu per agrair el difunt la seva generositat amb l'església de Santo Tomé de Toledo i recompensar-lo amb la "glòria divina". El Greco va rebre l'encàrrec de pintar aquesta escena però va situar l'acció en el segle XVI: va representar cavallers i eclesiàstics coetanis seus amb la indumentària pròpia d'aquest període i va incloure d'elements rituals habituals d'aquesta època i no del segle XIV.³¹⁵

Aquesta obra va ser considerada insòlita per la composició innovadora amb dues zones ben diferenciades conceptualment i formalment: la part inferior pintada amb molt realisme per retratar un fris de personatges i la part superior amb un estil menys detallista i amb un tractament de la llum i el color agosarats per representar el món celestial. La ficció naturalista de la part inferior donava un caràcter natural a l'escena sobrenatural de la superior. La unió de dos estils tan diferents en un mateix pla pictòric havia estat considerada una extravagància, amb el temps, però, acabaria per ser considerada una de les troballes més interessants del seu art. Cossío va defensar-la aferrissadament i la va destacar per sobre de la resta de pintures per ser l'obra més "significativa, original i perfecta" de la producció d'El Greco. Per aquest estudiós representava l'expressió d'un ideari que calia reivindicar perquè plasmava la tradició espanyola —realisme, misticisme, sobrietat— i alhora s'avançava al seu temps, mirava cap al futur.³¹⁶ En la interpretació de Cossío, les lloances a uns determinats trets nacionals se sumen a la capacitat per crear una obra mestra. Unes característiques que acabarien per situar El Greco com un dels màxims representants de la cultura espanyol.

Si seguíssim el relat biogràfic ens hauríem de situar en la producció artística elaborada entre 1940 i 1942, quan Ponç tenia entre 13 i 15 anys. Malauradament no s'han localitzat obres d'aquest període i tanmateix són molt escasses les peces datades abans de 1946. L'esmentada *Natura morta: el primer* (1943) [il. 24], amb la inscripció "El 1^o", pertany al moment de finalització de l'escolarització de Ponç i a les beceroles de la seva trajectòria. És una tela on va experimentar amb una gamma cromàtica restringida i amb la creació d'efectes de transparència i reflexos. Intentar trobar paral·lelismes entre aquesta obra i *El entierro del señor de Orgaz* és arriscat perquè ni la temàtica, ni el format, ni la composició al·ludeixen a les troballes del pintor cretenc. Els reflexos de la copa i el gerro creats amb una pinzellada empastada contrasten amb el delicat detallisme dels reflexos de l'armadura del cavaller difunt. Cal tenir en compte, que a banda de la distància temporal que separa els artistes, en el cas del Greco som davant d'un creador madur, format a Venècia i Roma, que s'havia instal·lat a Espanya amb l'esperança d'obtenir encàrrecs rellevants, mentre que l'obra de Ponç pertany al seu període de formació, just quan iniciava l'exploració de les possibilitats expressives del llenguatge plàstic. Una etapa d'aprenentatge durant la qual es va exercitar amb la creació de dibuixos i la pintura de natures

315 Per un estudi detallat d'aquesta tela i les diferents fonts documentals i artístiques utilitzades pel Greco, veure: Sarah SCHROTH, "«El entierro del conde de Orgaz»", a: *Visiones del pensamiento: Estudios sobre El Greco*, Madrid, Alianza Forma, 1984, p. 11-35 i Fernando MARÍAS, "Parroquia de Santo Tomé, Toledo", a: *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*. Madrid: El Viso, 2015, p. 271-275.

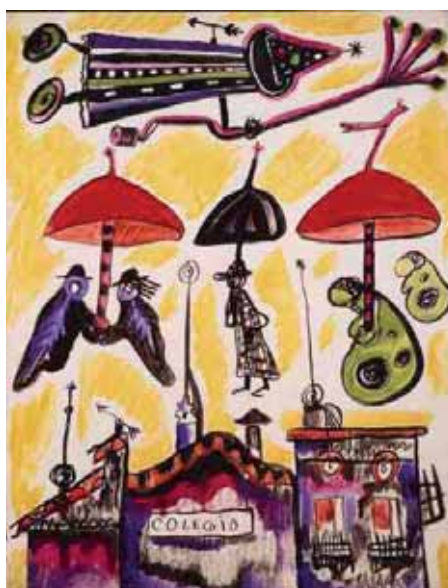
316 Cossío literalment va afirmar que era "[La] Viva encarnación del ambiente nacional en fondo y forma, realismo familiar, contemplativo misticismo, alta idealidad humanista, espíritu trágico, concentración y sobriedad, equilibrio y desequilibrio, intensidad nerviosa medida y desmedida, entonaciones grises y entonaciones agrias, enlace con el pasado y avance al porvenir", veure: COSSÍO, *El entierro del Conde de Orgaz*, 1914, p. 89.

mortes, paisatges i retrats i potser fins i tot amb la còpia d'obres d'artistes consagrats. Aquest material, però, ens ha arribat molt fragmentàriament, de manera que no ens permet valorar l'impacte formal del Greco en el període més primerenc de la seva formació.

És imprescindible, doncs, examinar obres posteriors que ens permetin endinsar-nos en l'imaginari poncià. Si atenem les indicacions de l'autobiografia que situen la descoberta del Greco en l'entorn escolar de Ponç, no podem passar per alt dos dibuixos on apareix escrita la paraula col·legi. *Colegios* (1946) és un dibuix monocrom, que reproduïx una figura de perfil sobre un fons on es pot llegir "COLEGIOS", i on costa identificar cap parentiu amb les creacions de l'artista cretenc [il. 25]. El dibuix de la *Suite Al·lucinacions I* (1947) representa unes figures que sobrevolen un edifici que porta inscrita la paraula "COLEGIO" sobre la façana i està elaborat amb un llenguatge que tampoc identifiquem com a proper a El Greco. [il. 26]. Només la composició en plans horitzontals recorda l'estructura compositiva de *El entierro del señor de Orgaz* amb dues parts diferenciades, la inferior dedicada a la representació del seguici funeràri i la superior a l'escenificació de l'ascensió de l'ànima del difunt al cel. La complexitat de la composició d'aquesta pintura és molt superior a la del dibuix de Ponç, on el número de personatges s'ha reduït dràsticament i on el tractament de l'espai reforça la seva bidimensionalitat. Malgrat que tres de les figures porten l'hàbit de capellà i dues les podem identificar com a Mares de Déu, tampoc hi ha una coincidència temàtica. Per tant, la coincidència d'una estructura basada en registres horitzontals podem qualificar-la d'anecdòtica, és evident que la riquesa de *El entierro del señor de Orgaz* depassa l'economia de mitjans i la modèstia de l'obra de Ponç, una composició amb un nombre molt limitat d'elements on l'espiritualitat ha estat substituïda per la ironia i el sarcasme.



25- 1230.tif Colegios, 1946
Gouache sobre paper 21,5 x 15,5 cm



26- 0089.jpg Suite Al·lucinacions I, 1947
Gouache i tinta sobre paper 56 x 44 cm
MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya.
Antiga Col·lecció Salvador Riera

Sortir de l'estret marc en el qual ens reclou l'intent de localitzar obres que es puguin relacionar amb l'ambient escolar i amb El Greco, ens permet endinsar-nos en l'anàlisi d'altres dibuixos datats entre 1946 i 1947, un recorregut que ens permetrà identificar puntualment elements compartits amb el pintor cretenc però no argumentar una sintonia estilística que transcendeixi coincidències superficials. A *Retrat amb hàbit* (1946-1947) la figura porta un hàbit vermell amb caputxa, una indumentària que malgrat el color remet a la indumentària utilitzada per les ordes religioses, i té uns trets facials que recorden la fesomia de Ponç adult [il. 27]. La tonalitat vermella escollida per Ponç, pot ser una referència a l'ús d'aquest color per part del Greco en pintures tan emblemàtiques com *El expolio* (c. 1579). D'altra banda, a *El entierro del señor de Orgaz*, a la part inferior esquerra, hi ha dos monjos amb hàbit amb la caputxa posada, i també en diverses pintures del Greco de Sant Francesc d'Asís i d'altres sants apareix aquest tipus d'indumentària.³¹⁷ Tanmateix, els petits àngels que envolten l'escena superior de la composició podrien ser el punt de partida dels caps alats de *Sense títol* (1947) [il. 28]. Una relectura dels *putti* que els ha comportat la pèrdua d'innocència i de qualsevol indicatiu de bondat per transformar-se en figures grotesques. En aquesta línia, la manca de definició de la forma de l'ànima del difunt podria haver estat la font d'inspiració d'altres cossos volàtils, només suggerit pel contorn com en la composició, com succeeix a *Sense títol* (c. 1946) [il. 29]. Si cerquem paral·lelismes amb d'altres obres del Greco també detectarem certes coincidències. Per exemple, entre un autoretrat de 1947 [il. 30] i *El Salvador* (1608-1614), una pintura realitzada pel Greco i el seu taller. El centre de les dues composicions l'ocupa una figura de mig cos vestida de vermell que fa el gest de benedicció. En l'obra de Ponç, però, ha desaparegut la netedat del color de la túnica vermella, la llum que irradia la figura del Greco s'ha transformat en fosc i en lloc de beneir amb la mà dreta realitza l'acció amb la mà esquerra. El llenguatge de Ponç dona com a resultat una figura carregada de noves connotacions tot i els paral·lelisme amb *El Salvador*.



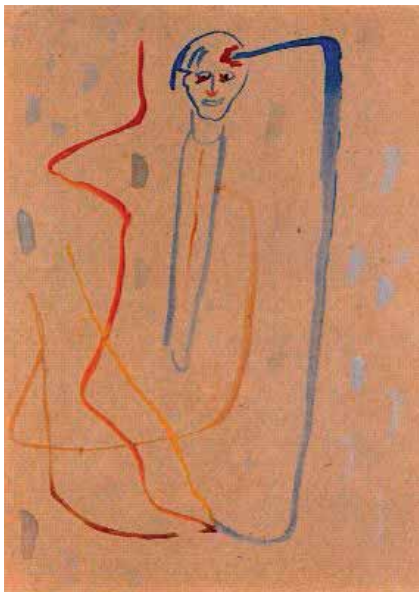
27- 3305.jpg Retrat amb hàbit, 1946-1947
Gouache i llapis sobre paper 26,5 x 20,5 cm



28- 0276.jpg Sense títol, 1947
Tinta sobre paper 50,5 x 65 cm

317 En són un bon exemple les pintures de *Sant Antoni de Pàdua* (c. 1580), *Sant Bernardí* (1603) i també les nombroses versions que va pintar de *Sant Francesc d'Assís i el germà Lleó meditant sobre la mort* (1600-1614).

Lubar³¹⁸ també ha observat certes concomitàncies entre els dos artistes. En concret ha relacionat les ressonàncies espirituals de la imatge de la primera dona del pintor a *Retrat de Roser* (c. 1952) amb l'influx dels retrats profans i de la figura de Magdalena penitent pintats per El Greco [il. 31]. La mà sobre el pit de Roser evoca el gest de *Magdalena penitent amb la creu* (c. 1585-1590) que havia adquirit Rusiñol a finals del segle XIX i també es pot interpretar com una referència al retrat més popular de l'artista cretenc, *El cavaller de la mà en el pit* (c. 1580), que es conserva en el Museo del Prado.



29- 0598.jpg Suite Primers dibuixos, 1946
Tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



30- 0152.jpg Autoretrat, 1947
Tècnica mixta sobre paper entelat
65 x 50 cm



31- 0165.jpg Retrat de Roser, c. 1952
Oli sobre tela 162 X 97,5 cm

Comprovem, però, que la influència més significativa del Greco no es faria palesa en els primers treballs sinó quan s'encaminava cap la definició del seu llenguatge. Aquest artista hauria estat un referent per la llibertat formal amb que s'enfrontava a les representacions. El filòsof Gilles Deleuze³¹⁹ va destacar *El entierro del señor de Orgaz* per la convivència de la representació de l'enterrament del cavaller amb un espai reservat per a la fantasia, on les figures no segueixen el cànon establert ni acompleixen una funció narrativa, es contorsionen, s'allargassen o es pleguen segons criteris estètics. Aquest filòsof francès considerava que la pintura religiosa havia permès "l'alliberament de les figures" i el "ressorgiment de les figures fora de la figuració" gràcies a artistes com El Greco, Giotto o Tintoretto que en la representació d'escenes religioses s'havien després del relat per posar èmfasi en la creativitat i l'emoció. Va argumentar la possibilitat de crear una pintura figurativa sense narració, que no il·lustrés un fet, i va trobar en Francis Bacon un exemple d'aquesta manera d'entendre la pintura per l'ús d'un llenguatge que superava l'antagonisme entre figuració i abstracció. Un camí semblant al que acabaria seguint Ponç.

318 LUBAR, "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX", 2003, p. 460.

319 Gilles DELEUZE, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, [s.l.], Editions de la Différence, 1981, p. 13-14.

A l'autobiografia de Ponç, El Greco és un recurs narratiu per ubicar la presa de consciència de la seva vocació artística en un entorn cultural. Bourdieu va definir els esdeveniments biogràfics com a posicionaments i desplaçaments dins l'espai social, com a fites que situen el creador en un punt determinat de l'estructura de distribució dels diferents tipus de capital que entren en joc en el camp de la cultura. El sociòleg francès va definir tres tipus de capital: l'econòmic, el cultural i el simbòlic, per tal d'establir els paràmetres que entren en joc en el camp de la cultura, un àmbit marcat per la presència de variables difícils de quantificar, com ara el gust, el prestigi, la fama o l'èxit. Malgrat que el capital cultural, el gust, i el capital simbòlic, el prestigi, no són fàcilment quantificables, va insistir en la necessitat de tenir-los en compte en l'anàlisi de l'entramat cultural perquè hi tenen una presència molt destacada. En relacionar la descoberta de la seva vocació artística amb El Greco, Ponç va introduir un referent que aporta capital simbòlic a la seva narració. En lloc de situar l'inici de la seva trajectòria en un moment concret de manera neutra, va preferir relacionar-la amb la descoberta d'una reproducció de *El entierro del señor de Orgaz* i la decisió d'ingressar en "l'orde dels pintors". Amb aquest recurs, el que podria ser una simple dada biogràfica esdevé una decisió carregada de simbolisme. Ponç, que era un artista desconegut a Alemanya, amb la carta autobiogràfica publicada el 1965, va establir un vincle amb un artista espanyol que formava part de l'imaginari d'un determinat públic alemany. Per tant, era una estratègia per situar-lo en un context artístic que no els fon tan llunyà i aliè d'aquest públic, com el que representava Ponç. Citar El Greco era una estratègia que possibilitava que el capital simbòlic d'aquest artista passés a formar part de la seva narració biogràfica. El fet que en l'esborrany de 1968 prescindís de relatar la troballa de *El entierro del señor de Orgaz* es pot interpretar com una mostra que aquest episodi que estava especialment pensat per al context germànic. Ponç, però, va decidir mantenir-lo en les versions posteriors de l'autobiografia, segurament perquè era conscient que aportava uns valors al seu relat que transcendien l'anècdota infantil.

2.2. PALETA I PINZELLS NETS: APRENETATGE ARTÍSTIC I PROFESSIONALITZACIÓ

Una vegada revelada la descoberta de la seva vocació, Ponç va descriure els primers passos en el món de l'art per afirmar que el dia més feliç de la seva vida va quan va agafar un pinzell per primera vegada.³²⁰ Era el 1943, tenia quinze anys, havia abandonat els estudis i havia iniciat la seva formació artística en el taller de Ramon Rogent (1920-1958):

"Excelente maestro, me enseñó cosas tan importantes como es mantener la paleta y los pinceles limpios y mezclar los colores con nitidez. Nos decía: «Lo que no se puede enseñar debéis poseerlo; aquí aprenderéis apenas lo poco que se puede aprender.»"³²¹

Malgrat aquest període d'aprenentatge, Castillo³²² el va definir com un autodidacta "torturat" per les mancances, un fet que en la seva opinió l'havia portat a "somiar" amb Leonardo i amb

320 Veure Annex 5.1.1. i 5.1.2.

321 PONÇ, "Cronología autobiográfica", 1978, p. 39.

322 Alberto del CASTILLO, "Arte. Juan Ponç, en Sala Caralt", *Diario de Barcelona*, 31 maig 1952, p. 4.

d'altres mestres que havien arribat al domini de la tècnica després d'anys d'estudi en tallers on es venerava l'ofici. Amb la referència al mestratge de Rogent, però, l'ombra de l'autodidactisme quedava esvaïda i de fet és un capítol que no va obviar en cap versió de l'autobiografia, un senyal inequívoc de la importància que donava al període de formació.

Respecte a la data de l'inici de la seva formació sota la tutela d'aquest artista la informació és contradictòria. El mateix Castillo³²³ la va situar l'any 1942, mentre la biografia de Rogent³²⁴ assenyala la data de 1946 com el moment en què Ponç, conjuntament amb d'altres alumnes, va assistir esporàdicament a la seva acadèmia. La mateixa font, però, ressenya que el 1943 existia una "bohèmia tranuitadora" de la qual formaven part, entre d'altres, Ponç i Rogent.

Una dada que situa el començament de la seva relació en un moment anterior a l'inici de la relació de mestratge. D'altra banda, Ponç va situar l'inici de la seva formació l'any 1944,³²⁵ data que coincideix amb la indicada per Jordi Mercadé³²⁶ en evocar la visita al taller de Rogent durant la qual havia conegut Ponç. Dades confuses difícils de corroborar perquè aquest pintor no portava un llibre de registre ni un dietari per fer el seguiment de l'alumnat i tampoc s'ha conservat documentació que acrediti la tasca pedagògica que va portar a terme en el seu estudi del carrer Portaferriça.³²⁷ Unes mancances que tampoc ens permeten determinar la periodicitat amb la qual Ponç assistia a les seves classes ni la durada del procés d'aprenentatge. En realitat, les classes no seguien els paràmetres de l'ortodòxia d'uns estudis reglats, el seu taller era el punt de reunió d'artistes diversos que hi acudien atrets pels seus coneixements i per la seva personalitat. En conseqüència, no hi havia una voluntat de controlar l'assistència ni vigilar estrictament l'assoliment d'uns aprenentatges. Ponç havia passat de l'ensenyament repressiu i unidireccional de les escoles religioses, on les seves ànsies creatives eren censurades, a iniciar-se en la pràctica artística en un clima de llibertat inèdita. Per aquest motiu, en evocar el taller de Rogent recordava que la lliçó més important que havia après era la llibertat.³²⁸ Una llibertat personal que experimentava en l'ambient repressiu de la dictadura del general Franco.

Rogent ha estat considerat una de les figures més rellevants en l'àmbit artístic de la postguerra. En un context marcat per la migradesa de recursos i de coneixement i per la proliferació de "l'art fals", Cirici³²⁹ el va considerar "el primer a adoptar una posició resolta enfront del conformisme, el primer d'encadenar amb l'art vivent d'abans i de fora, i, de fet, l'iniciador dels moviments que havien de renovar-ho tot". En aquest sentit, l'exposició de les seves obres

323 Alberto del CASTILLO, "Las exposiciones. Joan Ponç, en Galería René Metras", *Diario de Barcelona*, 3 octubre 1964, p. 32.

324 Veure: "Esquema biogràfic", a: *Ramon Rogent*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1984, p. 103. Aquesta biografia inclou la referència a la publicació de tres quaderns didàctics de pintura elaborats per Rogent l'any 1946 i distribuïts per l'editorial Duran: *El color*, *La forma* i *La perspectiva*. Aquestes edicions no s'ha localitzat però conviden a pensar que es tracta d'un material produït com a resultat d'una certa experiència pedagògica prèvia.

325 Veure annex 5.1.3. i 5.1.4. i PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 240.

326 Enric JARDÍ, *Nou converses amb Jordi Mercadé*, Barcelona, Pòrtic, 1985, p. 53.

327 Montserrat Albiol (1923-2011), vídua de Rogent, en una conversa amb l'autora mantinguda el 7 de novembre de 1996, va referir que la manca de documentació sobre l'activitat docent del seu marit era fruit del caràcter poc convencional de la docència que exercia.

328 Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA, "Dialogos de arte: Juan Ponç", *Revista* (Barcelona), n. 7, 29 maig 1952, p. 13.

329 Alexandre CIRICI PELLICER, "Rogent, el primer de tots", *Serra d'Or* (Montserrat), n. 1, gener 1966, p. 32.

conjuntament amb les de Fin —pseudònim de Josep Vilató Ruiz, nebot de Picasso—, Albert Fabra i Xavier Vilató, l'any 1943 a les galeries Reig, ha estat considerada el primer intent de trencar amb l'encotillament que dominava l'art en aquest període.³³⁰ Corredor-Matheos, però, considera que la seva pintura no tenia la novetat ni el "caràcter veritablement transformador del primers assaig de Tàpies, Ponç i altres artistes joves" i ha assenyalat que el caràcter precursor de Rogent el va exercir amb més força en l'àmbit pedagògic que en l'estrictament pictòric.³³¹ La rellevància de la seva tasca com a docent també la van posar en relleu els responsables de l'exposició retrospectiva de la seva obra que es va celebrar a Barcelona el 1984:

"Gràcies a Ramon Rogent, es reconstruí la biblioteca del món de l'art, dispersa arran de la guerra, i en sabé reenquadernar els millors volums. No fou tant un divulgador, que els divulgadors enquisten els temes que toquen, com, abans de tot, un dimoni que orientà el traç de l'alumne que ell mateix perseguia".³³²

Intentar resseguir la petjada del mestre que va ensenyar les bases de l'ofici a Ponç i va inculcar-li el respecte per la tècnica ens obliga a resseguir la seva obra més primerenca i ens aboca a una producció molt irregular i desconeguda. Són molt poques les peces localitzades que pertanyen a aquest període i encara menys les que estan datades. L'escassa localització d'obres d'aquest període pot justificar-se pel fet que es tracta d'un moment de manca de definició del seu llenguatge artístic de manera que els seus treballs d'aquesta període no són tan fàcilment identificables com a propis. Malgrat aquestes mancances, ens podem endinsar en els inicis de la trajectòria amb *Natura morta: el primer* (1943) —referida en el capítol anterior [il. 24]. Un oli que ens interpel·la en la mesura que hi consta la inscripció "EI-1º / 8-3-43" perquè el considerem el primer. No tenim la certesa que fos realitzat sota el mestratge de Rogent ni que realment fos el primer oli de Ponç però la presència de la inscripció en un lloc ben visible, inserida en la part dreta de la representació i no en el dors de la tela, és un reflex de la voluntat del creador de donar transcendència a la data i una invitació a considerar aquesta natura morta l'inici del seu recorregut. D'altra banda, cronològicament es correspon amb al moment de felicitat descrit per Ponç en recordar la primera vegada que va tenir un pinzell a la mà. Les característiques d'aquesta tela ens permeten afirmar que pertany al període de formació perquè posa de manifest els esforços per resoldre la composició i la definició dels objectes representats: una llimona, una copa i un gerro sobre una superfície inestable; una inestabilitat accentuada pels plecs del drapejat sobre el qual es situen els objectes i que té continuïtat en el marge esquerre de la composició. Un exercici on va explorar la representació de transparència i reflexos, l'aplicació del pigment amb diferents densitats i les possibilitats de la direccionalitat de la pinzellada. A *Natura morta amb gerra de terrissa* (1943) segueix el mateix patró temàtic i estilístic: el treball amb la mateixa gamma cromàtica, l'exploració de la transparència i la representació del moviment a través d'objectes inestables [il. 32]. Aquestes obres estan molt allunyades del llenguatge que desenvoluparà Ponç uns anys més tard i no denoten unes característiques formals que ens permetin definir-les com a

330 Veure: MIRALLES, *Història de l'art català*, vol. VIII, 1987, p. 194; i Joan PERUCHO, "Pròleg" a: Joan VALLÈS ALTÉS, *Ramon Rogent i el seu entorn*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2000, p. 7.

331 CORREDOR-MATHEOS, *Història de l'art català*, vol. IX, 1996, p. 15.

332 Manuel ARENAS, Pedro AZARA i Aurelio SANTOS, "Ramon Rogent (1920-1958): la recreació", *Ramon Rogent*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1984, p. 12-13.

pròpiament ponçianes, és per aquest motiu que les considerem obres del període de formació de Ponç. La manca d'evidències documentals, però, ens obliga a ser cautelosos a l'hora



32- 2889.jpg *Natura morta amb gerra de terrissa, 1943*
Oli sobre tela 49 x 60 cm

de d'afirmar que aquestes obres les hauria realitzat amb el mestratge de Rogent. La presència d'una llimona en les dues natures mortes ens adreça de nou a l'autobiografia, al paràgraf referit a la pintura obsessiva d'un llimoner que contemplava des del terrat de casa seva.³³³ Amb la intenció de captar la subtil evolució de l'arbre hauria realitzat una sèrie de pintures, una per cada dia de la setmana, per reflectir la diversitat de matisos del llimoner. Un procediment que ens remet a l'impressionisme i a l'afany de pintors com Monet d'analitzar, captar i representar les diferents gradacions de colors en condicions atmosfèriques i de llum variades. En el relat autobiogràfic, l'elaboració de les obres amb el llimoner com a motiu central apareix just després de referir-se a l'inici dels estudis de pintura amb Rogent i per tant formarien part d'aquest procés de familiarització amb l'anàlisi de la llum i la representació dels seus efectes sobre la tela. Tot i no haver localitzar cap d'aquestes obres, el testimoni de Ponç posa en relleu la preocupació per plasmar la realitat fugissera de la natura, la llum i el color, aspectes que formàvem part d'una llarga tradició pictòrica.

L'any 1944 va realitzar la natura morta *Botella Osborne* (1944) [il. 33] que denota un canvi de prioritats a l'hora d'afrontar aquesta temàtica. L'arbitrarietat del color, els contorns resseguits amb línies gruixudes i la lluminositat de la paleta són canvis formals que ens permeten intuir ressonàncies del llenguatge plàstic de Rogent. Del mateix període, tot i que sense datar, *Natura morta amb ampolla i fruïter* (c. 1944) [il. 34] segueix la mateixa línia creativa, tant pel cromatisme com per la tècnica en l'aplicació del pigment i per la creació d'un espai que defuig les lleis de la perspectiva. La lluminositat d'aquestes pintures és un tret que rarament retrobarem en els olis de Ponç fora d'aquest període d'aprenentatge, una característica que sí va ser una constant de la pintura de Rogent i que per tant podríem atribuir a l'influx del seu mestratge malgrat la manca de documentació que ho pugui corroborar. Les dues obres posen de manifest l'interès pel postimpressionisme i per pràctiques properes al cubisme, com l'ús del collage a *Botella Osborne* amb el fragment de l'etiqueta de la popular marca de brandi inserit en el dibuix de l'ampolla. Potser van ser aquestes obres les que va presentar a Rogent tot exclamant amb entusias-

333 PONÇ, "Cronología autobiogràfica", 1978, p. 39.

me que havia descobert una nova forma de pintar? Una exaltació que el mestre va calmar adduint que havia estat descoberta anys abans i que s'anomenava cubisme.³³⁴ En qualsevol cas, són peces que denoten la consolidació d'un aprenentatge inèdit en les natures mortes de 1943 i una major maduresa creativa. L'afany d'experimentació també va portar-lo a indagar els mecanismes del procés creatiu i les possibilitats estilístiques del dibuix. En el seu relat descriu moments d'aïllament i d'intensa dedicació a dibuixar com a mitjà per abstruir de l'entorn. Va afirmar, però, que periòdicament els cremava per fer lloc a les noves creacions. Podria ser, però, que no tot aquest material acabés en una pira i que se'n conservi una part. A *Universo y magia de Joan Ponç* es reproduïxen onze obres agrupades sota el títol *Suite Primers dibuixos* (1943-1944) [il. 35-45]. Són dibuixos d'una estudiada contenció que denoten una voluntat creativa, que no són un mer exercici d'estudi com *Model* (c. 1943) [il. 46]. L'economia de mitjans ens situa davant d'un artista que assaja amb el traç del pinzell i que juga amb l'espai del paper des del coneixement dels recursos expressius. Un procés de recerca que posa de manifest la voluntat d'assumir riscos majors que en les natures mortes de 1943 esmentades anteriorment, i que podem observar en els olis de 1944. La localització de tres d'aquests dibuixos datats l'any 1946 (il. 43-45) ha suscitat nous interrogants sobre la cronologia d'aquesta sèrie perquè es contradiu amb la indicada al peu de les il·lustracions. A priori podríem pensar que ofereix una major versemblança la consignada per l'artista en el dors dels dibuixos però un document que es conserva en el llegat de Sara Ponç³³⁵ i una revisió més àmplia de la seva producció ens obliga a plantejar la possibilitat que no tots aquests treballs fossin realitzats el 1946 i possiblement tampoc en una data tan primerenca com 1943.



33-1032.jpeg Botella Osborne , 1944
Oli i collage sobre fusta 45 x 38,5 cm



34-1035.jpg Natura morta amb ampolla i fruïter, c. 1944
Oli sobre tela 50 x 60 cm

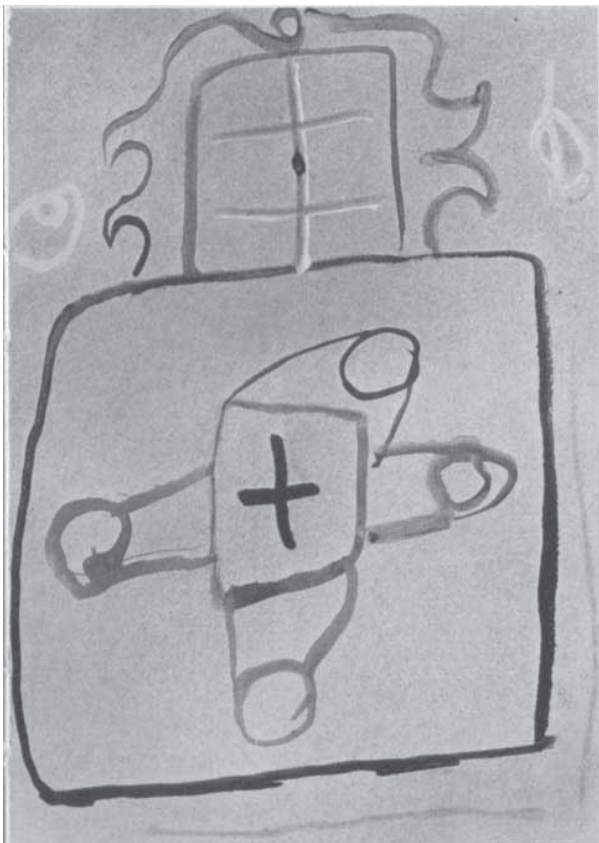
El document esmentat és un contracte, sense signar, entre Ponç i Juan Viñals i Coma,³³⁶ a qui el mateix artista va qualificar com a ésser miraculós. En el relat autobiogràfic,³³⁷ aquest anti-

334 PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 240 i "Cronología autobiográfica", 1978, p. 39.

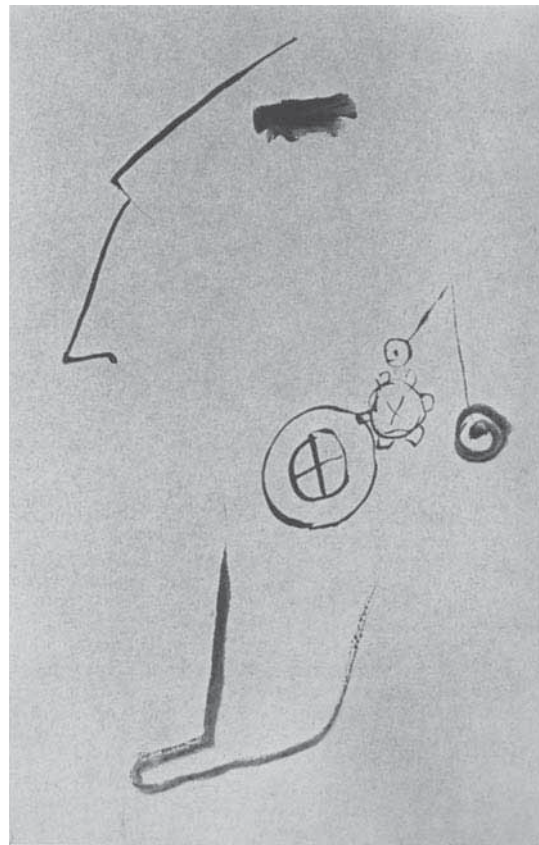
335 Aquest document forma part del Llegat Sara Ponç. Hem d'agrair a Sarah Pons, Romy Ruiz i molt especialment a Jordi Carulla-Ruiz les facilitats per consultar-lo. Veure annex 5.1.5.

336 No s'ha localitzat informació sobre les activitats d'aquest antiquari, tret que la seva família, procedent d'Igualada, també es dedicava al comerç d'antiguitats i obres d'art. Veure: Mercè CUADRAS I VIDAL, "L'antiquari igualadí Domingo Viñals (1877-1950)", *Revista d'Igualada* (Igualada), n. 36, desembre 2010, p. 23-29.

337 PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 242.



35- 1747.jpg Suite Primers dibuixos, 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



36- 1748.jpg Suite Primers dibuixos, 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



37- 1749.jpg Suite Primers dibuixos, 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



38- 1750.jpg Suite Primers dibuixos, 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm

quari apareix en un moment crític, quant Ponç es veu en la disjuntiva, plantejada per la família, de triar entre deixar de pintar o treballar. Segons el testimoni dels seus germans i del mateix Ponç, hauria treballat durant un curt període de temps en una fusteria.³³⁸ Però mentre la família situaria aquesta incursió en el món laboral poc després d'abandonar l'internat dels Salesians de Mataró el 1942, Ponç la va situar l'any 1946, quan ja havia iniciat la seva formació artística amb Rogent, tot i que posteriorment va afirmar que gràcies a Viñals s'havia estalviat d'entrar a treballar en una fusteria.³³⁹ En qualsevol cas, el cert és que el recolzament d'aquest antiquari li va permetre obtenir uns ingressos sense renunciar a la pràctica pictòrica.

L'esborrany del contracte està datat el 2 de gener de 1945 i detalla les contraprestacions de la col·laboració. Viñals es comprometia a pagar-li tres-cents pessetes mensuals per possibilitar "el perfeccionament dels estudis pictòrics" de Ponç i a vendre la seva obra i organitzar-li exposicions. A més, li havia de facilitar el material necessari per a la producció de les sis obres al mes que Ponç es comprometia a entregar-li i que havien de ser del "tipus i tema" que indiqués Viñals. D'altra banda, també estipulava que un 40% de les vendes, un cop descomptades totes les despeses, inclosos els materials i l'assignació mensual, serien per Ponç. Aquest contracte preveia un període de col·laboració de sis anys, tot i que Viñals es reservava el dret a invalidar-lo en qualsevol moment amb l'únic requisit de comunicar la seva decisió un mes abans de fer-la efectiva. Ignorem, però, si es van mantenir aquest criteris de col·laboració perquè es tracta d'un document que no està signat. Malgrat aquest interrogant, conté informació rellevant que contribueixen a precisar aspectes dels inicis de la trajectòria de Ponç. D'una banda, permet determinar que a principis de 1945, tenia certa formació artística perquè el contracte indica que l'objectiu era ajudar-lo econòmicament per possibilitar que perfeccionés la seva formació pictòrica perquè no disposava de mitjans propis. Per tant, implícitament es reconeix una formació anterior a aquesta data, com ja hem indicat anteriorment. D'altra banda, el compromís de Ponç a pintar sis quadres al mes implica que les dues parts assumien que era una producció viable i per tant, de portar-se a terme l'acord, Ponç hauria pintat anualment setanta-dues obres. Una xifra que dista molt dels olis d'aquest període localitzats.

Malgrat no poder determinar que la relació entre Ponç i Viñals seguís les directrius estipulades per aquest contracte, el creador va voler deixar constància del suport material i moral rebut per part de l'antiquari. La confiança que va mostrar en les seves aptituds artístiques i la disposició a finançar i gestionar la seva obra van ser un revulsiu per a un artista de disset anys, que havia de delegar la signatura del contracte i la percepció dels diners en el seu pare per ser menor d'edat. Viñals va facilitar-li el recolzament necessari per encaminar la vocació artística cap a la professionalització, un suport que es va estroncar amb la mort prematura de l'antiquari i que va abocar Ponç a tot tipus de privacions.³⁴⁰

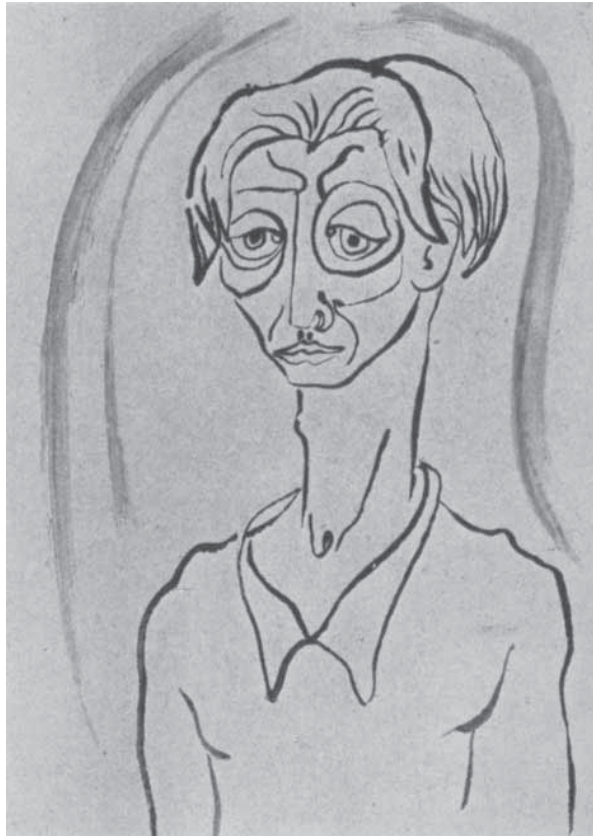
338 Conversa mantinguda amb Antonio i Marisol Pons Bonet el 30 de juliol de 1998.

339 PONÇ, "Cronología autobiográfica", 1978, p. 55.

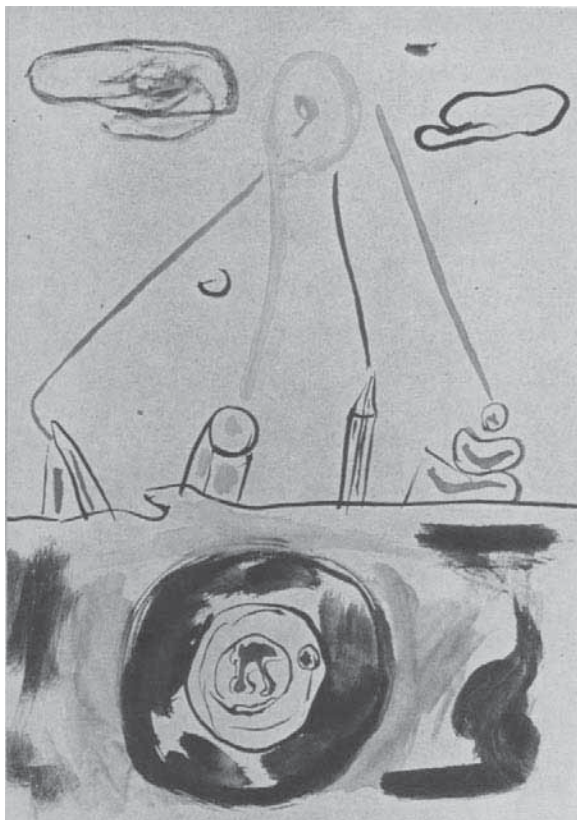
340 Ponç no va precisar la data de la mort de Viñals, veure "Cronología biográfica", 1972, p. 244. Carmen Noirjean Viñals, neboda del marxant, ens ha indicat que la mort es va produir el 26 de desembre de 1949, a la clínica Plató, a conseqüència d'una tuberculosi. La família de Ponç havia datat la seva defunció al voltant de 1946, moment en què s'hauria interromput la seva relació. Podria haver succeït, però, que Viñals hagués deixat de donar suport a Ponç al voltant de 1946, anys abans de la seva mort, pel seu delicat estat de salut.



39- 1751.jpg Suite Primers dibuixos, 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



40- 1752.jpg Suite Primers dibuixos, 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



41- 1753.jpg Suite Primers dibuixos, 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



42- 1754.jpg Suite Primers dibuixos, 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



43- 1755.tif Suite Primers dibuixos, 1946
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



44- 1756.jpg Suite Primers dibuixos: Cadira , 1943-1944
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



45- 1757.jpg Suite Primers dibuixos: Figura i creus , 1946
Gouache i tinta sobre paper 21,5 x 15,5 cm



46- 1534.jpg Model, c. 1943
Tinta sobre paper 16 x 21 cm
Casa Museu Pintor Abelló. Mollet del Vallés. Barcelona

Viñals hauria gestionat l'organització de la primera exposició individual a la sala Arte de Bilbao el març de 1946. Val a dir que no era el més habitual que un pintor novell iniciés la seva activitat expositiva amb una individual i en un punt de la geografia tan llunyà del seu escenari quotidià. Per tant, cal considerar que d'aquesta exposició va ser el fruit de gestions i contactes que hores d'ara desconeixement. De fet, Ponç en les primeres versions de l'autobiografia no es va referir a l'antiquari, va incloure referències a la seva figura a partir de 1972 i només en aquesta versió va atribuir-li l'organització d'aquesta exposició. Posteriorment, va datar equivocadament l'exposició l'any 1945 i va obviar esmentar els impulsors del projecte.³⁴¹

Segons el catàleg de l'exposició de Bilbao, però, van ser el membres de la Campana de Sant Gervasi els organitzadors. Un grup que en el relat de Ponç apareixerà en un moment posterior, no com a promotor d'aquesta mostra sinó com a col·lectiu heterogeni format pels "maleïts" d'aquella època. La Campana era una taverna del barri de Sant Gervasi on es reunia un grup d'artistes que van adoptar el nom del local per anomenar-se. Aquest col·lectiu va realitzar una exposició l'any 1945 a les galeries Reig i en el catàleg consten els seus integrants: Bayón, Rutta Block de Rosenstingl, Calderón, E. Castells, J. Colson, SM. Fargas, Fret, Gabino, Grandara, Helman, Humbert Vallmitjana, J. O. Jansana, T. Kurimoto, Olivé Busquets, Sanjuan, Josep M. de Sucre, Badia, J. Busquets, Manolo Hugué, José Rebel i Gol. Pocs d'aquests noms els retrobarem a l'autobiografia de Ponç, només els de Colson, Helman i Josep M. de Sucre, la resta no, tot i tenir coneixement de la coincidència amb Gabino al taller de Rogent. Aquest era un grup heterogeni amb propostes pictòriques desiguals que el periodista Tristán La Rosa³⁴² va lloar per la seva crítica a la comercialitat de la pintura del moment tot i que les seves propostes artístiques les trobava ancorades en el passat. En opinió de Miralles,³⁴³ aquests artistes de procedències i estils diversos es van agrupar per portar a terme aquesta exposició però no tenien un ideari aglutinador. Tot i això, a banda d'aquesta mostra i la individual de Ponç, "La Campana" consta com a organitzadora d'altres exposicions a la galeria Pictoria de Barcelona però no s'han portat a terme estudis ni s'ha localitzat documentació sobre el seu funcionament que ens permetin relacionar-lo amb Viñals.

D'entre els membres esmentats, cal destacar Colson perquè ens permet establir un vincle amb la ciutat del país basc i intuir certes connexions que haurien facilitat l'entrada de Ponç en el circuit artístic. L'any 1945, el pintor dominicà va guanyar el primer premi de la Exposición Internacional de Bilbao,³⁴⁴ un guardó indicatiu de certes connexions amb el circuit artístic d'aquesta ciutat. En les autobiografies, Ponç no s'hi va referir com a organitzador de l'exposició de la Sala Arte sinó com a artífex del grup La Campana,³⁴⁵ però és possible que Colson participés més activament en l'organització de l'exposició del que indica el relat de Ponç. Un protago-

341 PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 242; i "Cronología autobiográfica", 1978, p. 40.

342 Tristán LA ROSA, "Arte y artistas: Los artistas de «La Campana» de San Gervasio", a: *La Vanguardia Española* (Barcelona), 28 febrer 1945, p. 3.

343 MIRALLES, *Historia de l'art català*. Vol. VIII, 1987, p. 206-207.

344 Ricardo RAMÓN JARNE, "Jaime Colson en el Museo Bellapart", a: *Colson errante*, Santo Domingo, Museo Bellapart, 2008. p. 77.

345 Pere Gimferrer ha definit La Campana de Sant Gervasi com un petit parnàs de la Barcelona dels anys 1940, on Colson descobria als assistents els secrets del cubisme. Veure: Pere GIMFERRER, "Historia y memoria de 'Dau al Set'", *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca), nº 108, gener-març 1965, p. L-LX.

nisme que es desprèn del fet que fos l'autor del text introductori del catàleg —com hem assenyalat en el capítol primer— i del guardó rebut, perquè posa de manifest l'existència de certa relació amb el món de l'art bilbaí. Malgrat aquests indicis, no hem pogut establir les relacions que van fer possible que la Sala Arte organitzés la primera exposició d'un jove artista català desconegut. L'esborrany del contracte de Viñals li reconeixia la potestat d'organitzar les exposicions que considerés oportunes però és una informació insuficient per determinar la seva implicació en la gestació d'aquesta mostra tot i que donar peu a especular sobre la possibilitat que donés suport econòmic per portar-la a terme.

Ponç va qualificar l'exposició de Bilbao de fracàs total perquè la seva obra va provocar incomprensió i "espant" entre el públic. Un rebuig que li va provocar satisfacció pel convenciment que la incomoditat que sentien els visitants davant les seves pintures era una evidència de l'incert de la seva línia de treball, la prova fefaent que el seu art s'oposava a la "pintura oficial, falsa i servilment comercial".³⁴⁶ Un fiasco que segons Ponç va provocar que no s'arribés a publicar la crítica de l'exposició que havia escrit el pintor i activista cultural Josep Maria de Sucre, un text del qual només se'n coneix aquesta referència.³⁴⁷

Les vint-i-dues teles exposades estaven pintades a base de negre i blau prússia i eren tan fosques que Ponç va afirmar que els éssers que intentava plasmar s'entreveïen com a espectres. Una descripció que es correspon amb les obres que van motivar el sorgiment de discrepàncies amb Rogent:

"Tot i el respecte que sentia per ell, aviat es van produir fortes friccions entre nosaltres. Si m'aconsellava pintar amb colors clars, jo escollia de seguida tons foscos. Si ell lloava l'impressionisme, jo em dedicava a defensar aferrissadament la manera de pintar de Cézanne, la qual, dins del taller, era anomenada antiimpressionisme. Sovint m'explicava les meravelles de la llum del paisos mediterranis, i jo, al contrari, llogava un taller fosc on pintava amb les finestres mig tancades... Si al principi intentava percebre colors només en la llum i totes les ombres em resultaven grises i tot el que era fosc, negre, també vaig descobrir que en la foscor hi ha tants colors com en la claror..."³⁴⁸

Per tant, podem intuir que la fi del mestratge de Rogent es va produir en una data propera a l'exposició a Bilbao tot i que la informació sobre els olis d'aquesta individual és deficient. La reproducció de la coberta del catàleg [il. 47] ens permet valorar l'empremta del postimpressionisme però pocs matisos més per la manca de qualitat. Comparar-la amb un *Autoretrat* [il. 48], que tot i no estar datat té un estil semblant, ens permet observar un major pes de la geometria en el vestit de la figura i en la definició de l'espai que l'envolta i un enfosquiment de la paleta. El reduït ventall d'obres d'aquest període, però, dificulten la possibilitat de resseguir la petjada del mestre i els trets que haurien provocat el rebuig del públic.

El nombre d'olis localitzats atribuïts a Ponç i realitzats aproximadament entre 1943 i 1946 és inferior a les vint-i-dues teles que hauria exposat a Bilbao. Una migradesa més evident si la

346 PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 242, i "Cronología autobiográfica", 1978, p. 40.

347 La Biblioteca Nacional de Catalunya conserva material autògraf de Sucre procedent del fons adquirit a Ramon Borràs però entre aquest material no es conserva la crítica esmentada per Ponç.

348 Veure annex 5.1.1. i 5.1.2.

comparem amb els setanta-dos olis a l'any que preveia el contracte de Viñals a principis de 1945. En canvi, s'han localitzat més de dos-cents cinquanta dibuixos que pertanyen a l'any 1946, un nombre molt elevat que també contrasta amb l'escàs volum de dibuixos de dates anteriors. El desequilibri entre l'elevat volum de dibuixos de 1946 i la migradesa d'olis es podria justificar per la mort prematura de Viñals, una absència que hauria trasbalsat l'economia de Ponç. Sense el marxant que el proveïa de teles i pigments i que donava sortida a les seves pintures, s'hauria dedicat amb més intensitat a dibuixar. Fins i tot va calcular que les despeses de material per pintar un oli li permetien dibuixar durant vint dies.³⁴⁹



47- 1351.jpeg Suplicantes [?], c. 1945



48- 1332.jpg Autoretrat, c. 1944
Oli sobre tela 61 x 50 cm

La reorientació de la seva activitat creativa podria justificar el gruix de dibuixos que han estat datats el 1946, portin o no la data inscrita, i la manca d'olis. Malgrat tot, sorprèn el decalatge entre la producció d'aquest any respecte els anteriors. El mateix artista va afirmar que cre-mava la producció de dibuixos periòdicament però no creiem que es referís a tots els dibuixos anteriors a 1946 i que just a partir d'aquest any els conservés. La manca d'espai per penjar-los, motiu apuntat per Ponç per destruir-los, és un argument força feble, caldria pensar en l'auto-crítica com a argument fonamentat per decidir no conservar determinats treballs. La inconsis-tència de la raó adduïda per Ponç ens condueix a dubtar també de les pires sistemàtiques i ens porta a pensar en una destrucció més reflexiva i selectiva.

D'altra banda, les obres de Ponç no sempre estan datades i signades i per tan són atribuïdes a un espai cronològic aproximat. Però, fins i tot les que ho estan intuïm que sovint aquesta infor-mació no va ser inclosa en el moment de la realització sinó posteriorment. L'atribució posteri-or de la data és evident a *Retrat d'home amb corbata* [il. 49], un dibuix datat a la part inferior dre-ta 12-X-45 i al dors 10-47. La signatura de l'anvers ens indica clarament que és una inscripció posterior perquè ja havia transformat el cognom Pons en Ponç per influència de Foix³⁵⁰ i havia adoptat un nou grafisme. Aquesta transformació també justifica que en ocasions apareguin

349 PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 244.

350 Veure: Joan Brossa, "L'hivern i la capa, o el califat del foc", a: *Foix-Ponç*, Barcelona, Galeria Artur Ramon, 1974.

doblement signats, per tal d'incorporar a l'obra la signatura identificada com a típicament ponçiana. Respecte a la data del dors, 10-47, també podria haver estat inscrita posteriorment i tractar-se d'un error, perquè estilísticament és molt proper a *El somni de Jacob*,³⁵¹ datat 10-46 i no es correspon amb el tipus de dibuixos del 1947.



49- 0974.jpg Retrat d'home amb corbata, c. 1946
Gouache sobre paper 21,5 x 15 cm



50- 0975.jpg *El somni de Jacob*, 1946
Gouache sobre paper 15,5 x 21,5 cm

L'equívoc obre dubtes sobre el sistema de datació de Ponç i planteja la possibilitat que les obres, i especialment els dibuixos, no les datés a mesura que les realitzava sinó en un moment posterior.³⁵² El lapsus podria ser conseqüència d'aquest fet, i fins i tot podria haver succeït que la data no hi fos estampada el 1946 sinó el 1947, i d'aquí la confusió.³⁵³ Els interrogants oberts sobre la datació d'aquests dibuixos té la finalitat d'analitzar críticament els primers anys de la trajectòria de Ponç i observar el procés de transformació i de cristallització del seu llenguatge plàstic. La incorporació d'una data molt precisa que entra en contradicció amb la del dors crea una discrepància que ens obliga a interrogar-nos per què Ponç va voler donar tanta visibilitat a aquesta data. Pensem que la signatura i la nova data inscrites en una àrea ben visible del dibuix tindrien el sentit de voler esmenar l'errada de datació que consta al dors i ressituar l'obra l'any 1945. *Retrat d'home amb corbata* evidencia que el mateix artista podia atribuir a una obra datacions discordants, un fet que ens alerta sobre la cronologia de l'obra més primerenca i, per extensió, obre la possibilitat que obres tradicionalment considerades de 1946 en realitat pertanyin a un moment anterior. En realitat, els dibuixos de 1946 datats que s'han localitzat pertanyen a l'últim trimestre de l'any, és a dir, que juntament amb l'any hi consta la xifra 10, 11 ó 12. Un fet que encara concentra en un espai més reduït de temps la realització d'aquestes obres. D'altra banda, els dibuixos no datats i estilísticament propers a aquests també s'ha considerat que pertanyien a 1946. Una cronologia que va contribuir a fixar i a avalar el catàleg de l'exposició celebrada a la galeria René Métras l'any 1972, la publicació que fins al moment recull el major nombre de dibuixos d'aquest període.³⁵⁴

351 L'objectiu de resseguir els temes religiosos tractats per Ponç i els paral·lelismes amb d'altres artistes és una tasca que depassa els límits d'aquest assaig, tot i això volem esmentar la proximitat compositiva de *El somni de Jacob* de Ponç amb el de José de Ribera, de 1639, que es conserva al Museo de El Prado.

352 En l'anàlisi del sistema de datació de les obres sobre paper de Ponç al llarg de la seva trajectòria han estat molt valuoses les aportacions de la historiadora de l'art Anna Agustí.

353 En la data de l'obra 1608.jpg, hi ha confusió entre el 6 i el 7 perquè estan superposats, Ponç l'hauria datat 10-47 i rectificat per un 6. Lamentem no disposar d'imatge del dors.

354 *Joan Ponç 1946-1970*, Barcelona, Galería René Métras, 1972.

Plantejar dubtes sobre aquesta cronologia implica que part de la producció de dibuixos datada a finals de 1946 podria pertànyer a un moment anterior del mateix any i fins i tot a 1945. Malgrat apuntar l'opció que fossin datats el 1947, no creiem que pertanyin a aquest any pel tipus de signatura emprat i perquè segueixen uns paràmetres estilístics diferents a les obres de Ponç incloses a *Algol* —revista publicada a finals de 1946— que analitzarem tot seguit. En aquest projecte efímer que només va editar un número, Ponç va col·laborar amb Joan Brossa, Arnau Puig, Enric Tormo, Jordi Mercadé i Francesc Boadella. Les pàgines d'aquesta modesta però ambiciosa publicació reflecteixen sintèticament les línies de treball explorades per Ponç. La natura morta de la coberta [z], amb un llenguatge influenciat per l'expressionisme i el cubisme,³⁵⁵ exemplifica la continuïtat d'una temàtica que li era familiar des dels inicis de la seva formació i que va representar tant sobre tela com sobre paper. Alguns exemplars de la revista, però, portaven encartat un gravat il·luminat de Ponç i és en aquestes obres on s'observa una major llibertat creativa.³⁵⁶ El punt de partida d'aquests treballs eren dues planxes una d'un bust i l'altra d'una composició abstracta [il. 52-57]. L'artista va acolorir i completar les impressions amb grafismes diversos, amb un llenguatge més agosarat i personal que el de la natura morta. La dicotomia entre el tarannà més conservador de la coberta i més imaginatiu dels treballs encartats podria obeir a motius polítics. Cal no oblidar que *Algol* va ser editada en català, una llengua proscriu pel règim franquista que exercia el seu poder censor per mutilar o aniquilar qualsevol iniciativa que consideres contrària a les seves premisses. La publicació va decidir no precisar la data de publicació ni la capçalera per evitar represàlies i, en aquesta línia, hauria optat per una il·lustració més tradicional per a la coberta i per creacions més arriscades per a l'interior per tal de preservar una imatge més tradicional del que posaven en relleu els seus continguts, sobretot les creacions de Ponç i Brossa.³⁵⁷ A "Presència forta", el text de presentació d'*Algol*, el poeta va explicitar que el propòsit era convertir-se en un revulsiu per trencar l'estancament i l'estretor de mires de les arts d'un període marcat per la "sutzura estètica" i va proclamar que "ALGOL, amb la mà esquerra, clava una unglà a l'enrarit ambient i en treu sang". Una declaració d'intencions que en aquell moment no va tenir ressò perquè davant els costos i les dificultats per a distribuir el primer número el projecte es va estroncar. Tot i això, per Ponç significava l'inici d'un camí que l'havia d'allunyar definitivament de la llum i els colors de Rogent i l'havia de portar a la creació d'un imaginari i un llenguatge personal.

355 Lubar va qualificar aquesta obra d'expressionista mentre Corredor-Matheos hi va identificar un "neocubisme relaxat". Veure: LUBAR, *Joan Ponç*, 1994, p. 30; i CORREDOR-MATHEOS, *Història de l'art català*, vol. IX, 1996, p. 16.

356 Ainize González García també ha constatat que no tots els exemplars de la revista incloïen el monotip, veure: "Notes sobre la revista *Algol*". *Els Marges* (Barcelona), n. 90, hivern 2010, p. 68-79.

357 La complicitat creativa de Ponç i Brossa ha estat estudiada per Glòria Bordons, veure: Glòria BORDONS, "Fer reviure unes flames exemplars", a: Joan Brossa, *Carrer de Joan Ponç*, Barcelona, Edicions Poncianes, 2010, p. 13-54 i *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 26-28.



51- 0256.jpg Coberta d'Algol, 1946
Tinta sobre paper 25 x 19 cm



52- 1533.tif Gravat il-luminat encartat a Algol, c. 1946
Gravat sobre paper il-luminat amb gouache i tinta 25 x 38 cm
Casa Museu Pintor Abelló.Mollet del Vallés. Barcelona



53- 2900.jpg Gravat il-luminat encartat a Algol, c. 1946
Gravat sobre paper il-luminat amb gouache i tinta 25 x 38 cm



54- 3214.jpg Gravat il-luminat encartat a Algol, c. 1946
Gravat sobre paper il-luminat amb gouache i tinta 25 x 38 cm
Montserrat Llucà i Jordi Carrió. Barcelona



55-0264.jpg Gravat il·luminat encartat a Algol, c.1946 Gravat sobre paper il·luminat amb gouache i tinta 19 x 25 cm



56-2370.jpg Gravat il·luminat encartat a Algol, c.1946 Gravat sobre paper il·luminat amb gouache i tinta



57-2934.tif Gravat il·luminat encartat a Algol, c.1946 Gravat sobre paper il·luminat amb gouache i tinta 19 x 25 cm

Els dibuixos datats a finals de 1946 i principis de 1947, coetanis dels gravats il·luminats d'Algol, posen de manifest el camí previ a l'assoliment d'aquest vocabulari més personal seguit per Ponç i d'aquí que considerem la possibilitat que pertanyen a un període anterior. Una anàlisi detinguda d'aquestes obres posa en relleu les diferents vies explorades fins a la consolidació del seu univers creatiu. A nivell temàtic, a banda de les natures mortes, va explorar la representació de la figura humana, d'animals, paisatges, arquitectures i objectes diversos. Tot i això el tema no és l'aspecte més rellevant sinó les diferents solucions formals. En ocasions va cercar la màxima expressivitat amb el mínim de recursos en treballar amb una reduïda gamma cromàtica i amb traços molt continguts. En d'altres l'horror vacui el va portar a saturar la composició d'elements i colors. I també va indagar en les possibilitats de la desproporció i de les formes abstractes. Un univers formal que significa que Ponç havia deixat enrere els exercicis de formació per desenvolupar una cerca personal. Un procés possiblement hauria tingut lloc entre els anys 1945 i 1946.

Si acceptem la possibilitat que treballs atribuïts, i fins i tot datats a finals del 1946, en realitat pertanyin a un moment anterior cal interrogar-se pels motius que haurien portat Ponç a indicar-ne com a data de realització l'últim trimestre de 1946 i fins i tot gener de 1947. Cal tenir en compte que 1946 és un any clau en la trajectòria de Ponç: a banda de la individual a Bilbao

celebrada el mes de març, l'article de Gasch aparegut a *Destino*³⁵⁸ i la fundació de la revista *Algol*, va participar en una exposició col·lectiva a la sala Els Blaus del Centre Excursionista de Sarrià.³⁵⁹ Als Blaus, Ponç va exposar amb August Puig, Pere Tort i Francesc Boadella i malgrat que el públic va rebre la seva obra amb indiferència,³⁶⁰ el fet de comptar amb la presentació de Foix va donar una significació especial a aquesta mostra i més vista en perspectiva. El poeta va posar en relleu l'experimentació dels joves artistes que van exposar a Els Blaus i el paral·lelisme amb Miró, Picasso i Gausachs.³⁶¹ Unes semblances que hem de reiterar que no es refereixen únicament a Ponç sinó al conjunt de participants i que no podrem resseguir en les obres exposades perquè el catàleg no inclou dades ni reproduccions de les obres que hi van presentar. Davant aquest fet es fa difícil concretar la petjada mironiana, la influència picassiana i l'empremta de Gausachs en unes obres que desconeixem. Foix no es va entretenir a desgranar detalls estilístics que ens haurien pogut orientar, va preferir lloar l'interès per l'experimentació dels artistes que exposaven en el Centre Excursionista de Sarrià, una actitud que els aproximava als moviments d'avantguarda.

Cal recordar que quan Foix va escriure la presentació d'Els Blaus de Sarrià tenia cinquanta-tres anys i comptava amb una àmplia trajectòria en el camp de les lletres, a banda d'haver estat un dels poetes més compromesos amb les iniciatives artístiques i literàries més avançades de la Catalunya d'abans de la guerra civil. En canvi, Ponç tenia dinou anys i tot just començava a tenir l'oportunitat de mostrar la seva obra en públic. Per tant, que el poeta signés la seva presentació era un signe d'aproximació a l'art més avançat d'abans de l'esclat de la guerra civil i en conseqüència dotava de contingut l'exposició. Bourdieu³⁶² va destacar que l'artista fa l'obra però que al seu torn l'artista està fet pels qui contribueixen a descobrir-lo i a consagrar-lo. Per tant, podem considerar que Foix i també Colson i Gasch van ajudar a configurar la identitat artística de Ponç en un moment clau de la seva trajectòria, en el moment d'encaminar-se cap a la professionalització. Uns suports, especialment el de Foix i Gasch que van contribuir a apropar-lo a l'art més avançat i que van significar el reconeixement d'altres membres de la comunitat artística.³⁶³

La consolidació d'uns coneixements tècnics i l'ampliació dels horitzons creatius li haurien permès la progressiva transformació d'un llenguatge que ell mateix va definir com a expressionista.³⁶⁴ Si a principis de 1945, l'esborrany del contracte amb Viñals, definia el perfil d'un artista

358 Sebastià GASCH, "Formas y colores. Pintores jóvenes" *Destino* (Barcelona), n. 486, 9 novembre 1946.

359 Exposició celebrada del 3 al 18 de novembre de 1946 tot i que Ponç sovint la va situar erròniament el 1947. Veure annex 5.1.3. i 5.1.4; PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 242 i "Cronología autobiográfica" 1978, p. 40.

360 Malgrat resumir la resposta del públic amb el mot indiferència, Ponç va voler destacar l'excepció de l'actitud receptiva de Joan Prats Veure annex 5.1.1 i 5.1.2.

361 Veure nota 28.

362 Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 253-254.

363 Segons la historiadora de l'art Raymonde Moulin, el reconeixement per part de la comunitat artística és un dels criteris valorats per establir "qui" és artista de manera objectiva. Veure: Raymonde MOULIN *L'artiste, l'institution et le marché*, París, Flammarion, 1997, p. 249-274.

364 Veure annex 5.1.1 i 5.1.2.

en formació que havia d'adaptar-se als suggeriments del seu marxant per escollir la temàtica i els tipus d'obra que havia de realitzar, a finals de 1946 vivia una situació ben diferent.

El fet de signar i datar uns dibuixos que segurament conservava sense cap inscripció, és un acte de confirmació de la seva identitat com a artista. Situar-los cronològicament l'últim trimestre de 1946, tot i que podrien haver estat realitzat en un moment anterior del mateix any o fins i tot de 1945, reforça la importància d'aquest moment de la seva trajectòria. Aquesta hipòtesi sorgeix a partir de les dates contradictòries de *Retrat d'home amb corbata* i davant l'interrogat que obre la pràctica inexistència de dibuixos datats l'any 1945 i l'abundància de dibuixos datats el 1946. Completar la informació sobre la datació de les obres de Ponç amb d'altres evidències ens permetrà documentar amb major rigor aquesta hipòtesi.

En qualsevol cas, aquests dibuixos posen de manifest les línies de treball de Ponç i resseguir-los amb atenció ens converteixen en testimonis del procés de consolidació del seu llenguatge i aporten claus per entendre l'obra posterior i l'articulació del seu allunyament de l'art més acadèmic, representat pel nu femení de *Model* (il. 46, 1534.jpg). Un tret destacable és l'interès per la figura humana aïllada, busts, cares de perfil i de front, retrats de mig cos i de cos sencer, que li van permetre indagar les possibilitats expressives del monocrom blau i negre, de l'austeritat dels colors primaris i la riquesa de matisos d'una àmplia paleta cromàtica. La figura humana també es va convertir en un terreny per experimentar l'expressivitat del traç de la pinzellada i dels contorns de diferents gruixos. Les figures estàtiques ocupen el centre de la composició i malgrat haver sorgit, possiblement, com a retrats ens han pervingut com un fris de personatges aïllats, amb un aire d'entotsolament, on assajar solucions formals deutores del fauvisme i l'expressionisme.

Les composicions amb una temàtica religiosa clara posen en relleu la llibertat creativa de Ponç per enfrontar-s'hi. Un aspecte que havien esmentat en relació a El Greco i que es fa evident en la representació d'àngels, crucifixions i episodis bíblics, on la temàtica queda en segon pla per convertir-se en una recerca d'expressivitat que transcendeixi l'anècdota. L'experimentació és encara continguda però Ponç havia començat a apartar-se dels canons establerts i a endinsar-se en el terreny de la fantasia i la imaginació i, per tant, a esbossar el camí que el portaria a definir el seu personal llenguatge.

2.3. UNA VISITA SAGRADA A UN LLOC SAGRAT: L'IMPACTE DE MIRÓ

Manifestar la voluntat d'ingressar en l'"orde de pintors" significa concebre la pràctica pictòrica com un acte vocacional. El símil amb l'ingrés en una comunitat religiosa no era gratuït perquè pertànyer a un orde implica cert aïllament respecte a la resta de la societat i l'adaptació del sistema de vida a la crida vocacional. A més suposava invertir la dedicació a la pintura de tarannà religiós, d'una sacralitat que retrobem a l'autobiografia en evocar la visita al taller de Miró: "Visito el atelier de Joan Miró. Es como una visita sagrada a un lugar sagrado".³⁶⁵ Un

365 PONÇ, "Cronología autobiográfica", 1978, p. 42.

encontre transcendental que va evocar amb brevetat i concisió i amb la reiteració del qualificatiu sagrat per tal d'assimilar la trobada a un ritual religiós i evitar reduir-lo a una simple anècdota. En la pràctica laica de la creació, el taller de Miró esdevé així lloc de culte, l'artista l'encarregat d'oficiar la litúrgia, i els assistents a la cerimònia fidels devots.

La trobada amb Miró va tenir lloc gràcies a les gestions de Joan Prats,³⁶⁶ qui va acompanyar Ponç, Brossa, Cuixart, Arnau Puig, Lluís M. Riera,³⁶⁷ Tàpies i Tharrats al taller que l'artista tenia al passatge del Crèdit. Prats formava part del reduït cercle d'amics que Miró conservava a Barcelona i va facilitar que el grup de joves inquiets que havien creat *Dau al Set* entressin en contacte amb un creador que era el màxim exponent de l'avantguarda catalana. Per a tots ells, tret de Brossa,³⁶⁸ era el seu primer encontre.

Tàpies³⁶⁹ també s'hi va referir amb to reverencial al temps que va precisar-ne més detalls: la cita prèvia a la botiga de Prats,³⁷⁰ l'atenció a les seves observacions, l'emoció i la solemnitat del trajecte fins arribar a l'estudi, l'escassa eloqüència de Miró, l'oferiment d'unes copes de cònyac, l'ordre i la pulcritud de l'estudi i finalment el desplegament colpidor de les obres. El clímax de la trobada es va produir quan Miró va començar a mostrar les obres, un moment que en Tàpies va despertar una devoció quasi ridícula. Una expressió d'admiració i de respecte que de nou pren connotacions religioses per reviuere la intensitat de la trobada malgrat quedi matisada per un qualificatiu que ens remet a l'estupidesa i l'exageració. Tàpies va posar en relleu la rellevància d'aquesta experiència perquè era la primera vegada que visitava un veritable taller i coneixia un pintor cèlebre, en la seva opinió el més important del moment juntament

366 Joan Prats va iniciar la seva formació artística a l'Escola de la Llotja, on va conèixer Miró, tots dos van continuar la seva formació al Cercle artístic de Sant Lluç. La seva amistat es va mantenir al llarg dels anys. El 1922 va fer-se càrrec de la botiga de barrets de la família i va abandonar la carrera artística però va mantenir un gran interès per l'art. L'any 1932 va fundar l'entitat Amic de l'Art Nou (ADLAN) i després de la guerra va recuperar la iniciativa i va fundar el Club 49, per impulsar i recolzar l'avantguarda catalana. Veure: *Record de Joan Prats*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1995.

367 Riera, que llavors es dedicava a la fotografia, va tenir una intensa relació amb els fundadors de *Dau al Set* i en recordar vivències compartides amb Brossa va referir-se a la visita al taller de Miró: "No vam oblidar mai l'emoció indescriptible que vam sentir, els del grup i jo, quan a finals dels anys quaranta, Joan Prats ens va portar per primera vegada a l'estudi de Joan Miró, al passatge del Crèdit", veure: Lluís M. RIERA, "Algunes anècdotes i vivències amb Joan Brossa", a: *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona, Fundació Joan Brossa, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Fundació Joan Miró, 2001, p. 97. D'altra banda, Riera havia de ser el director de *Gart*, un dels guions cinematogràfics que Brossa va escriure l'any 1948. Els protagonistes eren uns personatges anomenats Modest Cuixart, Antoni Tàpies i Joan Ponç, veure: Fèlix FANÉS, "Hem va fer Douglas Fairbanks", a: *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona, Fundació Joan Brossa, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Fundació Joan Miró, 2001, p. 326-331.

368 Brossa no va deixar testimoni d'aquesta visita però sí del seu primer encontre amb Miró: "el vaig conèixer a casa d'en Foix, i a través d'en Prats, que en aquell moment estava en una situació una mica precària en tots aspectes. [...] Recordo que un diumenge em va presentar en Miró. Jo tenia una gran admiració per Miró perquè el veia un exponent d'aquest automatisme psíquic que a mi m'interessava. En Miró era molt reservat, recordo que li vaig preguntar si pintava en estat de vigília o bé d'una manera subconscient, i em va dir que ell sempre estava en trànsit poètic per a fer pintura, que mai no se'l provocava. Em vaig quedar una mica parat perquè, noi, hi ha vegades que no hi estàs o no en tens ganes; però ell em va dir que quan es posava davant la tela sempre tenia ganes de pintar. Ens vam fer amics, però de moment no vaig aconseguir res més, només el fet de conèixer en Miró. Que ja era força!", veure: Jordi COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1971, p. 31.

369 Veure: Antoni TÀPIES, "La visita a Joan Miró", *Destino* (Barcelona), n. 1855, 21 abril 1973, p. 27-28 (traducció al català: "Miró de prop", a: *L'art contra l'estètica*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 79-85); i *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*, Barcelona, Empúries, 1999, p. 210-211.

370 La botiga de barrets de Prats estava situada al carrer Ferran, ben a prop de l'estudi de Miró.

amb Picasso. Aquesta evocació es completa amb l'enumeració d'algunes les obres presentades per Miró, un esforç de memòria que ens ajudarà a identificar part de les peces que aquestes artistes haurien tingut al seu abast:

“Molts d'aquells quadres —han passat més de vint-i-cinc anys— em van impressionar tant que els tinc increïblement gravats encara en la memòria. *La lune*, ara a la col·lecció Charles Zadok, amb aquella espècie de cavall flotant, tan meravellós; o la *Pintura de la Palm Beach Art League*, tan típica, de la qual quan em vaig casar vaig aconseguir una reproducció que Miró em va dedicar afectuosament; o la *Pintura* que es troba en el Kunstmuseum de Basilea, amb aquell fos cobert com de gotes de porcellana; o aquella altra rara preparació de fons que semblava que tenia anys de sobreposicions de colors i que no va acabar sinó el 1950 amb un collage de cordills, etcètera.”³⁷¹

Un altre dels assistents a la trobada, Arnau Puig, també ha rememorat aquest episodi amb una narració que esbossa una descripció de les obres que hi van poder veure:

“Recordo que als quadres que ens va ensenyar l'element 'figuratiu' dominant era el toro i tots eren executats amb aquella línia tan incisiva que sempre ha caracteritzat l'obra de Miró des de l'any 1925. No cal dir que, més que davant d'un impacte artístic, tots ens trobàvem sumits en un èxtasi religiós davant «l'home de l'art nou».”³⁷²

El relat de Puig comparteix amb Ponç i Tàpies l'ús de termes amb connotació religiosa per transmetre la impressió que li havia causat l'obra de Miró. Per a tots tres accedir a l'espai creatiu d'aquest artista havia estat una experiència amb una significació transcendental, una revelació. Un impacte que Ponç va transmetre molt sintèticament, sense entretenir-se en detalls, per condensar l'emoció del moment i tota la càrrega simbòlica amb la reiteració del qualificatiu sagrat.

El record amb menys connotacions simbòliques és el de Cuixart³⁷³ i el de Tharrats. El primer va posar èmfasi en el seu desconeixement de Miró, una ignorància simptomàtica de l'escassa difusió d'aquest artista a Barcelona. Un relat on pren més relleu aquest aspecte que la visita en sí per la manca de detalls i per l'omissió d'una valoració subjectiva i de la seva repercussió. En l'evocació de Tharrats tampoc no detectem la voluntat de retrat-lo com un episodi rellevant, de fet el redueix a una anècdota sobre el tarannà metòdic de Miró:

“Quan els del grup Dau al Set li férem la primera visita —devia ser l'any 1948— vaig voler intentar la prova d'un petit experiment. Vaig quedar confús per l'ordre i la netedat que imposava aquell taller del carrer Crèdit. Tot era al seu lloc. Dissimuladament, vaig moure alguna de les coses més senzilles: pinzells, llapis, tubs de color... El petit impuls que vaig donar a cadascun d'aquells objectes tan sols es podia mesurar en mil·límetres. Immediatament Miró se n'adonà. Instintivament, empès per la seva inclinació natural, pogué corregir aquell

371 Antoni TÀPIES, “Miró de prop”, a: *L'art contra l'estètica*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 82-83.

372 Arnau PUIG, “Testimonio de Dau al Set”, *Cuadernos Guadalupe* (Madrid), n. 7, 1978, p. 64. Traducció al català inclosa a: *Històries de Dau al Set: Cinquanta anys*, Barcelona, Thassàlia, 1998, p. 60.

373 Paloma CHAMORRO, *Conversación con Cuixart*, Madrid, Rayuela, 1975, p. 30.

pretès desordre. En tornar les coses al seu lloc primitiu, l'artista havia salvat del seu caos tres o quatre objectes insignificants. D'allò semblava dependre tot l'equilibri universal.”³⁷⁴

Aquesta descripció ens trasllada a una situació banal, sense un transfons artístic o cultural. L'anècdota narrada posa en relleu l'ordre i la meticulositat que imperava en el taller de Miró i el gest irreverent de Tharrats. Una acció que contribueix a ridiculitzar la situació i que es pot interpretar com una resposta a la sacralització de la visita i a la consideració de l'encontre com un esdeveniment d'especial rellevància. Una narració que destaca per la voluntat d'evitar donar transcendència i solemnitat a aquella visita.

En canvi Ponç, i també Tàpies, van reviuire aquest episodi com un moment especial, una visita a un espai tangible que condensava i amplificava les il·lusions dels seus assistents en relació a la pràctica artística mereixedora de ser recordada com a part significativa del seu relat biogràfic. A través de la referència de l'autobiografia de Ponç podem considerar l'estudi de Miró en relació al concepte d'"heterotopia" elaborat per Michel Foucault per a anomenar llocs, que a diferència de les utopies, existeixen realment però que, com les utopies, estableixen una discontinuïtat amb els espais habituals d'una societat. Les heterotopies serien, doncs, utopies parcialment realitzades des d'on seria possible que "tots els altres espais reals que es poden trobar dins la cultura fossin simultàniament representats, impugnats i invertits".³⁷⁵ L'heterotopia permet la mediació entre els espais reals, en el sentit físic literal, i els "espais", en sentit figurat, que trobem en els relats.

A l'autobiografia de Ponç, l'estudi de Miró depassa la significació com a entorn físic i escenari d'una trobada i es converteix en un espai heterotòpic. El taller del passatge del Crèdit esdevé "un lloc altre", un espai real que apareix representat com una "discontinuitat" dins la realitat de l'entorn artístic i social, i per això la transcendència d'aquesta visita. L'estudi de Miró era una porta d'accés a la recuperació d'un passat mític, el de les primeres avantguardes, un passat proper però alhora inabastable, allunyat de l'entorn quotidià pels estralls de la guerra i al mateix temps una porta cap al futur.

En aquest sentit, Perucho va destacar el paper de Miró per evidenciar l'existència d'una normalitat perduda a Catalunya i al mateix temps l'esperança de poder-la recuperar. La continuïtat del seu prestigi i el fet que seguís treballant el convertien en un referent cabdal per retornar a la vida una pintura ferida de mort arran de la guerra civil. En el desolat panorama artístic de després del conflicte de 1936, tant mancat d'estímul, Miró esdevenia una figura clau tot i la discreció amb que s'havia instal·lat de nou a Barcelona:³⁷⁶

"Malgrat el trist panorama de la nostra pintura, morta pràcticament l'any 1936, no hauríem pogut resignar-nos a creure, com a definitiu, en una mena d'ordre excessivament

374 Joan-Josep THARRATS, *Picasso i els pintors catalans en el ballet*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1982, p. 151-152.

375 Michel FOUCAULT, "Of other spaces", a: *The visual culture reader*, Londres, Routledge, 1998, p. 239.

376 Miró havia abandonat França per fugir de l'ocupació nazi, i havia retornat a l'Estat espanyol el mes juny de 1940, després de viure durant un període a Palma es va instal·lar a Barcelona a mitjans 1942. Per a una cronologia detallada dels seus trasllats, exposicions i activitats veure: Anne UMLAND, "Chronology", a: *Joan Miró*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1993, p. 317-345.

dolorós pel nostre entusiasme. Pressentíem que, arreu del món, en una lògica dispersió, hom continuava fidel a la veritat: que la jerarquia d'alguns noms restava dreçada, amb llur prestigi; que àdhuc, ignoradament entre nosaltres Joan Miró era un d'ells. Aquesta informada evidència creixia a mesura del temps, en secret gairebé, quan aquest artista puríssim anava bastint el seu màgic univers, meravellosament intacte. Com a única referència ens bastava. "³⁷⁷

Aquest article es va publicar el 1946 i el podem considerar premonitori del paper que Miró acabaria acomplint i la centralitat que acabaria assumint, fins i tot més enllà del període que ens ocupa.³⁷⁸ Es tracta d'una reflexió anterior a la visita a l'estudi de Miró atès que els seus integrants la van datar el 1948 o bé el 1949.³⁷⁹ Cal tenir en compte que els testimonis referits a aquesta trobada van ser escrits dècades després, un lapse de temps que dificulta la possibilitat de precisar-ne la data. El fet que s'hi desplaçessin els impulsors de la revista *Dau al Set* convidada a situar-la en una data pròxima a la creació d'aquesta publicació. Podria haver-se produït posteriorment a l'aparició del primer número, a partir del mes d'octubre de 1948, però no hi ha cap evidència que ho corrobori i en realitat, en evocar l'encontre, cap dels presents es va referir a la publicació. Tampoc van relacionar-la amb l'exposició de Miró a les galeries Laietanes, oberta al públic l'abril de 1949, trenta-un anys després de la seva primera individual a Barcelona,³⁸⁰ la primera d'aquest artista que els components de *Dau al Set* haurien pogut visitar. De fet, aquesta revista se'n va fer ressò amb la publicació d'un article de Brossa que lloava el paper de Miró com a revulsiu per a les noves generacions d'artistes:

"Davant les imponents ruïnes Joan Miró té el rellotge altra vegada a les dotze. A tots els joves en marxa vers les altes serralades, la seva obra, la seva actitud extraordinària, ens posa a les mans un martell i un sac de diamants".³⁸¹

En aquesta exposició, organitzada pel grup aplegat al voltant de la revista *Cobalto 49* amb Santos Torroella al capdavant, es van mostrar obres de col·leccions particulars de Barcelona.³⁸²

377 Joan PERUCHO, "Joan Miró", *Ariel* (Barcelona), n. 3-4, juliol-agost 1946, p. 68-69.

378 Victòria Combalia ha resseguit la influència que Miró va exercir en un ampli ventall d'artistes des de finals de la dècada de 1920 fins a principis dels anys 1990. Joan M. Minguet Batllori ha estudiat el ressò de Miró entre els creadors i la seva recepció crítica des dels inicis de la seva trajectòria fins a la seva mort. Veure: Victòria COMBALIA, *Veure Miró: La irradiació de Miró en l'art espanyol*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 1993; i Joan MINGUET, *Joan Miró: l'artista i el seu entorn cultural*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

379 Ponç no va datar la trobada en cap de les autobiografies. Puig, Tàpies i Cirici Pellicer la van situar l'any 1949, en canvi segon Tharrats va tenir lloc el 1948. Manuel Borja-Villel ha indicat que Tàpies no recordava amb exactitud l'any que va conèixer Miró però ha proposat la data de 1948 com la més probable. Veure: Arnau PUIG, "Testimonio de Dau al Set", *Cuadernos Guadalupe* (Madrid), n. 7, 1978, p. 64; Antoni TÀPIES, "La visita a Joan Miró", *Destino* (Barcelona), n. 1855, 21 abril 1973, p. 27; Alexandre CIRICI PELLICER, "Arts plàstiques. Els orígens de l'art vivent a la Catalunya d'ara", *Serra d'Or* (Montserrat), n. 12, desembre 1960, p. 27; Joan Josep THARRATS, *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1982, p. 151; Manuel BORJA-VILLEL, "Comunicació sobre el mur", a: *Tàpies: Comunicació sobre el mur*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies i IVAM Centre Julio González, 1992, p. 16. En la bibliografia sobre Miró consultada no s'ha localitzat cap referència aquesta trobada.

380 La primera exposició individual de Miró es va celebrar l'any 1918 a les galeries Dalmau de Barcelona. El promotor d'aquestes galeries, Josep Dalmau, també va ser l'organitzador de la primera individual a París, l'any 1921. Veure: Jaume VIDAL I OLIVERAS, *Josep Dalmau: L'aventura de l'art modern*, Manresa, Angle, 1993.

381 Joan BROSSA, "Joan Miró dels ventalls", *Dau al Set* (Barcelona), maig 1949 [text imprès en un full encartat].

382 Per una descripció ben documentada de l'exposició veure: Joan MINGUET: "Joan Miró en l'art espanyol:

Era una eina per posar a l'abast del públic barceloní l'obra d'un creador que veia créixer la seva projecció internacional mentre a l'Estat espanyol continuava sense tenir una difusió rellevant. Per tal de normalitzar aquesta situació i recuperar la seva figura, també el 1949, es van publicar dues monografies signades per Juan-Eduardo Cirlot i per Alexandre Cirici Pellicer.³⁸³ Aquestes iniciatives eren símptomes clars de la voluntat d'una minoria d'intel·lectuals d'enriquir el panorama artístic de Catalunya però van aconseguir un ressò molt limitat i no van reeixir en la transformació de la posició de Miró en el món de l'art català.³⁸⁴ Malgrat no haver assolit un canvi radical, aquestes activitats van apropar Miró a una jove generació de creadors inquiets. Ponç és possible que no pogués visitar l'exposició que es va celebrar del 23 d'abril al 6 de maig perquè a principis d'abril de 1949 va haver de traslladar-se a l'Empordà per fer el primer tram del servei militar, zona on va estar destinat fins al mes de juny. Per tant, el seu desplaçament fora de Barcelona podria haver coincidit de ple amb la celebració de l'exposició de les galeries Laietanes. En canvi, és plausible que tingués accés a les dues monografies editades aquell mateix any.

L'anàlisi de les diferents vies de coneixement de Miró que Ponç podia tenir a l'abast obeeix a la voluntat d'establir la possibilitat d'observar en la seva obra plàstica l'impacte de la trobada. En aquest sentit és important conèixer el nivell de difusió d'aquest artista per determinar si en una data anterior a l'encontre Ponç ja tenia nocions del seu llenguatge plàstic o si realment va significar una revelació i una descoberta. Hem pogut comprovar que fins l'any 1949 no es produeix un esforç per apropar Miró al públic a través d'una exposició i dues monografies. En canvi, no podem determinar amb certesa la data de la trobada que segons els testimonis s'hauria produït el 1948 o el 1949. Per tant, en lloc de fixar-nos en les obres d'una data precisa a la recerca de la petjada de Miró, hem resseguit l'obra de Ponç a la recerca d'aquest influx i d'indicis que ens permetin establir una relació directa amb aquest episodi.

Aquesta cerca ha posat de manifest la presència de l'influx de Miró en un moment anterior a les dates proposades per a la visita i ens ha permès localitzar una obra amb una referència ben explícita a aquest artista. En un dibuix que cronològicament podem situar al 1948 hi va inscriure 'HOMAGE MIRÓ' [sic] [il. 58] amb una grafia que ens permet identificar el nom de Miró sense problemes i amb més dificultats 'homage'. Aquest mot no apareix escrit ni en català ni en castellà, pensem que la intenció era transcriure'l en francès tot i que en lloc de la duplicació de la e apareixen elements gràfics dispersos, potser motivats per un dubte ortogràfic. Tot i la desmembració de la paraula, la g e i la e finals ens fan decantar per llegir-hi homenatge en francès.³⁸⁵ En el contorn de la bèstia que ocupa el centre de la composició tam-

Una aproximació cronològica (1918-1983)", a: *Veure Miró: La irradiació de Miró en l'art espanyol*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 1993, p. 73-74.

383 L'exposició es va celebrar del 23 d'abril al 6 de maig. Veure també: Juan-Eduardo CIRLOT, *Joan Miró*, Barcelona, Cobalto, 1949; i Alexandre CIRICI PELLICER, *Joan Miró y la imaginación*, Barcelona, Omega, 1949.

384 "Miró i la resistència cultural en el franquisme", a: MINGUET, *Joan Miró: l'artista i el seu entorn cultural*, 2000, p. 71-80.

385 Aquesta inscripció va ser interpretada per Jordi Coca com un "espontani 'Hola Miró!'", una lectura que implica l'omissió de les dues lletres finals de la inscripció però gràcies a aquesta observació vam saber de l'existència d'aquesta obra. Veure: Jordi COCA, "Joan Ponç, del bressol a la tomba", *Serra d'Or* (Barcelona), n. 278, novembre 1982, p. 13.

bé hi retrobem mots, ara en català, de lectura difícil per la call·ligrafia ambigua que només permet identificar-los parcialment i intuir “Si en volguesiu [...] seria un únic [...]?”. Malgrat tractar-se d’una lectura incompleta, les tres frases escrites en blanc sobre el perfilat negre de la figura central suggereixen un diàleg amb el personatge situat enfront. Tres franges escrites que ens recorden els filacteris, un recurs plàstic utilitzat tradicionalment per incorporar el text imaginàriament dit pels personatges representats, generalment en la pintura religiosa i també utilitzat per Miró a *Bouquet de fleurs* (“*Sourire de ma blonde*”) (1924). La integració de textos en una composició plàstica i l’ús de la llengua francesa són elements que retrobem en l’obra de Ponç. No és casual ni gratuït que escrigués la veu francesa d’homenatge al costat del nom del pintor, tot el contrari, era una eina per reforçar el vincle amb l’artista homenatjat. Un creador que durant la dècada de 1920 havia experimentat intensament la incorporació de mots en francès en una sèrie d’obres que va anomenar “pintures-poema”.³⁸⁶ Ponç va recollir el llegat de Miró i li va voler retre un homenatge explícit introduint el seu un nom en una obra, un fet extraordinari que ens convida a imaginar un possible lligam entre aquesta peça i la trobada amb Miró. I diem imaginar perquè no podem corroborar que realment fos així, ens manquen evidències i informació més concreta sobre la cronologia de l’obra i de la visita.



58-0399.jpg Sense títol, 1947
Tècnica mixta sobre paper 32 x 44 cm

Confrontar *Homenatge a Miró* (c. 1948) [il. 58] amb algunes de les obres que Tàpies recordava haver vist a l’estudi del passatge del Crèdit tampoc ens permetrà establir una connexió directa amb aquell moment carregat de simbolisme. En canvi, sí que farà possible que identifiquem d’altres elements del llenguatge mironià: l’espiral definida per una línia discontinua, els cercles i les rodones envoltats de pinzellades radials, l’esquemàtica figura de la dreta, la proliferació de grafismes o el fons brut que completa la composició. Referents que ens remetent a l’univers plàstic de Miró però no a una obra en concret. Reprendre el testimoni de Puig on evocava obres de temàtica taurina de traç incisiu tampoc ens conduirà a formular un lligam concret entre la visita i les obres que hi haurien vist i l’obra de Ponç. En realitat els detalls de Puig ens han conduït a *La course de taureaux* (1945), una peça que el 1947 va ser donada al Musée National d’Art Modern, de París i que per tant no haurien pogut veure directament durant la visita si acceptem la cronologia proposada. En tot cas haurien pogut veure alguna obra semblant que no hem localitzat o potser una reproducció d’aquesta obra, una peça que va ser repro-

386 DUPIN, “La pintura, la poesia”, a: *Miró*, 1993, p. 431-445.

duïda en l'esmentada monografia de Cirlot publicada el 1949.³⁸⁷ Malgrat fos improbable que Miró mostrés aquesta obra a Ponç i els seus acompanyants, comparar-la amb *Homenatge a Miró* ens permet establir diferències clares entre els dos artistes: la pulcritud del traç i la concisió del llenguatge mironià no els retrobem en l'obra de Ponç. L'únic punt en què podem considerar certa similitud és en l'estructura compositiva, organitzada a partir d'una figura central. Però, aquesta bèstia que mira enlaire amb la boca oberta, juntament amb el petit ull i l'ocell de la part superior, ens traslladen a un altre referent artístic, el *Guernica* de Picasso, l'obra inspirada en els bombardejos, l'abril de 1937, del poble basc que li dona títol. Una composició dominada per la sobrietat cromàtica on les figures expressen amb intensitat la desesperació provocada per la violència de la guerra. La reducció del fris de personatges i la simplificació de l'escena és evident, Ponç va traslladar el cavall, l'ull i l'ocell del *Guernica* a la seva obra per fer-ne una relectura on el dramatisme queda amortit, tot i la introducció del color vermell per subratllar el patiment i fer més sagnants les nafres i les llàgrimes.

Per tant, *Homenatge a Miró* defuig una lectura unívoca limitada a significar la importància de Miró, les referències a Picasso, a la guerra civil i al propi imaginari poncià plantegen un entramat de significats més complex. El món del teatre, els jocs de màgia, la religió i les dificultats de la guerra i la postguerra hi són presents a través de figures característiques de Ponç: éssers de morfologia estranya, arlequins, antifaços, trèvols, escaquers, àngels, creus i espines de peix. Una amalgama de figures que dona com a resultat una composició on l'artista dialoga amb dos referents de l'avantguarda internacionals amb lligams directes amb Catalunya. Un diàleg construït a partir de signes gràfics i paraules parcialment llegibles que expliciten la recerca de Ponç per construir un llenguatge personal al temps que observa solucions plàstiques diverses com les de Miró, Picasso o l'art medieval. Som davant una obra que no gira al voltant de Miró sinó que reinterpreta d'altres fonts artístiques i trasllada sobre el paper un panorama iconogràfic amb múltiples referents.

La transcendència de la trobada amb Miró hauria pogut significar un punt d'inflexió en la línia de treball seguida per Ponç, l'anàlisi de la seva obra, però, ens condueixen a concloure que l'influx de Miró entra en joc amb el d'altres artistes i corrents i per tant no podem jutjar l'evolució de Ponç només sota l'ombra de l'impacte de Miró. La identificació parcial de les peces de Miró que Ponç hauria pogut tenir a l'abast i l'acotació del lapse de temps en el qual s'hauria produït la visita al taller del passatge del Crèdit, no permeten determinar que un coneixement més proper d'aquest artista es tradueix en un gir del seu llenguatge. En realitat, examinar la trajectòria plàstica de Ponç ens permet detectar aquest influx en obres anteriors a la cronologia proposada per a la trobada. Una reduïda sèrie de gravats il·luminats encartats a *Algol* [il. 55-57, 0264.jpg, 2370.jpg i 2934.jpg] —de finals de 1946, principis de 1947—denoten la influència d'aquest artista en el tipus de composició. Per tant, sembla obvi que abans de visitar-lo coneixia la seva obra i havia treballat alguns dels recursos expressius mironians. Una constatació que ens obliga a interrogar-nos sobre els mecanismes de difusió d'un artista que havia retornat a la seva ciutat natal on treballava amb una "discreció semiclandestina".³⁸⁸

387 Eduardo CIRLOT, *Joan Miró*, Barcelona, Còlto, 1949, fig. 34.

388 Jaime BRIHUEGA i Àngel LLLORENTE HERNÁNDEZ: "Tránsitos", a: *Tránsitos: artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, p. 11-13.

Resseguir les relacions de Ponç en el moment en què es va iniciar la seva projecció pública serà clarificador per esbrinar els canals que tenia a l'abast per ampliar els seus horitzons artístics. Traslladar-nos de nou a la sala del Club Excursionista de Sarrià, on va exposar el 1946, ens permet connectar-lo amb dues figures pròximes a Miró: el pintor August Puig i el poeta J. V. Foix. En el cas d'August Puig,³⁸⁹ va entrar en contacte amb Miró i la seva família gràcies a un amic comú, Puig-Codó. Aquesta relació va donar peu a diverses trobades però en cap moment relata una visita al taller de Miró. A aquest lligam personal cal afegir el seu interès per l'obra de l'artista, un afany de coneixement que el va portar a destacar l'assistència a una conferència de Pierre Vilar sobre Miró a l'Institut Francès, que incloïa la projecció de diapositives. Tot i que August Puig es va referir a l'enfortiment de l'amistat amb Ponç, a les visites al seu estudi i a les caminades que feien plegat, quan relata la seva relació amb Miró no l'esmenta, ni tan sols com a possible acompanyant en alguna de les trobades ni a la conferència de Vilar. August Puig, hauria conegut Miró l'any 1944, quan tenia quinze anys,³⁹⁰ i des de ben aviat el va veure com un mestre a seguir, per tant és possible que transmetés a Ponç la seva admiració i certs coneixements sobre la seva obra però l'absència de referències no ens permetin vincular-los més estretament a través d'August Puig.

La relació de Foix amb Miró tenia un tarannà diferent, els dos creadors pertanyien a la mateixa generació: havien nascut el 1893 i s'havien alineat en favor de l'art d'avantguarda des dels inicis de la seva trajectòria. Manuel Guerrero³⁹¹ ha remarcat que la investigació poètica de Foix va avançar en el temps acompanyada de l'aventura plàstica de Miró. Una complicitat que evidencien les il·lustracions de Miró per a la revista *Trossos* (1918), impulsada per Foix, i per als seus llibres de poesia *Gertrudis* (1927) i *KRTU* (1932). Tanmateix, des de les pàgines de *L'Amic de les Arts* i *La Publicitat*, Foix s'havia fet ressò de l'art de Miró i n'havia fet difusió. Tots dos mantenien un estret lligam fonamentat en el compromís amb la cultura d'avantguarda i amb les arrels de la cultura catalana.³⁹² Malgrat que els primers anys de la postguerra Miró tenia una escassa presència en els circuits artístics de l'Estat espanyol, la biblioteca i la casa de Foix era un punt de reunió que permetia tenir a l'abast algunes obres originals de Miró i també documentació gràfica i bibliografia, com la monografia de James Sweeney,³⁹³ un volum profundament il·lustrat. Així doncs, en les visites periòdiques de Ponç a casa del poeta hauria tingut al seu abast aquest material sobre Miró així com d'altres creadors:

“Els diumenges, en lloc d'anar a missa al matí, anàvem [amb Brossa] amb gran fervor a visitar el poeta J. V. Foix a la tarda. Casa seva fou anys i anys l'únic refugi on coneguérem el món de Lautrémont, Rimbaud i Artaud.”³⁹⁴

389 August PUIG, *August: memòries d'un pintor*, Palafrugell, Palafrugell Art, 1992, p. 65, 69 i 75.

390 *August Puig*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2000, p. 107.

391 Per aprofundir en els inicis de la relació del poeta i el pintor veure: “Joan Miró o el pessebrista astral”, a: GUERRERO, J. V. *Foix, investigador en poesia*, 1996, p. 218-225.

392 MINGUET BATLLORI, *Joan Miró: l'artista i el seu entorn cultural*, 2000, p. 23.

393 James Johnson SWEENEY, *Joan Miró*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1941. El volum dedicat per Miró pertany al Fons J. V. Foix de la Biblioteca Nacional de Catalunya. A més de la dedicatòria autògrafa de l'artista datada “juny 1943” també porta l'ex-libris del poeta.

394 PONÇ, “Cronologia autobiogràfica”, 1978, p. 40.

La casa de Foix es evocada com un refugi on formar-se intel·lectualment, on podia tenir accés a fonts literàries inèdites per Ponç. Els tres escriptors citats tenen fortes ressonàncies artístiques, van ser referents claus per als surrealistes i els dadaistes per la radicalitat de les seves creacions i per la complexitat de les seves biografies. Lautréamont és l'autor de la frase que es va convertir en el lema de l'estètica surrealista: "bell com la trobada fortuïta d'una màquina de cosir i un paraigua sobre una taula de dissecció".³⁹⁵ La seva exaltació del mal i el seu univers grotesc va atreure creadors com Dalí, qui va il·lustrar *Les chants de Maldoror*,³⁹⁶ una edició que possiblement Foix conservava en la seva biblioteca.

Així doncs, malgrat que Foix fos clau per obtenir informació sobre Miró i els moviments d'avantguarda, el poeta no va propiciar una trobada amb aquest artista. A Barcelona, qui mantenia un vincle més estret i continu amb ell era Joan Prats. La seva amistat s'havia iniciat en el Cercle Artístic de Sant LLuc i es va mantenir al llarg dels anys, un fet que va propiciar que Prats conservés una interessant col·lecció d'obres de Miró. Un conjunt que va impressionar tan profundament Tàpies que va recordar-lo en un dels seus escrits: "Les parets [a casa de Prats] eren cobertes d'obres de Miró. Per a mi, que no havia vist res al natural de Miró, fou un xoc fortíssim. Olis, guaixos, dibuixos, litografies, escultures, cartells, llibres, etc."³⁹⁷ Malauradament Ponç es va referir molt escadusserament a Prats i no va mencionar cap visita al seu domicili, un oblit que no ens obliga a descartar-la perquè tenim notícia de certs lligams. En l'esborrany de l'autobiografia va destacar l'actitud receptiva de Prats davant l'obra que va presentar a l'exposició de la Sala Els Blaus, una receptivitat que contrastava amb la indiferència mostrada per la majoria del públic en apropar-se a les seves peces. I encara va assenyalar-lo com l'artífex de la trobada amb Miró. En la versió posterior no va fer cap al·lusió a la presència de Prats a l'exposició de 1946 i només s'hi va referir per relatar que havia organitzat la visita al taller de Miró. En l'última versió de l'autobiografia, les referències a Prats s'esvaeixen definitivament i el seu nom no apareix esmentat en cap moment.³⁹⁸

La dissolució progressiva de la figura de Prats en el relat autobiogràfic de Ponç comporta una manca de detalls sobre la seva relació i denota la pèrdua de l'interès del pintor per destacar la figura del barreter en el conjunt de la seva trajectòria. Aquest fet, però, no ha de portar a conclusions precipitades sinó a la recerca de testimonis complementaris que ajudin a definir la posició de Prats en el precari context cultural de la postguerra. En aquest sentit, és rellevant el testimoni de Tàpies i també la importància que Brossa³⁹⁹ va donar a la seva biblioteca. El poeta va situar-la com un element clau de la seva formació artística perquè s'hi conservaven monografies sobre pintura moderna d'abans de la guerra i Prats sempre li va donar facilitats

395 Hal FOSTER et alt., *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 251. Aquesta obra també recull la petjada de Rimbaud en artistes com Duchamp i la postura crítica d'Artaud envers l'ortodòxia surrealista de Breton.

396 Comte de LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, París, Skira, 1934.

397 Antoni TÀPIES, "Joan Prats en la meva memòria", *Record de Joan Prats*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1995, p. 41.

398 Veure respectivament: PONÇ, "Cronología biográfica", 1972, p. 246; i "Cronología autobiográfica", 1978.

399 COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, 1971, p. 31.

per visitar-la amb assiduitat. D'altra banda, Arnau Puig també ha assenyalat la seva centralitat perquè era un recurs per alleugerir la solitud de la postguerra i facilitava l'accés a una documentació difícil d'obtenir en un període d'aïllament internacional i de penúries econòmiques.⁴⁰⁰

Les paraules dels membres de *Dau al Set* posen en relleu la riquesa i l'accessibilitat de la biblioteca de Prats, uns relats que encara fan més inquietant el silenci de Ponç respecte a aquest punt neuràlgic per a la formació artística dels seus amics i companys. Malgrat aquesta ommissió

no podem descartar que també Ponç hagués visitat la casa i la biblioteca de Prats i que per tant hagués tingut al seu abast els volums elogiats per Brossa i Puig i la col·lecció d'art que tan havia impactat Tàpies. En realitat, les concises referències de Ponç a Prats confirmen la seva relació en els primers anys de la seva trajectòria. Un fet corroborat pel testimoni de Brossa sobre la representació d'una obra teatral seva a l'estudi de Ponç amb Prats com a únic espectador, un detall més de la seva proximitat.⁴⁰¹ I encara, un altre dels membres de *Dau al Set*, Tharrats, en evocar la biblioteca de Prats i la seva pròpia, va esmentar Ponç com un dels "espigoladors" que la freqüentaven:

"En aquells temps [1947], en la meua biblioteca, s'hi amuntegaven un sens fi de llibres i revistes que es referien a l'art viu i vibrant que desitja el nostre segle. No és per a dir-ho, però potser en lloc de Barcelona s'hi hauria pogut trobar tan bé de Déu d'informació gràfica i tan al dia, a menys, que en Joan Prats [...] ens deixés regirar i espigolar els seus prestatges. Els tres pintors [Ponç, Cuixart i Ponç] i jo, a voltes també l'Arnau Puig, i en Brossa que mai no hi faltava, ens passàvem hores i hores contemplant i discutint les reproduccions de les publicacions franceses i americanes i els noms de Paul Klee i de Joan Miró sonaven tantes voltes que fins me n'ha quedat l'empremta en totes les parets del meu pis. Jo crec que en Brossa i en Tàpies s'han mirat, potser, més de cent vegades el número de *Cahiers d'Art* que Christian Zervos va dedicar a Joan Miró."⁴⁰²

Un relat que descriu l'afany dels fundadors de *Dau al Set* per documentar-se sobre els corrents artístics internacionals i reitera l'interès per Miró al temps que cita un monogràfic de *Cahiers d'Art*, publicat el 1934,⁴⁰³ com a font d'informació reiteradament consultada per tots ells. Per tant, no és arriscat afirmar que Ponç havia tingut a l'abast informació sobre l'obra de Miró abans de trobar-se personalment amb ell. En una data anterior a la trobada, hauria adquirit uns coneixements sobre el seu llenguatge plàstic que hauria traslladat principalment en les seves obres sobre paper. En conseqüència, abans de la "visita sagrada a un lloc sagrat" en la seva

400 Arnau PUIG, *Les avantguardes artístiques catalanes*, Barcelona, Barcanova, 1993, p. 115.

401 Ponç, Brossa i Arnau Puig van ser els actors encarregats de representar *Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon* el dia 10 de desembre de 1947. Veure: Xavier FABREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", a: *Poesia escènica 1945-1954*, Barcelona, Edicions 62, 1973, p. 6.

402 Joan-Josep THARRATS, *Antoni Tàpies o el dau modern de Versalles*, [Barcelona], Dau al Set, 1950 [pàgines sense numerar]. Tormo també va assenyalar la biblioteca de Tharrats com punt on trobar informació gràfica i bibliogràfica actualitzada, veure: Enric TORMO, "El meu Dau al Set", *Revista de Catalunya* (Barcelona), n. 2, setembre 1987, p. 120.

403 Aquest volum inclou articles de diversos autors i una selecció d'obres realitzades entre 1917 i 1933, veure: *Cahiers d'Art* (París), n. 1-4, 1934, p. 11-58.

obra existia un diàleg plàstic amb Miró, un fet que hauria contribuït a diluir la possibilitat que l'impacte de la trobada trasbalsés l'art de Ponç amb la intensitat que transmet el seu testimoni verbal.

A partir de la constatació de l'influx de Miró ens plantejem analitzar com s'articula i quan sigui possible establir les fonts que van propiciar aquest apropament. Si bé Perucho va anticipar el paper de Miró com a referent artístic fonamental dels anys de la postguerra i també Foix s'hi va referir per contextualitzar les obres que Ponç, August Puig i Tort van exposar a finals de 1946, el primer en detallar com es va formalitzar la seva influència sobre els artistes de *Dau al Set* va ser Cabral de Melo. Amb motiu de l'exposició celebrada a l'Institut Francès el desembre de 1949 va escriure:

"De esa libertad de composición conseguida por Miró en sus mejores momentos, con mucha mayor frecuencia a partir de 1940 o 41, parecen comenzar a sacar partido los tres jóvenes pintores que ahora exponen. La obra de Miró les parece haber constituido el testimonio de un tipo de composición menos rígida; parece haberles demostrado que eran posibles otras composiciones, aparte de las meras variaciones del estatismo; que era posible la libertad de sintaxis allí donde el formalismo moderno lo único que había logrado era la libertad de la metáfora. [...] La composición, para él [Ponç], es casi siempre aprovechamiento económico de la superficie. Quiere entregarse a la figura y por eso le atribuye menos importancia a la mecánica de la tela. Componer, para él, es llenar la superficie lo más sencillamente posible, pintando símbolos suplementarios donde aún quede espacio libre."⁴⁰⁴

Quan Cabral comenta la llibertat compositiva aconseguida per Miró especialment en les obres de 1940-1941, es podia referir a la Sèrie *Constel·lacions* i d'altres pintures realitzades durant la seva estada en la localitat francesa de Varengeville. Aquestes creacions pertanyen al període de la segona guerra mundial en el qual es va produir l'entrada de les tropes de Hitler a França i s'han interpretat com el fruit de l'esforç de l'artista per transcendir les dificultats del moment i refugiar-se en l'evocació de la nit i la natura. Unes pintures amb figures ingràvides de colors plans, sovint sobre fons parcialment acolorits, que s'integren en la composició amb una gran diversitat de grafismes de densitat variable. Tot i reconèixer la seva petjada en els obres dels artistes de *Dau al Set*, en l'obra de Ponç va assenyalar el predomini de la preocupació per la figura en detriment de la composició. En les seves obres identificava una despreocupació per l'estructura compositiva que donava com a resultat l'adició d'elements sobre la superfície pictòrica. És difícil esbrinar les obres que van conduir Cabral a aquesta conclusió perquè el catàleg de les obres exposades només n'indica el nombre de peces mostrades però no el títol ni cap altra informació que ens permeti identificar-les. En l'esmentada *Homenatge a Miró*, observem una solució que s'apropa al mecanisme compositiu descrit per Cabral basat en la centralitat d'una figura i l'afegit de "símbols suplementaris", amb un resultat que dista del mil·límetrat equilibri de les composicions mironianes.

En el seu article Cabral només va valorar la composició, i a partir d'aquest concepte va esta-

404 João CABRAL DE MELO NETO, "Tàpies, Cuixart, Ponç", *Cobalto* 49 (Barcelona), fascicle 3, 1950 (pàgines sense numerar).

blir la relació directa dels artistes de *Dau al Set* amb Miró. Aquesta anàlisi, malgrat centrar-se en un únic element, té la virtut de detallar el lligam d'aquests creadors amb Miró i no només anunciar la seva relació sense explicar-ne els punts de contacte.⁴⁰⁵ En realitat aquesta via d'aproximació s'ha d'entendre com una prolongació de les reflexions sobre el llenguatge de Miró que Cabral va plasmar en una monografia publicada l'any 1950.⁴⁰⁶ Un volum on precisament assenyalava com a tret definitori del seu llenguatge la lluita per la llibertat compositiva i destacava el paper de Miró com a agent actiu de la renovació formal de la pintura per la seva gran creativitat i per haver estat capaç de transcendir les anècdotes psicològiques del surrealisme. En la seva opinió, aquesta llibertat l'havia portat a l'abandonament de les lleis de la perspectiva, la simplificació i l'estilització de les figures, i al menysteniment del centre de la composició. Revisar l'obra de Ponç a la llum d'aquestes consideracions ens condueix als gravats il·luminats a mà encartats a *Algol* [il. 52-57]. Obres on va seguir dos sistemes compositius que denoten l'interès per explorar solucions formals contraposades: una basada en la rigidesa d'un bust frontal i l'altra en la combinació de formes sense una referència espacial establerta, dues línies de treball que plantegen dos models de composició. L'influx de Miró és evident en la petita sèrie de formes arrodonides que semblen flotar en un espai indefinit acompanyades de signes gràfics. En aquestes obres Ponç va explorar un sistema inèdit per ell, va prescindir de treballar a partir d'un punt central i d'una jerarquia compositiva rígida, per incidir en l'equilibri entre les diferents parts de la superfície pictòrica. Una opció formal propera a *Personatges magnetitzats per les estrelles caminant sobre la música d'un paisatge solcat* (1939), reproduïda a la monografia de Sweeney, que cronològicament s'apropa a les obres que Cabral posava com a exemple de la llibertat de composició mironiana seguida pels artistes de *Dau al Set*.

Ponç hauria pogut disposar d'aquesta monografia gràcies a Foix, i possiblement a Prats. Cal, però, considerar la possibilitat que es familiaritzés amb aquest concepte compositiu a través de la *Sèrie Barcelona*, un conjunt de 50 litografies que Prats havia editat l'any 1944 i que tenia penjades a casa seva al costat d'altres peces de Miró.⁴⁰⁷ En aquesta sèrie, realitzada el 1939, l'artista va desplegar un fris de figures deformes, carregades d'agressivitat, envoltades de signes gràfics. Imatges grotesques que emfatitzaven la bidimensionalitat del paper i que haurien despertat l'interès de Ponç per explorar aquests mecanismes compositius i les seves possibilitats expressives. A la *Sèrie Barcelona* l'eix de la composició parteix d'una figura central anòmala, un concepte estructural que Ponç va explorar en un seguit d'obres que parteixen d'un element central que s'expandeix per ocupar la superfície pictòrica, a *Sense títol* (c. 1947), *Cap* (1947), *Retrat amb lluna* (1947) i *El rei* (c. 1947) [il. 59-62]. Creacions amb menys sentit càustic que ens remetien a l'univers visual de Miró tant pel protagonisme de l'element central com per la seva

405 Teixidor va destacar la "devoció" per Miró dels pintors de *Dau al Set*, un lligam que no el va portar a establir paral·lelismes formals sinó interpretar-lo com un indicatiu de la fi de l'aïllament d'aquest creador i un pas en el camí cap a la normalització del panorama artístic català, veure: Joan TEIXIDOR, "Panorama de arte y letras: Los nocturnos de Tapiés", *Destino* (Barcelona), n. 691, 4 novembre 1950, p. 17.

406 João CABRAL DE MELO NETO, *Joan Miró*, Barcelona, Edicions de l'Oc, 1950. Aquest volum només conté dues il·lustracions, una a la coberta i l'altra en una portadella, dues xilografies estampades a color, realitzades amb la col·laboració de René Metras i Enric Tormo.

407 Fotografies de l'època testimonien aquest fet, veure: *Record de Joan Prats*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1995, p. 24 i 37; i Alexandre CIRICI PELLICER, *Presència de Joan Prats*, Barcelona, Galeria Joan Prats, 1976. El tiratge de la *Sèrie Barcelona* va ser molt reduït, se'n van editar cinc exemplars numerats i dues proves d'artista, per tant no va tenir una gran difusió, veure: *Joan Miró litògrafa*, vol. I, Barcelona, Polígrafa, 1972, p. 47-98.

deformació, la proliferació de signes gràfics que hi incorporen i la convivència de les figures perfilades en negre amb taques de pigment que saturen el pla de representació.

És possible que Ponç, a banda de tenir accés a la *Sèrie Barcelona*, hagués tingut al seu abast la resta d'obres que formaven part de la col·lecció del barreter. En realitat resseguir les altres peces de Miró d'aquest fons ens permetrà identificar noves coincidències entre els olis *Pintura* (1925), *Pintura* (1925) i *Pintura* (1934) i una sèrie d'obres sobre paper de Ponç de 1947 [il. 63-69], on va experimentar amb la combinació de formes diverses, allunyades del la imitació naturalista, sobre fons blaus. Les teles de Miró de 1925 pertanyen al moment de relació més intensa amb el surrealisme parisenc⁴⁰⁸ i la de 1934 posa de manifest l'interès per les composicions basades contrastos de color i formes anatòmiques alterades. Un llenguatge plàstic que hauria estat un incentiu per Ponç per endinsar-se en un terreny creatiu allunyat del seu llenguatge habitual i per elaborar un nou vocabulari formal.

El lligam amb l'obra de Miró no queda restringit a la col·lecció de Prats, denota el coneixement d'un ventall ampli d'obres i un interès que es tradueix tan a nivell de concepció formal com mitjançant la inclusió d'elements que podem identificar com a mironians. En alguns treballs la referència a Miró es produeix a través de la representació d'algun detall que hi remet, una incorporació a la composició que funciona com una cita. Examinar les obres de Ponç produïdes abans de traslladar-se al Brasil evidencia la presència subtil d'aquestes cites però no la voluntat de reproduir amb fidelitat fragments d'obres de Miró, sempre seran referències matisades i assimilades al seu llenguatge. A *Personatges* (c. 1947) [il. 70] la taula rodona, amb el sobre que representa una pintura abstracta, suggereix la taula de *Natura morta – guant i diari* (1921). El número 12 inscrit sobre una muntanya a *La gola oberta* (1951) [il. 71] inevitablement ens condueix a *Montroig l'església i el poble* (1919) i el 113 inserit en el paisatge. D'altres punts en comú poden ser considerats circumstancials, com la presència d'escales a *Sense títol* (c. 1948) i una peça de la *Suite Al·lucinació I* (c. 1947) [il. 72 i 73] que ens remet, entre d'altres, a l'escala de *Gos bordant a la lluna* (1926); les petjades d'*Homenatge a Louis Armstrong* (1951) [il. 74], impossibles com les del camí que condueix al safareig a *La masia* (1921); o l'empremta de les mans de dos dibuix de la *Suite Al·lucinacions III* (c. 1947) [il. 75 i 76] que retrobem a *Femme rêvant l'évasion* i *Femme dans la nuit* de (1945).

L'anècdota no és sempre el que ens permet establir un lligam amb Miró, en determinades obres és l'estructura la que deriva directament de solucions adoptades per aquest artista, com en el cas dels gravats il·luminats d'*Algol*. L'opció de dividir la superfície en dues franges de tonalitats diferents a *Composició* (c. 1947) i *Ictiol* (c. 1948) [il. 11 i 12] ens adreça a *El caçador (paisatge català)* (1923-1924) i fins i tot a *Carnaval de l'arlequí* (1924-1925), on Miró va jugar amb aquest recurs per després representar unes figures més esquemàtiques i sintètiques que les de Ponç. L'estructura de *Sense títol* (1947) [il. 63] recorda *Pintura* (1925), esmentada per Tàpies; el paral·lelisme compositiu persisteix més enllà dels canvis de color, la naturalesa diferent en el traç i la creació d'universos visuals distants. A *Composició* (c. 1947) [il. 77] Ponç va explorar la capacitat evocadora de la saturació del paper, un mecanisme similar a l'utilitzat per Miró

408 Jacques DUPIN, *Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993, p. 113-129.



59- 3205.tif Homenatge a Miró, c. 1948
Gouache sobre paper 82 x 112,5 cm



60- 1204.jpg Cap , 1947
Gouache i tinta sobre paper 44 x 32



61- 2818.tif Cap , 1947
Gouache i tinta sobre paper 44 x 32 cm



62- 3316.tif El rei, c. 1947
Gouache i tinta sobre paper 45 x 32



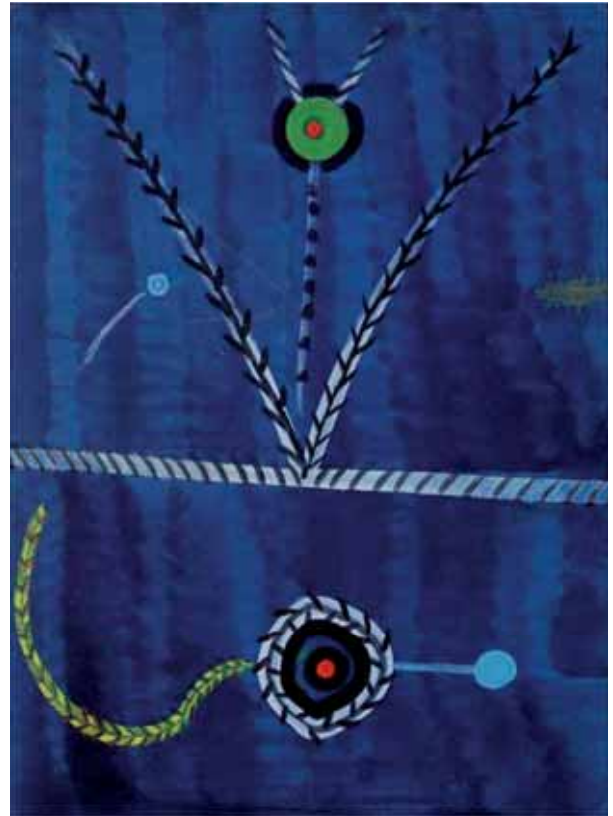
63- 0391.jpg Sense títol, 1947
Tècnica mixta sobre paper 50 x 69 cm



64- 0392.jpg Sense títol, 1947
Oli i gouache sobre paper 70 x 50 cm



65- 2063.jpg Tropical , 1947
Oli sobre paper 48,5 x 63,5 cm



66- 2680.tif Composició, 1947
Gouache i tinta sobre paper 47,5 x 66,5
MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



67- 2682.tif Composició, 1947
Oli sobre paper entelat 49,5 x 69 cm
MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



69- 3125.tif Composició, 1947
Oli i gouache sobre paper entelat 65 x 50 cm



68- 2693.tif Composició, 1947
Oli sobre paper entelat 50 x 64,5 cm
MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col.lecció Salvador Riera



70- 2888.jpg Personatges , 1947
Tècnica mixta sobre paper 49 x 64 cm



71- 2200.tif La gola oberta, 1951
Gouache, tinta i pastel sobre paper 32,5 x 45 cm



72- 2111.jpg Sense títol , c. 1948
Gouache sobre paper 65 x 50 cm



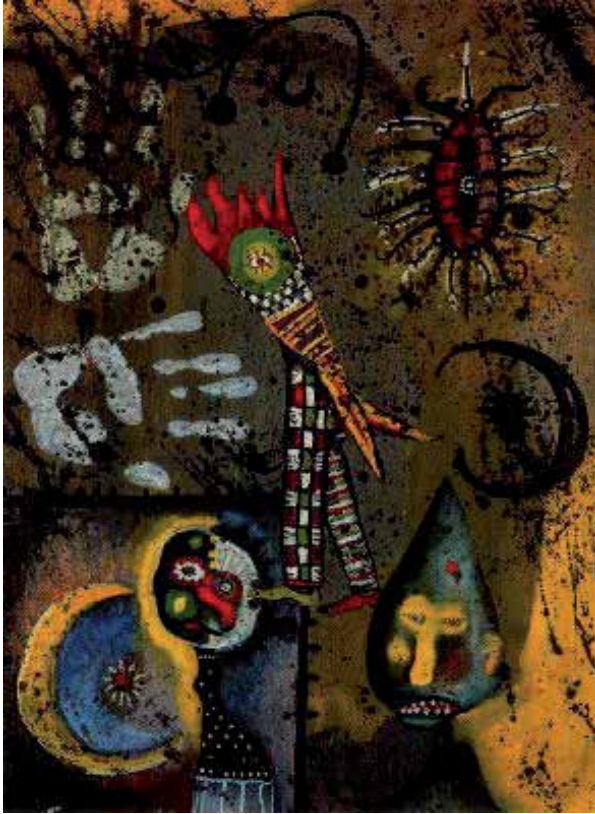
73- 2023.jpg Suite Al·lucinació I, 1947
Gouache i tinta sobre paper 70 x 51 cm



74- 1630.tif Homenatge a Louis Armstrong, 1951
Gouache, tinta i llapis sobre paper 50,5 x 70 cm



75- 0132.jpg Suite Al·lucinacions III, 1947
Gouache, tinta i pastel sobre paper 41 x 54 cm



76- 0400.jpg Al·lucinacions III, 1947
Oli, gouache, tinta i pastel sobre paper 61 x 46 cm



77- 0377.jpg Composició, 1947
Tècnica mixta sobre paper entelat 81 x 114 cm



79- 0403.jpg Brossa, Brossa, 1950
Gouache i tinta sobre paper 32 x 45 cm



78- 0394.jpg Ésto es un asco, c. 1947
Gouache, oli i llapis sobre paper 65 x 45 cm



80- 2937.tif Retrat de Jaime Finguerhut, 1952
Gouache i llapis sobre paper 54 x 45 cm

a *Pintura* (1950), una obra que com explicava Tàpies van veure durant la visita al seu taller i que va completar posteriorment amb la inserció d'un collage de cordes. Els regalims de pintura que cobreixen irregularment la superfície de *Esto es un asco* (c. 1947) [il. 78] implica la introducció en una via de treball que va ser escassament utilitzada per Ponç però que va interessar Miró al llarg de la seva trajectòria i des de ben aviat, com observem a *El naixement del món* (1925). A *Brossa, Brossa* (1950) [il. 79] Ponç va introduir l'escriptura en la composició, un rodolins irònics sobre Brossa que no tenen la densitat poètica dels versos d' *Un oiseau poursuit une abeille et la baise* (1927). La llibertat amb que Miró va inserir la paraula en algunes de les composicions no hauria passat per alt a Ponç, qui va utilitzar sovint aquest recurs en les seves obres. Tanmateix, sorprèn la proximitat del *Retrat de Jaime Finguerhut* (1952) [il. 80] amb *Autoretrat* (1919), una obra de Miró que al seu torn Lubar ha destacat per emmirallar-se en la pintura mural romànica, tant pel hieratisme de la figura com per l'estilització dels trets facials.⁴⁰⁹ La camisa vermella, la frontalitat, la rigidesa i l'opció de representar la part superior del cos són coincidències que obliguen a situar l'autoretrat de Miró com a punt de partida del retrat de Ponç.

Aquest recorregut no és exhaustiu perquè no es tracta d'inventariar tots els punts d'intersecció de Ponç amb Miró sinó de subratllar el seu interès per explorar solucions que s'apartaven de les fórmules establertes i implicaven la indagació de terrenys inexplorats. Miró animava els joves artistes a lluitar contra ells mateixos i a defugir els estereotips per conquerir la llibertat creativa,⁴¹⁰ conscient que s'havia convertit en un esperonador de la recerca creativa per alguns artistes joves de l'Estat espanyol. Aquesta recerca Ponç la va portar a terme fonamentalment en obres sobre paper, un suport que li permetia una major immediatesa i amb un cost econòmic inferior a la pintura sobre tela. En intentar detectar la petjada de Miró en les teles creixen les dificultats sobretot perquè es tracta d'una producció força limitada i no sempre es fa visible aquest influx. Malgrat aquesta contenció, *Nocturn* (c. 1950) [il. 81], una tela emblemàtica ens permet observar l'influx de Miró. El fons monocrom, la línia recta que travessa horitzontalment la composició, la presència de paraules i els punts de color que les acompanyen remetent a elements mironians. Són detalls que s'insereix en una obra que traspua una concepció pictòrica pròpiament ponçiana: l'atmosfera inquietant, la combinació d'elements identificables amb personatges impossibles, les ombres invertides, la multiplicació d'astres i llunes i la personificació del gall i de les muntanyes. Una escena d'aparent simplicitat carregada de significat. Un univers enigmàtic on ens endinsarem per comprendre una obra que és una síntesi de les influències d'aquest moment, amb un paper destacat per Miró, però conjugat amb la d'altres creadors.

Lubar⁴¹¹ ha posat en relleu el misteri d'aquest paisatge, el seu caràcter obscur i hermètic, però també ens ha facilitat claus per apropar-nos-hi en relacionar-lo amb l'estada de Ponç, Cuixart i Tàpies a la casa que Foix tenia al Port de la Selva i a un viatge en barca a Port Lligat per visitar Dalí. Una pintura amb connotacions autobiogràfiques realitzada per agrair la invitació del

409 Robert S. LUBAR, "El nacionalisme lingüístic de Miró", a: *París Barcelona 1888-1937*, Barcelona i París, Réunion des Musées Nationaux i Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2002, p. 407.

410 Rafael SANTOS TORROELLA, "Pasaje del Crédito: dos visitas", a: *35 años de Joan Miró*, Barcelona, Parsifal, 1994, p. 14. Article originalment publicat a: *Correo Literario* (Madrid), 15 març 1951.

411 LUBAR, *Joan Ponç*, 1994, p. 46.



81- 1639.jpg Nocturn, 1950
Oli sobre tela 80 x 200 cm

poeta. En el seu relat, Ponç no es va referir a aquest viatge en barca compartit amb els pintors de Dau al Set, només el va evocar per assenyalar que en visitar Dalí amb Foix a Port Lligat havia descobert Cadaqués, el poble on s'instal·laria a finals de la dècada de 1960, en retornar del Brasil i després d'una breu estada a El Bruc. Per tant, Nocturn és l'evocació d'aquest episodi que Ponç no va tenir interès en narrar ni detallar com sí va fer Tàpies.⁴¹² En alguns elements d'aquesta pintura, però, podem reconèixer algun detall de la travessa: dins una petita embarcació, quatre personatges gairebé idèntics que podrien representar Foix, Ponç, Cuixart i Tàpies van vestits amb una variant de la característica indumentària de l'arlequí. Cap tret físic ens ajuda a identificar-los i només un es distingeix de la resta per la barba i la posició destacada que ocupa dins l'embarcació. Podria ser el poeta però també podria ser Quimet Cervera, pescador del Port de la Selva que solia acompanyar el poeta en les seves sortides marítimes.

Foix, per la seva banda, va crear una composició poètica sobre aquest viatge: "Balada dels cinc mariners exclusius, i del timoner que era jo", un títol que planteja una primera divergència amb la pintura de Ponç en el nombre d'ocupants de la barca.⁴¹³ Aquest poema va ser publicat per primera vegada a la revista Dau al Set, encapçalat amb una dedicatòria als tres pintors que l'havien visitat l'agost d'aquell any.⁴¹⁴ El viatge en barca va donar lloc a la creació d'un

412 "Un matí [J. V. Foix] va voler portar-nos a veure en Dalí, vell amic seu, per mar, en la seva barca motora, de la qual ell era el timoner. [...] Per arribar-hi calia passar el cap de Creus fins a Port Lligat. Guardo un record funest d'aquella travessia. Tota la vida he estat propens a marejar-me, però aquella barca d'en Foix em va fer batre tots els rècords. A mig viatge es va parar el motor per una petita avaria i les nàusees que m'ofegaven van esdevenir aleshores una veritable tempesta que em va fer patir el que no es pot imaginar. Les vomitades que vaig sofrir no em van arribar a calmar el malestar i vaig caure estirat al fons de la barca fins que no fórem a terra", veure: TÀPIES, *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*, 1993, p. 251-252.

413 En el poema, el poeta encara cita les filles de Quimet Cervera com a membres de la tripulació i encarregades d'organitzar les provisions de la sortida.

414 "A mitjanit navegàvem / A tres milles de Cap Gros, / Érem cinc a cos de sarja / I el timoner amb vesta d'or. / Els quatre vents de la barca / Bufaven de cara nord, / Ençà i enllà flamejava / Un Ull coronat de flors. / Quan érem prop de Talabra / Algú ens cridava pel nom: / Era un pedra, era un arbre, / Un casull entre vinyots / O el somriure d'una balma / Que paria dues fonts. / El patró ens demana calma / I mirem els fars d'escorç; / Als estels brollen albadès / I a ponent dormen els ports, / El pubis d'una maragda / Sangoneja a l'aiguamort. / Quatre llunes s'encovaven / Amb perles per para-sol, / El mulà que les encalça / Mars enllà calava focs. / Ja un menhir ens amenaça / Ombra i blavors caça al vol, / Cellajunt, la passa llarga, / Oh tramuntana dels cors! / Suren mans amb roses caldes / I un safir clama el seu dol, / Les Medelles s'encrespaven / I a Culip tot és revolt. / Cremen llavis per les cales / I somiquen els pujols, / Els astres es despullaven / I s'espien pels bassols. / Cantarem una balada / Tot bevent el vi dels molls / De la Maria i la Carme, / Del sexe dels farallons, / D'algunes ufanes que alegren / Per la pelussa dels gous. / Prou voldriem tornar a casa / Al ple sol d'un corriol / Quan bresquen les atzavares / I Una Veu enaigua l'hort; / Però la mar és la fada / Que ens acotxa amb flocs dels Pols. // Una campana descalça / Sotjava la nostra mort.", publicat a: *Dau al Set* (Barcelona), octubre 1950. El poeta en va fer una versió per convertir-la en nadala d'aquell any que va titular "Nova balada del Cap de Creus" i que va ser

poema i una pintura independents però que comparteix el mecanisme de treball: la construcció d'una creació que transcendeix l'anècdota del punt de partida. L'oli de Ponç i el poema de Foix són creacions amb un viatge com a detonant per donar lloc a composicions que transcendeixen el detall biogràfic.⁴¹⁵ És molt possible que el pintor i el poeta treballessin simultàniament en les seves obres de manera independent, un fet que hauria dificultat la permeabilitat entre totes dues. En qualsevol cas, aquest lligam de Foix amb Nocturn ens retorna a la poesia, un llenguatge creatiu pel qual Miró va sentir una gran curiositat.

A *Nocturn* la proximitat amb la poesia es fa present a través de la paraula, com havia fet el mateix Miró. Les paraules enigmàtiques que acompanyen l'arlequí que roman en silenci, "Muntanya i cos, dofí, arbre i ocell!", són un vers del primer poema de *Les irrealis omegues* de Foix. Aquest recull de poemes es va editar per primera vegada el 1949 i se'n conserva un exemplar amb una dedicatòria autògrafa del poeta: "Per a Joan Ponç / J. Foix / El Port de la Selva / 28.VIII.50 / en record de la lectura d'ahir".⁴¹⁶ A través d'aquesta dedicatòria descobrim que durant l'estada a la casa d'estiu del poeta van assistir a la lectura de *Les irrealis omegues*. Una lectura realitzada pel mateix Foix⁴¹⁷ per apropar la seva poesia a Ponç i els seus companys de *Dau al Set*. En realitat és possible que ja coneguessin aquest poemari perquè tres mesos abans aquesta revista s'havia fet ressò de la seva aparició amb la publicació d'una ressenya d'Arnau Puig.⁴¹⁸ Per tant, la inclusió d'un vers de Foix a *Nocturn* reforça el vincle amb el poeta i per extensió amb la poesia i és precisament en aquest punt de la composició on Ponç va incloure unes taques de color i una estrella, uns elements visuals que remetien a Miró. Un creador per a qui la poesia va ser una font creativa inescapable que el va portar a replantejar el seu llenguatge pictòric, un mitjà —en opinió de Dupin— per combatre la pintura pintura i per "fer el buit, quan calia, en el seu cap i el seu taller".⁴¹⁹

La recerca que Miró portava a terme en el camp pictòric tenia molts punts en comú amb la investigació del poeta. Tots dos van esdevenir representants de l'avantguarda a Catalunya i compartien una formació propera a l'ideari del Noucentisme —un referent cultural present a *Nocturn* en el turó culminat amb un temple d'inspiració grega i amb una àmfora a cada banda—, una doctrina que propugnava un retorn a l'ordre i a les arrels clàssiques del Mediterrani.⁴²⁰

il·lustrada per Ponç, veure: J. V. FOIX, *Onze nades i un cap d'any*, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, p. 10-13.

415 L'editor i filòleg Jaume Vallcorba ha fet notar que aquest poema il·lustra el sistema de treball del poeta, un fet real n'articula la trama per desembocar en una complexitat que transcendeix l'anècdota de partida. Veure: Jaume VALLCORBA, *J.V. Foix*, Barcelona, Omega, 2002, p. 88.

416 J. V. FOIX, *Les irrealis omegues*, Barcelona, L'Amic de les Arts, 1949. Citem: *Les irrealis omegues*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, p. 11. El volum dedicat forma part del Llegat Sarah Pons.

417 Tàpies va rememorar la lectures de poemes a l'autobiografia: "Algunes nits ens va llegir fragments de *Les irrealis omegues*, que feia poc que havia publicat. Sentir-lo recitar era meravellós... La seva veu cavernosa semblava ressonar per totes les roques rosegades d'aquella abrupta costa argentada per la lluna", TÀPIES, *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*, 1993, p. 251.

418 Arnau PUIG, "«Les irrealis omegues» de J.V. Foix", *Dau al Set* (Barcelona), maig 1950.

419 DUPIN, *Miró*, 1993, p. 431.

420 Sobre la complexitat de la relació entre el Noucentisme i els moviments d'avantguarda en el camp de les arts plàstiques i la literatura vegeu els articles de José CORREDOR-MATHEOS, "Balanc i valoració de l'avantguarda catalana" i Joaquim MOLAS, "Les Avantguardes literàries: imitació i originalitat", a: *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992, p. 20-41 i 42-59, respectivament.

L'escriptor Joan Fuster⁴²¹ va subratllar que la lírica de Foix pot admetre els qualificatius d'arcaica i avantguardista sense caure en cap contradicció perquè el poeta s'endinsava en els clàssics medievals per trobar "la deu més pura de l'idioma" i crear uns versos absolutament nous. Un retrocés cap als orígens per crear una poesia plenament avançada, un mecanisme creatiu també present en l'obra de Miró, en la seva reivindicació de l'art romànic⁴²² i l'ús d'un llenguatge artístic que entronca amb les avantguardes europees. Lubar⁴²³ ha posat en relleu que Miró, des del primer moment, es va sentir compromès amb la cultura catalana i que la seva voluntat era aconseguir que formés part de la cultura internacional sense perdre els seus trets específics. Miró va introduir elements del paisatge català i de la pagesia en un intent de recollir la tradició més arrelada en el país. En aquesta recerca per la construcció d'una Catalunya mítica que pogués tenir rellevància internacional sense caure en partidismes ideològics, Lubar⁴²⁴ ha insistit en l'interès de Miró per la llengua com a agent articulador del seu discurs.

La llengua catalana, la mirada al paisatge i l'interès per l'art romànic són presents en l'obra de Ponç i a *Nocturn*. En aquesta composició, però, va voler reforçar el lligam amb Miró: en l'arabesc que dibuixa la calligrafia del vers de Foix hi va inserir rodones de colors i una estrella esquemàtica, uns signes gràfics que s'identifiquen com a mironians. A *La lune* (1948) —una obra que Tàpies recordava haver vist a l'estudi de Miró— les figures centrals estan envoltades de rodones de color i estrelles que podrien haver estat la font d'inspiració de Ponç. Malgrat que en aquesta obra també s'intueix una línia que separa el fons en dues parts com a *Nocturn*, les diferències s'imposen a través del tractament plàstic dels personatges, unes figures que evidencien les diferències dels seus llenguatges. Per tant, la referència explícita a l'univers visual de Miró no funciona com un recurs que Ponç intenta fer-se'l seu sinó com un homenatge. No és gratuït que aquests elements s'integrin en el vers de Foix perquè amb aquesta solució formal aquesta part de la composició es converteix en un espai on retre homenatge als dos creadors, propers per la seva significació dins la història de les avantguardes.

Nocturn té un format apaisat i una línia d'horitzó que divideix subtilment l'espai terrestre i marítim de l'aeri, un tipus de composició que ens remet a *El camp llaurat* (1923-1924), *Paisatge català (el caçador)* (1923-1924) i *El carnaval de l'arlequí* (1924-1925). Obres que havien estat reproduïdes a la monografia de Sweeney i de nou a les monografies sobre Miró de Ciriot i Cirici de 1949, llibres que Ponç podia tenir a l'abast i que li haurien permès ampliar els seus coneixements sobre aquest pintor. Carolyn Lanchner⁴²⁵ ha fet notar que a *Paisatge català (el caçador)* les zones de cel, terra i mar estan mesclades perquè comparteixen el mateix color i la mateixa pinzellada de manera que semblen unides malgrat la fina línia de separació. Un efecte que

421 Joan FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1980, p. 235.

422 En una entrevista amb Santos Torroella, aquest va requerir-li que orientés els joves pintors espanyols i la resposta de Miró va ser una invitació a mirar la pintura romànica, veure: Rafael SANTOS TORROELLA, "Paseo del Crédito: dos visitas", a: *35 años de Joan Miró*, Barcelona, Parsifal, 1994, p. 14. Article originalment publicat a: *Correo Literario* (Madrid), 15 març 1951.

423 Robert S. LUBAR, "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural", a: *Joan Miró 1893-1993*, Barcelona i Milà, Fundació Joan Miró i Leonardo Arte, 1993, p. 25-48.

424 LUBAR, "El nacionalisme lingüístic de Miró", 2002, p. 401-415.

425 Carolyn LANCHNER, "Peinture-poésie, its logic and logistics", *Joan Miró*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1993, p. 25.

també es produeix a *Nocturn*, on el cel, la terra i el mar comparteix les mateixes tonalitats i un treball pictòric a base de petites pinzellades imperceptibles. Aquesta línia que separa i al mateix temps s'integra en el paisatge, en l'obra de Miró ha estat relacionada amb Modest Urgell,⁴²⁶ professor seu entre 1907 i 1910 a l'Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes (coneguda com a Llotja). Dupin⁴²⁷ ha recollit el testimoni del pintor on afirmava que la petjada d'Urgell es va traduir en l'obsessió per la línia de l'horitzó i en el gust per paisatges buits.

Plantejar punts de coincidència amb Miró ens ha conduït a un artista que l'historiador de l'art Francesc Fontbona ha qualificat com "un dels artistes més imprecisament coneguts per nosaltres".⁴²⁸ Gemma Romagosa ha apuntat que l'obra d'Urgell proposa un apropament al món rural quotidià sota una llum que els transforma en un espai enigmàtic i inquietant i planteja una reflexió que va més enllà de la representada.⁴²⁹ Ponç s'hauria pogut sentir atret per aquesta capacitat de transfigurar un paisatge conegut i habitual en una escena que transcendeix l'aspecte més anecdòtic, on el temps sembla haver-se aturat per convidar l'espectador a una reflexió que depassa els límits de la tela. Ponç va deixar constància del seu interès per Urgell en una pintura de la dècada de 1970 [il. 82] però en el moment de pintar *Nocturn* ignorem quins coneixements tenia sobre aquest pintor i si sentia les mateixes inquietuds cap a la seva obra que posaria de manifest anys després. En qualsevol cas, entre tots dos hi ha una diferència clara, el tractament de la figura. Mentre per Ponç serà l'eix de les seves creacions amb una presència constant, en l'obra d'Urgell destaca per la seva absència de figures humanes o per la seva mida força reduïda. Mentre els paisatges de Ponç estan habitats per éssers més o menys enigmàtics, imaginaris o reals, els d'Urgell són paisatges que retraten l'absència, la mort, i la petitesa davant la natura, més en la línia del romanticisme alemany. *Nocturn* se situa a mig camí entre la profusió de figures de les esmentades teles de Miró i la buidors dels paisatges d'Urgell. *Nocturn* inclou un seguit d'elements que eviten la possibilitat d'un discurs unidireccional i demanen una anàlisi que posi en relleu la seva complexitat. Per aquest motiu cal interrogar-se sobre la presència de l'arlequí amb antifaç de l'esquerra de la composició. Una figura que no sembla articular cap paraula, que més aviat suggereix silenci, i que pren distància respecte a l'escena principal. Corredor-Matheos⁴³⁰ l'ha considerat el narrador de l'escena però davant la comprovació que les paraules que l'acompanyen són un vers de Foix, hem de plantejar la possibilitat que en realitat es tracti del poeta i una evocació de la seva veu recitant *Les irrealis omegues* i d'un poemari que és una mostra de l'estil més barroc i dens de la seva poesia.⁴³¹ Un homenatge al poeta només compartit amb els coneixedors de la seva poesia.

L'escriptor Gabriel Ferrater⁴³² va posar en relleu que *Les irrealis omegues* és una excepció en

426 Sobre la influència d'Urgell en la pintura de Miró veure: *Joan Miró: Paisatges*, Girona, Fundació Caixa de Girona, 2006.

427 DUPIN, *Miró*, 1993, p. 32. Veure també p. 31, 131 i 452.

428 Francesc FONTBONA, "Modest Urgell a través de les seves exposicions", a: *Modest Urgell 1939-1919*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 1992, p. 17.

429 Gemma ROMAGOSA, "Modest Urgell: quan "el de sempre" esdevé extraordinari", *Modest Urgell 1939-1919*, Barcelona, Fundació "la Caixa", 1992, p. 29.

430 CORREDOR-MATHEOS, *Joan Ponç*, 1973, p. 27-28.

431 GUERRERO, *J. V. Foix, investigador en poeasia*, 1996, p. 363.

432 Gabriel FERRATER, "J. V. Foix", *Sobre literatura: assaig, articles i altres textos 1951-1971*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 56-58.



82- 1169.jpg Homenatge a Urgell, 1975
Oli sobre tela 54 x 81 cm

l'obra poètica de Foix, per les referències a la situació que vivia Catalunya arran de l'esclat de la guerra civil. I interpretava el primer poema a partir d'aquest fet clau, com una reflexió sobre "l'erupció d'insensatesa amb què tot va començar". Un punt de vista compartit per Pere Gimferrer⁴³³ qui, després d'una anàlisi detallada de les estrofes, ha conclòs que el poeta hi va fer un balanç de la posició de Catalunya i de la cultura catalana després dels fets de 1936 per evidenciar la precarietat de la situació. La referència a la guerra civil ve reforçada per la data del poema, setembre de 1936, i també pel títol descriptiu al·lusiú a l'aixecament militar i als canvis que va comportar: "Per a ésser a temps a l'ofertori em vaig haver de tirar al riu, tocant a la presa de Monistrol; però la plaça de davant el temple era tan canviada, que vaig tenir el pressentiment de trobar-me en una ciutat funcional escandinava. A l'altra banda del riu, els alistats de totes les llesves: hoplites, mamelucs, geníssers, milicians, etc., escoltaven els oracles i cridaven el text de llurs pancartes: —Il faut s'engager! Il faut s'engager! Abêtissez-vous! Abêtissez-vous!". Un títol extens, com tots els d'aquest recull, que acaba amb una crida al compromís i a l'embrutiment, una exclamació que posa de manifest l'enviliment de les persones implicades en la lluita armada. En aquest poema, Foix va glossar el temps de la guerra amb multitud de referències a la foscor, una metàfora de les dificultats d'aquest període: "cendres fumejants", "fosques en prat fosc", "ombradís", "nocturns", "enfosqueïts" i "murs de nit". La mateixa obscuritat que omple l'obra de Ponç i que trobem explicitada en el títol, temps de penombra i obscuritat evocats en el poema i en la tela. I la tria d'un vers precisament d'aquest poema, una elecció que no hauria estat fruit de l'atzar sinó una evidència de l'interès de Ponç per les referències a les conseqüències de l'esclat de la guerra civil en el terreny de la cultura.

Ponç va optar per retratar un paisatge d'aparença tranquil·la que traspua aïllament i soledat, no va emmirallar-se en l'agressivitat d'algunes obres de Miró en traslladar al terreny plàstic la violència de la guerra civil. A *Nocturn* els personatges no interactuen, són figures estàtiques i d'una inexpressivitat forçada, definides amb un esquematisme propi de l'art romànic. Fins i tot el rostre enrojolat dels tripulants de la barca, recorden les galtes vermelles habituals en les figures de la pintura romànica. Es tracta d'una escena que tot i partir d'una anècdota real i d'un entorn natural concret, es transforma en una composició on s'imposa un ordre artificial i inquietant. Un món pretesament natural sotmès a una transformació que l'ha convertit en

433 Pere GIMFERRER, *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1984, p. 141-146.

un paisatge compost,⁴³⁴ un paisatge on l'artista aboca el seu imaginari amb tanta força que l'altera per dotar-lo de nous significats i convertir-lo en una entitat allunyada del punt de partida. En aquest cas, el paisatge es transforma en un fris de referències culturals i plàstiques, que s'afegeixen a les ja esmentades de Foix i Miró.

"Muntanya i cos, dofí, arbre i ocell!" són paraules que semblen sortir d'un personatge que hem relacionat amb el poeta. Reprenem a aquesta figura, situa al marge de esquerra de la composició i observa el paisatge des d'un punt allunyat de l'escena principal, per referir-nos a la seva significació més enllà del vincle amb Foix. La seva indumentària colorista, completada amb un antifàs, ens permeten identificar-lo com un arlequí, un personatge de la *Commedia dell'Arte* que va captivar artistes de diferents èpoques pel seu tarannà, per actuar al marge de les convencions socials i tenir un caràcter subversiu.⁴³⁵ L'arlequí va començar a popularitzar-se en l'àmbit teatral el segle XVI a Itàlia però va acabar convertit en una icona artística perquè aquest gènere teatral va despertar l'interès dels artistes i es va convertir en font d'inspiració de les seves obres. A nivell conceptual, l'artista en determinats contextos s'acabarà identificant amb l'arlequí, perquè aquest personatge se situa en els marges de la societat, en el límit de l'acceptació social, una posició que es pot assimilar a la de l'artista pel fràgil equilibri de la seva posició social, que es debat entre l'acceptació i el rebuig, entre el reconeixement i la incomprensió. Entre els creadors que van representar aquesta figura destaca especialment Picasso, qui a *Arlequí assegut* (1901) va utilitzar el vestit de quadres, no de rombes, per crear un híbrid d'arlequí i pierrot. Una variant del vestit que a *Nocturn* retrobem en blanc i negre en les figures ubicades sobre la barca. Picasso, a banda d'incloure aquesta figura en les seves obres, també es va caracteritzar d'arlequí, un recurs que va utilitzar per primera vegada a *Al Lapin Agile* (1905).⁴³⁶ En la seva obra aquesta figura té una rellevància extraordinària perquè a banda de convertir-se en un dels seus àlter ego es relaciona amb la recerca plàstica que desembocaria en el cubisme. L'historiador de l'art Theodore Reff⁴³⁷ ha destacat la proximitat formal del llenguatge cubista amb l'estructura geomètrica i la suma de fragments de colors de la indumentària de l'arlequí. Uns elements formals que haurien estat un estímul més en el camí de definició del cubisme. A *Nocturn*, just sobre l'arlequí, s'alça un poble que posa de manifest la voluntat de Ponç de defugir el naturalisme i el seu interès per la geometria, una opció que emfatitzen les línies rectes que delimiten els edificis definits a partir de formes geomètriques pures.

L'arlequí de *Nocturn* pren forma conscient d'una llarga tradició iconogràfica i de pertànyer a l'imaginari visual de Ponç d'aquell moment i del futur. La fascinació per aquest personatge es tradueix en la seva presència continuada al llarg de tota la trajectòria, recordem que el primer article publicat sobre Ponç anava il·lustrat amb *Arlequí* (1946) [il. 83], una obra que podem relacionar amb *Retrat del pintor Salvadó com a arlequí*⁴³⁸ (1923) de Picasso, una obra inacabada on

434 Kenneth CLARK, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral 1971, p. 97-107.

435 Lynne LAWNER, *Harlequin on the moon: Commedia dell'Arte and the visual arts*, Nova York, Harry N. Abrams, 1998.

436 Kirk VARNEDOE, "Picasso's self-portraits", a: *Picasso and portraiture: Representation and transformation*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1996, p. 130.

437 Theodore REFF, "Harlequins, saltimbanques, clowns, and fools", *Artforum* (Nova York), octubre 1971, p. 31.

438 Aquesta obra forma part de la col·lecció Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de

el pintor Jacint Salvador apareix assegut amb la mirada perduda, una actitud semblant a la que presenta l'arlequí de Ponç. Aquest personatge serà una figura recurrent al llarg de tota la seva trajectòria [il. 84, 22 i 85], com també ho va ser per Picasso. Ponç va compartir amb aquest creador l'interès per aquest personatge teatral i com ell va arribar a convertir-lo en un àlter ego. L'any 1951 va fer el paper d'arlequí en la representació d'*Esquerdes, parracs, esberlant la figura*, un poema escènic de Brossa,⁴³⁹ el 1965 Colita va fotografiar-lo vestit amb el típic vestit de rombes⁴⁴⁰ i el 1968 va aparèixer abillat d'arlequí a la pel·lícula *Nocturn 29* de Pere Portabella.⁴⁴¹ La identificació amb aquest personatge depassa l'àmbit de la representació pictòrica i ens permet interpretar-la en la línia assenyalada per Jean Starobinski,⁴⁴² com un joc irònic sobre l'art i l'artista, com una crítica a la "honorabilitat reglada". Darrere d'aquest Ponç disfressat d'arlequí s'amaga el gust per la paròdia i la voluntat d'apropiar-se del caràcter irreverent d'aquesta figura teatral.



83- 2643.jpg Arlequí, 1946
Gouache i tinta sobre paper 26,5 x 20 cm
MACBA. Barcelona, procedent del Fons
d'art de la Generalitat de Catalunya.
Antiga Col.lecció Salvador Riera



84- 0237.jpg Suite Toros, 1953
Gouache i tinta sobre paper 63,1 x 47,2 cm
Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo



85- 0619.jpg Penúltim arlequí, 1980
Oli sobre tela 100 x 63 cm

L'arlequí és un personatge que apareix sovint en el teatre de Brossa i per tant és una figura que reforça la complicitat que van establir tots i la sintonia dels seus imaginaris. Ara, però, ens centrem en la connexió amb el món de Picasso, un artista que no va destacar amb un èmfasi especial en la seva autobiografia. Cal recordar que Colson havia assenyalat que el llenguatge plàstic de Ponç tenia punts de contacte amb el cubisme. I també Foix havia detectat la petjada

Culture Georges Pompidou, de París.

439 Fotografia reproduïa a OMER, *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 8. L'obra es va publicar per primera vegada a *Dau al Set* (Barcelona), octubre-novembre 1952, número monogràfic dedicat al teatre de Brossa. Es va estrenar a les Galeries Laietanes amb motiu de la inauguració de la primera exposició individual de Ponç a Barcelona, veure: Enric GRANELL, "Boira lunar, natura artificial", a: *Dau al Set*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999, p. 44; i FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", 1973, p. 6.

440 OMER, *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 68.

441 Pere PORTABELLA, *Nocturn 29*, Barcelona, Films 59, 1968, 58'44". Sobre les relacions d'aquest cineasta amb *Dau al Set* veure: Fèlix FANÉS, *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*, Barcelona, Filmoteca de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals i Pòrtic, 2008, p. 16 i ss.

442 Jean STAROBINSKI, *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada Editores, 2007, p. 9.

de Picasso en les obres exposades a Sala Els Blaus el 1946 i malgrat no poder precisar si es referia a alguna obra en concret de Ponç o a un dels altres artistes que hi exposava, *Botella Osborne* (1944) [il. 33] palesa una familiaritat rudimentària amb el collage cubista. L'ampolla s'erigeix com un tòtem i omple el centre de la composició, on va incloure l'etiqueta d'una beguda alcohòlica molt popular, un element quotidià i humil, en un intent de transgredir la distància entre l'alta cultura i la cultura popular.⁴⁴³ En el moment de la seva creació, la Barcelona de la postguerra, el collage de Ponç podia tenir cert aire transgressor però no significava un progrés artístic en relació a l'experimentació que d'altres artistes havien portat a terme amb aquesta tècnica. El mateix Miró, l'estiu de 1929 havia realitzat una sèrie de collage que han estat considerats un exemple de risc creatiu perquè a banda d'incloure materials poc convencionals incorporaven l'acte físic d'estripar, tallar i foradar.⁴⁴⁴

Cirici Pellicer en les anotacions del seu dietari realitzades amb motiu de la visita al taller de Ponç l'estiu de 1947 va referir-se a l'admiració que Ponç sentia per Picasso i va afirmar: "S'han emborratxat [Ponç, Brossa, Boadella] amb el meu llibre de Picasso i de les obres de Ponç d'ara en diuen Ponç abans de Ponç".⁴⁴⁵ Cirici feia referència a la seva monografia, *Picasso antes de Picasso*,⁴⁴⁶ editada a finals de 1946 per destacar que s'havia produït un gir en la seva obra arran d'un millor coneixement de Picasso. Aquest artista malagueny havia tingut una forta presència en l'ambient artístic de la Barcelona de finals del segle XIX i principis del XX i en els anys 1940 era un creador reconegut a nivell internacional i un referent inevitable per a molts artistes. Josep Roca-Sastre⁴⁴⁷ (1928-1997), pintor un any més jove que Ponç que també va estudiar amb Rogent, va retratar la migradesa dels coneixements sobre art modern dels anys de la postguerra i va assenyalar l'impacte que li havia suposat la descoberta de llibres sobre Picasso, Braque i el cubisme perquè havia significat l'obertura de "la imaginació vers uns mons i unes obres insòlites". Els referents de Ponç no devien ser molt diferents dels de Roca-Sastre però aquesta descoberta va passar per alt en el seu relat tot i que l'observem en la seva obra més primerenca i en l'aplicació del collage. Ponç evolucionarà i madurarà plàsticament però no només gràcies a un millor coneixement de Picasso, sinó a la suma d'estímuls que en aquell moment cercava, li arribaven i assimilava per tal de conformar el seu llenguatge.

El paisatge que envolta l'arlequí té un referent real que ens introdueix en un espai geogràfic molt vinculat a Dalí, el pintor que van visitar amb Foix. La finestra rodona de l'església del

443 Sobre el collage cubista veure: Christine POGGI, *In defiance of painting: cubism, futurism and the invention of collage*, New Haven i Londres, Yale University Press, 1992.

444 Veure: Anne UMLAND, *Joan Miró and collage in the 1920s: the dialectic of painting and anti-painting*, Ann Arbor, UMI, 1997, p. 284 i ss; i FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas: Joan Miró, 1919-1934*, 2007, p. 151-186.

445 Citació facilitada per Narcís Selles qui ha portat a terme un exhaustiu estudi sobre Cirici Pellicer i l'edició d'un recull de textos, veure respectivament: *Alexandre Cirici Pellicer: Una biografia intel·lectual*, Catarroja i Barcelona, Afers, 2007; i Alexandre CIRICI PELLICER, *Viure l'art, transformar la vida*, Catarroja, Barcelona i Palma, Afers, 2010.

446 Alexandre CIRICI PELLICER, *Picasso antes de Picasso*, Barcelona Iberia-Gil, 1946.

447 Aquest pintor va declarar: "Els meus coneixements sobre art modern es centraven en el «gran trío», Cézanne, Van Gogh i Gauguin, i, tot seguit, Picasso, de Chirico, Miró. Els llibres sobre Picasso, Braque, el cubisme, obrien la imaginació vers uns mons i unes obres insòlites per a nosaltres", veure: Josep ROCA-SASTRE, *Un pintor jove al taller d'en Ramon Rogent a la dècada dels 50*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1980, p. 9.

petit poble que s'alça sobre la muntanya de l'esquerra ens trasllada mentalment a Cadaqués, la muntanya que pren forma de cap la podem identificar amb el Cap Gros i en el personatge que toca la flauta podem intuir una al·lusió al Puig dels Bufadors. Noms relacionats amb l'orografia d'aquesta zona que Foix coneixia bé com palesen les abundants referències geogràfics de "Balada dels cinc mariners exclusius, i del timoner que era jo".⁴⁴⁸ Un paisatge que convida a reprendre el fil del viatge amb la barca del poeta i recuperar la figura de Dalí com un altre referent artístic subtilment present a *Nocturn*.

Aquest paisatge marítim enllaça amb els que va pintar el creador empordanès i especialment amb *El desnonament del moble aliment* (1934), que reproduïx la badia de Port Lligat i manté certes semblances compositives amb l'obra de Ponç.⁴⁴⁹ La precisió del seu llenguatge contrasta amb la imatge impossible de la dona asseguda amb el cos convertit en una finestra oberta al mar, un buit que té continuïtat en el moble pintat al seus peus, que al seu torn té un buit que es correspon amb la forma de la petita taula que del costat. Lubar⁴⁵⁰ ha destacat l'interès de Dalí per explorar l'eliminació de les fronteres entre persones, objectes i espai i les relacions entre objectes i persones a través del mètode paranoic-crític. L'estranyesa davant la visió d'imatges impossibles. El llenguatge plàstic de Ponç s'allunya de la sofisticació d'aquesta obra però explora la possibilitat de transcendir el món de les aparences i crear personatges impossibles més lúdics i candorosos que els de Dalí.

El pintor empordanès va evocar el paisatge del Cap de Creus en un text on va descriure l'arrelament a aquest indret i la metamorfosi que experimentaven les roques del paisatge a través de la seva imaginació.⁴⁵¹ Una capacitat per percebre imatges ocultes que seria la base del seu mètode paranoic-crític on proposava depassar la realitat física a través de mecanismes inspirats en els teories de Freud. Un sistema que havia de permetre l'aparició d'una realitat amagada per racionalitat.⁴⁵² Dalí volia situar l'observador en una posició inestable i posar en evidència la feblesa del coneixement empíric i els mecanismes de percepció de la realitat, un qüestionant que enllaçava amb els postulats del surrealisme. Ponç començava a interessar-se per aquests mecanismes creatius però a *Nocturn* no va explorar aquest territori, va preferir citar Dalí a través de la imatge doble de la muntanya cap i amb la transformació del pic d'una muntanya en el cap d'un ocell. Una referència a les imatges ocultes en el paisatge que tan agradaven a l'artista empordanès. De la trobada amb ell no n'ha transcendit cap informació, cap dels assistents va tenir interès en relatar detalls de l'encontre i per tant ignorem si van arribar a veure cap obra seva.

448 Carme Sobrevila i Manuel Carbonell han portat a terme un estudi que relaciona la literatura de Foix amb diferents punts de la geografia catalana, veure: Carme SOBREVILA i Manuel CARBONELL, *J. V. Foix: cinc rutes literàries*, Argenton, L'Aixernador, 1993.

449 Aquesta obra també és coneguda amb el títol *El deslletament del moble-aliment*, sobre la significació de l'oli en relació al paisatge de Cadaqués veure: Fèlix FANÉS, "Dalí. Notas sobre el paisaje", *Arte y Parte* (Madrid), n. 104, abril-maig, 2013, p. 6-23.

450 Robert S. LUBAR, *Dalí: The Salvador Dalí museum collection*, Boston, Nova York i Londres: Bulfinch Press, 2000, p. 96-98.

451 Salvador DALÍ, "Confessions inconfessables", a: *Obra completa: Textos autobiogràfics 2*, vol II, Barcelona, Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 459-466.

452 Dawn Ades ha analitzat en detall el mètode paranoic-crític a: Dawn ADES, *Dalí*, Barcelona, Folio, 1982.

Tot i això Ponç podia conèixer l'obra esmentada gràcies a la reproducció en color del número especial de Nadal de 1934 de la revista *D'Ací d'Allà*.⁴⁵³

L'esmentada figura de l'arlequí també ens fa pensar en una altra obra de Dalí, *Autoretrat amb cap rafaelesc* (1921-1922), una composició on el retrat de l'artista s'interposa entre el paisatge del fons i l'espectador. Tant cap de Dalí com l'arlequí de *Nocturn* semblen no pertànyer a l'escena que es desenvolupa al fons de la tela, són unes figures superposades que criden la nostra atenció. En l'obra de Dalí, però, el retrat ocupa el centre de la tela i adreça la seva mirada a l'espectador, en canvi, l'arlequí se situa en un lateral i de perfil sembla adreçar la seva mirada a l'interior de l'obra. En definitiva, tots dos van fer ús d'un recurs compositiu, el de la figura que se situa falsament a mig camí entre l'espai de representació i l'espai real, que subratlla l'artifici de la tela.

Nocturn encara conté un altre element al·lusiu a Dalí, en línia amb l'arlequí, a la dreta de la composició una mà sosté un peix al temps que aixeca el dit menovell i enllaça amb la signatura. El paral·lelisme entre el peix i el penis forma part de la tradició popular, una identificació que introdueix en l'escena l'onanisme, com havia fet Dalí a *El gran masturbador* (1929). Un paisatge amb una doble imatge que representa un cap a partir de roques, plantes i animals, que al mateix temps podem relacionar amb *El jardí de les delícies* del Bosch.⁴⁵⁴ La masturbació és un tema que Dalí també va tractar en els seus escrits, especialment en un poema de títol homònim⁴⁵⁵ i a *La vida secreta de Salvador Dalí*,⁴⁵⁶ un relat que l'historiador de l'art Fèlix Fanès ha considerat que s'allunya del gènere de les memòries per apropar-se al de les confessions.⁴⁵⁷ Aquest text està il·lustrat amb alguns dibuixos, un dels quals manté una gran similitud amb el peix atrapat per una mà de *Nocturn*: es tracta de l'escorç d'un peix que ensenya les dents subjectat per una mà,⁴⁵⁸ un peix més agressiu i un dibuix que contrasta amb la geometria i l'estatisme del de Ponç però que ens remet al mateix imaginari. Dalí va escriure aquest text durant la seva estada als Estats Units i l'any 1942 es va publicar en anglès, però l'any 1944 va aparèixer l'edició castellana publicada a l'Argentina.⁴⁵⁹ Unes edicions que haurien tingut escassa difusió a Catalunya però que potser Ponç hauria tingut a l'abast potser a través de Foix o durant la visita a Dalí.

453 *D'Ací d'Allà* (Barcelona) n. 179, desembre 1934.

454 Fèlix FANÉS, *Salvador Dalí: la construcció de la imatge 1925-1930*, Madrid, Electa i Fundació Gala-Salvador Dalí, 1999 p. 93-94. Sobre l'oli *El gran masturbador*, veure també: Fèlix FANÉS, «Más allá de la pintura. Sexualidad y representación en El gran masturbador», a: *La pintura y sus sombras: Cuatro estudios sobre Salvador Dalí*, Teruel, Museo de Teruel, 2004, p. 58-105.

455 Salvador DALÍ, "El gran masturbador", a: *Obra completa: Poesia, prosa, teatre i cine*, vol III, Barcelona, Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 196-210.

456 Salvador DALÍ, "La vida secreta de Salvador Dalí", a: *Obra completa: Textos autobiogràfics I*, vol I, Barcelona, Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 219-903.

457 Fèlix FANÉS, "Pròleg" a: *Obra completa: Textos autobiogràfics I*, vol I, Barcelona, Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 22.

458 Salvador DALÍ, "La vida secreta de Salvador Dalí", a: *Obra completa: Textos autobiogràfics I*, vol I, Barcelona, Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 442.

459 *The Secret Life of Salvador Dalí*, Nova York, Dial Press, 1942 i *La vida secreta*, Buenos Aires, Poseidón, 1944. Només s'ha localitzat un exemplar de l'edició americana a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

El peix és una figura ambivalent, també pot remetre al símbol astrològic de peixos⁴⁶⁰ i a la simbologia cristiana. Significats contraposats introduïts a *Nocturn* amb la presència de dos peixos: el vermell de la part inferior i un d'aureolat en el centre de la composició, un referit al món de la pulsio sexual, l'altre més ambigu. Tanmateix, la representació d'aquest animal té un llarg recorregut dins el món de la representació, una presència que arriba fins al surrealisme: la revista *La Révolution Surrealiste*⁴⁶¹ —l'òrgan d'expressió d'aquest moviment— va il·lustrar el primer número amb un peix que sobre el llom portava inscrit el mot surrealisme. I si retornem al punt de partida, a Miró, a *Paisatge català (el caçador)* (1923-1924) hi va incloure un peix esquemàtic, reduït a l'eix de l'espina central, acompanyat d'un fragment de la paraula sardina, "sard".

El desolat paisatge de *Nocturn*, l'aïllament de les figures i l'esterilitat del terra i dels seus arbres contrasta amb la riquesa de referents culturals que amaga: Foix, Miró, Picasso i Dalí, possiblement Urgell. És una obra que transmet desassossec per l'excés de calma i la paràlisi de les seves figures, una escena que podem entendre com una al·lusiu a la precària situació del país. Al mateix temps, però, ens situa en un paisatge cultural ric, a través de les cites de creadors extraordinàriament rellevants. D'alguna manera expressa la recerca de referents culturals de primer ordre en un entorn dominat per la manca d'estímuls i per la grisor.

Aquesta multiplicitat de referents plàstics, perden intensitat a l'autobiografia, on destaquen Miró i Foix, però no Picasso i Dalí. Podem entendre la manca de referències al pintor malagueny com a resultat de la manca d'una relació personal més propera. Sobta, però, l'èmfasi en la visita a l'estudi de Miró i la manca de referències a la de Dalí. Per quin motiu accedir al taller de Miró és assimilat a un ritual sagrat mentre la visita a Dalí a Port Lligat és obviada? La resposta a aquesta pregunta no és fàcil i en realitat només podem intentar respondre-la amb una hipòtesi fonamentada en la imatge de Miró com un artista d'avantguarda sense fissures i arrelat en la cultura del país. Foix el retratava així:

"Totes les peculiaritats plàstiques, essencials, de la pintura catalana, tot allò que hi ha de més autòcton, assenyalat ja per la crítica objectiva i per alguns assagistes en la pintura medieval catalana, ho retrobareu en la pintura de Joan Miró. Si ha assimilat alguna de les característiques temporals de la pintura internacional, llur concreció plàstica ha estat realitzada amb tanta d'originalitat que us seria difícil de destriar a quin corrent intenta de lligar la seva sort".⁴⁶²

Miró representava l'artista compromès amb la modernització de la cultura plàstica catalana. Malet ha destacat que malgrat la seva petjada es pot resseguir en creadors plàstics de generacions diferents, no va crear escola en sentit literal tot i que molts artistes s'hi senten en deute perquè van seguir o han seguit camins oberts per ell.⁴⁶³ Ponç forma part d'aquests artistes en deute amb aquest artista tot i que van optar per un camí que l'allunyava del seu art. La radicalitat dels collage de Miró o de les teles cremades no van interessar Ponç perquè posaven en

460 LUBAR, *Joan Ponç*, 1994, p. 46.

461 *La Révolution Surrealiste* (París), n. 1 desembre 1924.

462 Article publicat a *Cahiers d'Art* (París), n. 1-4, 1934, veure: FOIX, *Obra completa*, vol. IV, 1985, p. 514-515.

463 Rosa Maria MALET, "De l'assassinat de la pintura a les Constel·lacions", a: *Impactes: Joan Miró 1929-1941*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1988, p. 16.

qüestió les bases de l'ofici de pintor: el respecte a un suport i el domini de la tècnica. Malgrat tot, aquest artista proper a l'avantguarda surrealista⁴⁶⁴ representava i representa la força del lligam entre l'arrelament a la terra i la projecció internacional. Situar Miró com un referent clau dels primers moments de la seva trajectòria significa el reconeixement del deute amb ell pel seu estímul creatiu, per haver-lo esperonat a endinsar-se en camins inexplorats en un moment d'ofec per la manca d'incentiu per assumir riscos en l'àmbit de la creació.

2.4. CÉZANNE "ESTRELLA POLAR": MÉS ENLLÀ DEL REFERENT ARTÍSTIC

Encara situats en el taller de Rogent, amb Ponç meravellat per la descoberta d'una "nova manera de pintar", el cubisme. La transcripció de l'escena com un diàleg entre mestre i alumne li dona una major veracitat però costa d'imaginar un desconeixement absolut d'aquest corrent artístic per part de l'alumne. El sintètic relat es completa amb la manifestació de l'orgull per haver arribat a la mateixa conclusió que Gris, Picasso i Braque a partir de les conquestes formals de Cézanne, tot i la decepció primera per no tractar-se d'una veritable troballa. Aquesta anècdota al voltant del cubisme ens trasllada a un Ponç que assumeix reptes majors i s'interessa amb més força, encara que tímidament, per l'experimentació i d'altra banda introdueix la figura d'un artista clau en el seu imaginari artístic.

El pintor d'Aix va aparèixer en la primera versió de l'autobiografia com a eix d'alguns dels debats oberts en el taller de Rogent i amb Ponç com a aferrissat defensor de la seva pintura. Va ser, però, en l'última versió on va incorporar un paràgraf per evocar la lectura d'una monografia sobre Cézanne⁴⁶⁵ que va reforçar la centralitat d'aquesta figura:

"Leo la biografía de Cézanne, escrita por Eugenio d'Ors, que me causa un impacto profundísimo. Me identifico milímetro a milímetro con el personaje pues yo también lucho con todo lo que está a mi alrededor. Será mi estrella polar. Tengo el convencimiento de que la fidelidad a sí mismo me impregnó profundamente, dándome los cimientos más sólidos de mi existencia; enseñándome que, ante cierta voz interna, todos los gritos exteriores, por convincentes que sean, pertenecen al reino de los fantasmas. Quisiera hablar de la trascendencia de su obra, pero siempre que lo he intentado me ha pasado lo mismo que cuando, en la playa, he intentado coger un puñado de arena del fondo del agua y sacarlo a la superficie: cuando llega a esta, no queda nada en mis manos".⁴⁶⁶

464 Margit Rowell ha insistit que, malgrat els contactes que va mantenir amb poetes surrealistes, Miró no va entrar a formar part del grup surrealista perquè volia sentir-se lliure i crear al marge de consignes doctrinàries. En canvi, Anne Umland i Fèlix Fanés ha posat en relleu la importància del llegat i la sensibilitat surrealista en Miró, veure: Marguit ROWELL, "Magnetic fields: the poetics", a: *Joan Miró: magnetic fields*, Nova York, The Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 39-67; UMLAND, *Joan Miró and collage in the 1920s: the dialectic of painting and anti-painting*, 1997; i *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, respectivament.

465 Eugeni d'Ors va publicar el llibre sobre Cézanne a l'editorial Aguilar el 1944, malgrat que existeix una primera edició de 192 desautoritzada per l'autor. Per més detalls sobre els avatars de les edicions veure: "Nota a la presente edición" i "Palabras preliminares" a: Eugenio d'ORS, *Cézanne*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 9-15.

466 PONÇ, "Cronología autobiográfica", 1978, p. 55. Veure annex p. 5.1.1. i 5.1.2.

En aquest paràgraf Ponç va descriure la petjada del pintor francès com a exemple a seguir per la seva actitud i fins i tot va arribar a identificar-se amb el “personatge” al temps que mostrava l'impossibilitat de comentar la seva obra. Cézanne s'havia convertit en un referent artístic però també filosòfic i literari,⁴⁶⁷ en un arquetip d'artista que havia formulat una nova doctrina creativa, que partia de la tradició, i d'aquí que Ponç l'erigís en el seu model.

La monografia d'Ors arrenca amb un referent literari, *L'œuvre d'Émile Zola*, amb la intenció de posar en relleu la manca de rigor de les fonts literàries i trencar amb la identificació entre el personatge de ficció, Claude Lantier, i el pintor francès. Per Ors, Lantier representaria el fracàs mentre Cézanne encarnaria el triomf gràcies al treball, la constància i la fidelitat a les seves idees; mentre Lantier representaria el final d'un camí, Cézanne seria un precursor. Malgrat aquesta interpretació, Ors reconeixia que la identificació de Lantier com un alter ego de Cézanne havia alimentat l'aurèola de malditisme d'aquest arista, una mitificació que va comparar amb la d'Henri Rousseau i El Greco. Després d'aquesta anàlisi de la imatge de l'artista, la monografia desgrana detalls biogràfics i conclou amb un estudi de les seves creacions. Aquest volum dibuixa el perfil de Cézanne com el d'un artista tenaç que va portar a terme un art guiat per la raó, que defugia el sentimentalisme, només preocupat per la recerca i per la “realització” de l'obra perfecta, d'aquí la reiteració de les temàtiques i la insistent represa dels mateixos motius pictòrics. Un exemple d'autoexigència i de rebuig de la banalitat, de cerca de la perfecció al marge de les exigències del mercat, una imatge ben allunyada de l'artista fracassat forçat a abandonar París i a retornar al sud de França.

La lectura que tan va impressionar Ponç era obra d'un dels formuladors de la doctrina estètica del noucentisme, un text que el professor Antonino González ha considerat la primera obra pròpiament estètica d'Ors perquè permet d'endinsar-se en l'univers cezannià i al seu ideari estètic.⁴⁶⁸ Martí Peran⁴⁶⁹ ha posat en relleu la coincidència entre la data de la mort de Cézanne, ocorreguda el 1906, i l'arrencada del noucentisme i la vinculació que es va establir en un primer moment entre cezannisme i noucentisme. Malgrat que aquest artista representa uns valors que entren en contradicció amb la doctrina noucentista, en els seus inicis, va ser erigit en exemple a seguir. Aquest moviment estètic necessitava models per reforçar el seu discurs teòric i Cézanne representava la superació de l'impressionisme i la defensa de “la raó, l'equilibri, l'ordre i la mesura”, uns principis afins al noucentisme. Des del noucentisme es va lloar la seva objectivitat i la capacitat per presentar la realitat amb austeritat, sense caure en sentimentalismes. Peran, però, ha destacat la profunda discrepància entre l'ideari plàstic noucentista i el cezannià: mentre el noucentisme cercava una imatge ideal que fos l'expressió d'una nova realitat que cercaven construir, Cézanne era un observador atén de la realitat que l'analitzava sense formular-ne una de nova. El noucentisme aspirava a crear models formals que explicitessin el nou camí que havia de seguir la societat catalana de principis del segle XX. En canvi Cézanne, portava a terme una anàlisi continua de la realitat i una cerca constant de l'estructu-

467 Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 85-87.

468 Per una anàlisi d'aquest volum, veure: Antonino GONZÁLEZ, *Eugenio d'Ors: El arte y la vida*, 2010, p. 53-84.

469 Martí PERAN, “Noucentisme i Cézanne. Història d'un dissortat magisteri”, *D'Art* (Barcelona), n. 17-18, 1992, p. 189-203.

ra essencial sense proposar models socials. En opinió de Peran, aquestes divergències van provocar que aviat apareguessin crítiques sobre el model teòric que representava Cézanne. Aquest fet, però, no va significar que la seva pintura deixés d'exercir influència a Catalunya, Miralles ha fet notar que al voltant de 1917 "Cézanne i cezannisme eren dos mots que afloraven a cada moment en les crítiques d'aquella hora i en la major part dels tractats d'aquells anys".⁴⁷⁰ La vigència de les seves aportacions, malgrat les dissonàncies amb el model noucentista, hauria portat Ors a mantenir l'interès per aquest creadors i a publicar un assaig que va permetre a Ponç aprofundir en el coneixement d'un artista que va definir com la seva estrella polar.

Aquesta consideració, però, entra en conflicte amb les característiques de l'obra ponçiana i fins i tot Lourdes Cirlot l'ha situat als antípodes de la cezanniana, tant des del punt de vista iconogràfic como formal:

"Sus seres monstruosos, sus abigarradas composiciones, sus contrastados colores, la constante presencia del negro se apartan por completo de aquella concepción perfectamente equilibrada de Cézanne para conectar, en cambio, con cualquiera de las manifestaciones del llamado arte fantástico. Desde ciertas pinturas de El Bosco o Brueghel, pasando por Arcimboldo o Monsu Desiderio hasta la más reciente del Aduanero Rousseau o de Paul Klee bien pudieran considerarse como precursoras del arte de Ponç".⁴⁷¹

En opinió de Cirlot, Ponç no es pot situar en l'òrbita cezanniana per la seva filiació a "l'art fantàstic" i ha considerat la seva obra més propera a artistes que representen aquest vessant creatiu. En canvi, per Arnau Puig⁴⁷² la clau estaria en considerar Cézanne un punt de referència en la manera d'entendre la creació i no pas en resseguir trets formals que permetin concretar la seva petjada en l'obra de Ponç. Una lectura que està en consonància amb la definició de Cézanne com a "estrella polar", és a dir, com a far. Les línies de tensió que s'estableixen entre els artistes són d'una complexitat que depassa la pura similitud formal i defugen l'obvietat. N'és una bona mostra *Cézanne and beyond*,⁴⁷³ una exposició que va explorar la riquesa de matisos i les diferents línies de treball seguides per un grup heterogeni d'artistes del segle XX⁴⁷⁴ en el seu diàleg amb Cézanne a partir de llenguatges i contextos artístics ben diversos.

Ponç va insistir en el seu lligam amb Cézanne en una entrevista on el va situar entre els dos pintors "més grans", al costat de Velázquez, i va afirmar que ningú el coneixia tan bé com ell perquè l'havia estudiat tota la vida.⁴⁷⁵ Unes declaracions que coincideixen amb les de Picasso,

470 MIRALLES, *Història de l'art català*, vol. VIII, 1987, p. 31.

471 Lourdes CIRLOT, "Las fantasías de Joan Ponç", *ABC Cultural* (Madrid) 19 gener 2002, p. 25-27.

472 PUIG, "L'obra de Joan Ponç. Les desraons del llamp", 2002. p. 19.

473 *Cézanne and beyond*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art i Yale University Press, 2009.

474 En aquesta exposició es va analitzar el paral·lelisme entre Cézanne i Henri Matisse, Piet Mondrian, Marsden Hartley, Fernand Léger, Pablo Picasso, Georges Braque, Charles Demuth, Max Beckmann, Liubov Popova, Giorgio Morandi, Alberto Giacometti, Arshile Gorky, Ellsworth Kelly, Jaspers Johns, Brice Marden, Jeff Wall, Sherrie Levine, Luc Tuymans i Francis Alÿs.

475 COCA, "Joan Ponç, del bressol a la tomba", 1982, p. 16. En d'altres entrevistes ja havia afirmat que Cézanne era el seu referent artístic, curiosament al costat de Marcel Duchamp. Veure: Maria Lluïsa BORRÀS, "Joan Ponç, la lògica del visionario", *Destino* (Barcelona), nº 1944, 4 gener 1975, p. 29; i Lluís PERMANYER, "Ponç: «Marché a Brasil en busca de la libertad» «Yo era un vanguardista y creo que ahora lo soy más»", *La*

realitzades en la dècada de 1960, sobre el seu interès per Cézanne i la dedicació a l'estudi de la seva obra.⁴⁷⁶ A banda d'aquest paral·lelisme, el testimoni de Ponç ens obliga a observar com es van concretar formalment els seus coneixements sobre Cézanne. I certament, obres dels primers anys de formació com *Natura morta amb ampolla i fruïter* (c. 1944), *Natura morta amb pintura, fruïter i ampolla* (c. 1944) i *Botella Osborne* (1944) [il. 33, 34 i 86] evidencien aquest interès. Ens permeten identificar-hi la petjada del mestre d'Aix en la temàtica, en la pinzellada, el tractament de l'espai i la geometrització de les figures. En aquestes obres Ponç va explorar les possibilitats obertes pel postimpressionisme, són treballs molt primerencs que encara no representen un univers creatiu propi. Hi domina la lluminositat i el referent real hi és ben present i identificable, la paleta encara no s'ha enfosquit i els elements representats encara no s'han transformant en figures estranyes i sorprenents.

Al llarg de la seva trajectòria, des de *Natura morta: el primer* (1943) fins al tríptic *Homenatge a Cézanne* (c. 1981) [il. 24, 87, 88 i 89], Ponç va mantenir viu l'interès per les natures mortes. Un gènere tradicionalment considerat menor però amb un llarg recorregut dins la història de la pintura i amb una forta càrrega cultural; que ha estat capaç d'incloure creacions amb tarannà molt divers, des d'escenes que recreen un rebost i evoquen l'acte humil i quotidià d'alimentar-se, fins a obres com les vanitas, carregades de significats religiosos i espirituals.⁴⁷⁷ Amb la incorporació de collage va transitar per diferents nivells de realitat, va evidenciar la tensió entre la realitat i l'artifici de la representació. En opinió de Margit Rowell,⁴⁷⁸ la incorporació de collage i assemblage a les natures mortes és una via per mostrar la seva capacitat de transformació, d'acollir noves metàfores del món modern i incorporar nous tractaments formals i temàtics. En conseqüència, les natures mortes permeten un alt grau d'autonomia i de llibertat, el creador pot triar els objectes que hi vol representar i com els representarà sense limitacions ni restriccions. Un territori que va ser explorat per Cézanne, qui va marcar l'inici de la transformació d'aquest gènere i va propiciar un canvi radical del llenguatge artístic. Tomàs Llorens⁴⁷⁹ ha destacat que tradicionalment s'havia entès aquest tipus de pintura com el més adient per a recrear experiències visuals sense interferències temàtiques i per seguir la disciplina de les convencions establertes, uns trets que el convertien en una excel·lent mitjà per transmetre coneixements de la tècnica pictòrica. En les natures mortes de Cézanne, però, reconeixia un valor doble: contenir la lliçó de pintura i ser una mostra del seu art.

Quan Ponç s'endinsa en la pintura de natures mortes ho fa amb el pes d'una tradició, d'un

Vanguardia Española (Barcelona), 17 març 1976.

476 "Si je connais Cézanne", Il était mon seul et unique maître! Vous pensez bien que j'ai regardé ses tableaux... J'ai passé des années à les étudier... Cézanne! Il était comme notre père à nous tous. C'est lui qui nous protégerait...". a: BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, [Paris], Gallimard, 1964, p. 113. Ponç podia haver a l'abast l'edició original en francès o la traducció al castellà que es va editar el 1966.

477 Per una anàlisi de les diferents tipologies pictòriques d'aquest gènere i el seus simbolisme, veure: Norman BRYSON, *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, Alianza Forma, 1990; Charles STERLING, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, Pierre Tisné, 1952; i Peter CHERRY, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el siglo de oro*, [Madrid], Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánica, 1999, p. 27-61.

478 Margit ROWELL, *Objects of desire: the modern still life*, Nova York, The Museum of Modern Art, 1997, p. 12-20.

479 Tomás LLORENS, *Forma: el ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen Broneimiszsa, 2001, p. 104.



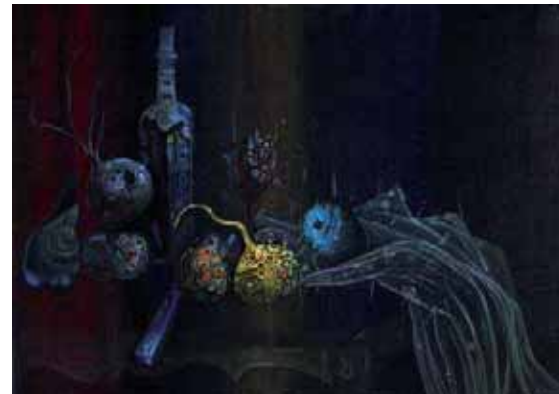
86- 3308.jpg Natura morta amb pintura, fruiter i ampolla, c. 1944
Oli sobre tela 50 x 61 cm



87- 0125.jpg Homenatge a Cézanne A, 1981
Oli sobre tela 65 x 92 cm



88- 0100.jpg Homenatge a Cézanne B, 1981
Oli sobre tela 65 x 100 cm



89- 0124.jpg Homenatge a Cézanne C, 1981
Oli sobre tela 65,5 x 92 cm

llegat i amb Cézanne com a punt de referència, motiu pel qual, tot i experimentar amb el collage és un recurs que no va tenir continuïtat en la seva trajectòria. Els dos creadors enllacen amb la tradició de les natures mortes en moments diferents: Cézanne, a les acaballes del segle XIX, abans de l'eclosió dels moviments d'avantguarda de principis del segle XX, i Ponç, a mitjan segle XX, tot just acabada la segona guerra mundial. És a dir, a Cézanne cal situar-lo abans de la profunda transformació que van suposar els moviments d'avantguarda, i a Ponç en un context cultural que havia trencat l'estricta jerarquia dels gèneres artístics i que començava a revisar els valors de l'art modern. En aquest sentit resulta clarificador comparat *Homenatge a Cézanne* de Ponç amb *Nature morte aux oignons* (1896-1898),⁴⁸⁰ l'obra del pintor francès que va agafar com a punt de partida per retre-li tribut, dues obres amb referents reals però no interessades en la representació naturalista de les aparences i que deixen al descobert l'artifici de la pintura.

Les natures mortes allunyen de la narració i es caracteritza per excloure la representació de la figura humana i per oposar-se a la idea del quadre com una finestra oberta que condueix la vista cap a un punt llunyà i *Nature morte aux oignons* n'és una bona mostra perquè mostra una gran preocupació per la disposició dels objectes i el tractament de l'espai. Ens trobem davant d'una composició on les línies sinuoses de les cebes, el plat i el frontal de la taula es combinen amb les línies verticals de l'ampolla i la copa i la diagonal del ganivet i l'horitzontal del sobre

480 La família de Cézanne va conservar aquest oli fins l'any 1929, quan va passar a formar part de la col·lecció del Louvre. Actualment es conserva al Musée d'Orsay de París.

de la taula i la rigidesa del drapejat. Una obra que reprèn elements clàssic de les natures mortes i que utilitza recursos com el ganivet i el drapejat per jugar amb la sensació de profunditat com havia fet Cézanne i també Jean-Siméon Chardin a *La raie* c. 1725 (Musée du Louvre).⁴⁸¹ Els elements ben perfilats prenen forma sobre un fons nu i pla, dominat per tons pàl·lids que, en opinió de Charles Sterling, configuren una “harmonia de tristor i desencís”.⁴⁸² L'*Homenatge a Cézanne* és un tríptic compost per tres natures mortes que poden funcionar com a peces independents,⁴⁸³ on també entren en joc línies rectes i corbes i un drapejat que cau a la dreta de la taula i accentua la sensació d'instabilitat de les figures representades. Malgrat que aquestes composicions parteixen dels mateixos elements que l'obra del pintor d'Aix, la distància formal és ben evident perquè, com ha indicat encertadament Lubar,⁴⁸⁴ som davant reinterpretacions i no pas còpies. Ponç va analitzar les relacions entre l'espai i els objectes per crear una construcció al·legòrica i portar a l'extrem l'artifici de la composició cezanniana. Entre la realització d'aquestes peces havien transcorregut més de vuitanta anys, un període determinat pel sorgiment de les avantguardes i la recerca constant d'innovació en el camp del llenguatge artístic, per tant el resultat final calia que fos diferent. Cézanne va partir d'uns fruits que tenia a l'abast i que formaven part de la seva quotidianitat per produir una composició carregada d'artifici, conscient que l'acte de pintar no consistia en traslladar sobre la tela el món que l'envoltava perquè tenia unes lleis pròpies. Quan Ponç es va enfrontar a les teles en blanc del tríptic ho va fer amb plena consciència dels canvis que havia experimentat l'art al llarg del segle XX, atent a l'artifici de la representació: el seu punt de partida no eren objectes del seu entorn quotidià sinó un oli conservat en un museu.

L'anàlisi i la comparació d'aquestes obres ens permetrà copsar els seus punts de contacte i de divergència i aproximar-nos al llenguatge plàstic de Ponç dels últims anys de la seva trajectòria. En aquest estudi seguirem la seqüència que indica el dors del tríptic a partir de les lletres A, B i C. L'A destaca per la foscor que contrasta amb una franja vertical més clara al centre de la composició. En paral·lel, una franja vermella destaca sobre la tonalitat grisenca marronosa del fons i les tonalitats blaves d'altres punts de la tela. No s'hi reproduïen tots els elements de *Nature morte aux oignons* però hi retrobem una taula, una ampolla, una copa, dues cebes, un ganivet i un drapejat. L'ampolla i la copa projecten ombres sobredimensionades, traçades en paral·lel, que avancen cap a la dreta de la composició. L'ampolla tapada amb un suro gairebé arriba al límit superior de la tela i subratlla la verticalitat de la composició també emfasitzada pel tractament del fons, conformat per franges verticals de color. A l'esquerra de l'ampolla, una ceba en tons blaus i grisos, amb una llarga cua s'inclina cap al marge esquerra de la tela, una figura que gaire es confon amb el fons. Davant d'aquesta ceba, Ponç va pintar un fruit

481 Per una anàlisi acurada de l'obra i els lligams amb d'altres influències artístiques, veure: *Cézanne*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 397-398.

482 Sterling es va referir a l'obra de Cézanne amb el títol *Pink onions* però la imatge que acompanya la seva descripció ens permet comprovar que es tracta de *Nature morte aux oignons*. Charles Sterling, *Still life from antiquity to the twentieth century*, Nova York, Icon, 1981, p. 126. Aquest volum és una reedició del llibre de 1959, que incloïa el text revisat i traduït del catàleg de l'exposició *La nature morte de l'antiquité à nos jours* celebrada a París el 1952.

483 Al dors de les teles hi consta la inscripció de les lletres A, B i C per indicar l'ordre del tríptic. La peça B es va mostrar individualment a l'exposició *L'art del menjar. De la natura morta a Ferran Adrià*, Sala d'exposicions La Pedrera, Catalunya Caixa, març-juny 2011.

484 LUBAR, Joan Ponç, 1994, p. 428-429.

blavós i just al peu de l'ampolla, un altre fruit amb les mateixes tonalitats que l'ampolla però perfilat amb una fina línia grisa. Sobre la taula, encara una altra ceba i dues fruites: una vermellova amb unes taques més clares que li aporten llum a la part superior i una altra situada sobre la tela que cau pel lateral dret de la taula; la ceba s'inclina cap a l'esquerra amb una cua que es projecta sobre el peu de la copa i l'ombra de l'ampolla, la part superior és més clara per les línies i punts, alguns en relleu, que la defineixen amb colors més clars. La representació d'un ganivet convertit en un políedre, que sobresurt de la taula, interromp la successió de fruites. Tots aquests elements estan disposats sobre una taula representada a partir de les lleis de la perspectiva a la dreta i de forma indefinida a l'esquerra, un recurs que subratlla la bidimensionalitat del suport en aquesta secció de la composició.

La peça B té un fons vermell, enfosquit a la part inferior i a la superior i més clar en la franja central horitzontal. El fons, l'ampolla i la copa estan definits amb una gamma cromàtica vermellova que juga amb contrastos de tonalitats clares i fosques. La línia que perfila la copa incorpora tonalitats blaves i també les rodones que defineixen la seva textura. Entre l'ampolla i la copa s'inicia la representació d'un drapejat que cau per la banda dreta del suport on s'ubica la natura morta. El teixit aporta lluminositat a la composició: les arrugues estan marcades amb línies de color groc que contrasten amb les tonalitats vermelloves i fosques del fons i de la banda esquerra de la composició. Les línies que subratllen els plecs del teixit es combinen amb cercles verds, marrons, morats i vermells que desapareixen per convertir-se en formes allargassades en el punt on comença a penjar en el marge dret de la tela. L'escena central es completa amb la representació de fruits de difícil identificació i de dues cebes que distingim per les cues que culminen la seva forma, una exuberant i l'altra amb uns petits grills verds. Hi ha una marcada diferència entre els fruits representats a la banda esquerra de l'obra i els de la dreta, dels blaus i vermells foscos passa als verds, grocs i blaus més lluminosos en el punt on aquestes formes se situen al davant de la peça de roba arrugada. La representació de la taula, suport dels diferents elements, també evoluciona des de la banda esquerra, on només s'insinua l'arabesc ornamental del frontal cap a un dibuix de l'estructura de la taula a través d'unes línies rectes molt subtils i del lateral en perspectiva. La línia contínua que representa el frontal de la taula està interrompuda per la representació d'un ganivet transformat en un políedre rectangular representat seguint les lleis de la perspectiva. Les fruites de l'esquerra de la composició semblen flotar, no reposen sobre el suport, mentre que les de la dreta, amb l'estructura de la taula més definida hi semblen fixades, tot i això, Ponç aprofita el drapejat per ubicar-hi una fruita volàtil. La zona més il·luminada de la tela correspon amb la representació del teixit, però la llum té una procedència indefinida i les ombres que projecten els objectes són arbitràries. La copa projecta l'ombra cap al davant mentre l'ombra exageradament allargada de l'ampolla es projecta cap al fons de la composició i dibuixar una forma geomètrica pràcticament paral·lela al ganivet, també amb una ombra irregular i fragmentària al marge inferior del llenç.

Un tret molt característic de la pintura de Ponç, a partir dels anys 1970, i present en aquesta peça del tríptic són els petits punts de pigment en relleu dipositats en determinades zones de la composició, en l'ampolla, la taula i les fruites de la dreta de la composició. Gruixos de pigment que aporten un petit relleu i evidencien la planor de la tela i la meticulositat i subtilesa del treball de l'artista.

En l'últim oli del tríptic, el C, retrobem dues cebes, quatre fruites, la taula, l'ampolla, la copa, el ganivet i el drapejat. L'ampolla, tapada amb un suro que s'allarga fins arribar al límit superior del suport, i la copa defineixen dues formes verticals paral·leles que no projecten cap ombra. Són dos objectes foscos amb la seva superfície definida per línies i rodones amb tons blaus i verds i contornejades per una delicada línia. En aquesta tela podríem arriscar-nos a identificar les fruites: a l'esquerra un perfil recorda una pera i una forma insinua les corbes d'una poma; a la dreta s'hi podria reconèixer un préssec i, ubicada sobre el drapejat, una poma que mostra l'orifici inferior característic d'aquestes fruites. L'exercici d'identificació a partir de les formes evidencia l'arbitrarietat del color i evidencia que darrere aquesta composició no hi ha una voluntat realista.

Els elements d'aquesta composició contrasten més amb el fons per les tonalitats clares que conformen els punts, rodones i línies que defineixen la seva superfície. La ceba del centre treballada amb groc sobre un fons verd-marronós té un protagonisme reforçat per la fina línia groga que recorre la seva cua i marca la direccionalitat cap a l'esquerra. Una direcció contrària a la que dibuixa el ganivet inclinat cap la dreta. La composició es tanca a la dreta amb la representació del drapejat que cau pel lateral de la taula. El sobre de la taula a la banda esquerra es confon amb el fons de la tela, només es distingeix l'arabesc del frontal. A mesura que ens desplaçem al centre de l'obra, s'accentua lleugerament la línia que defineix el límit del sobre de la taula. Es tracta, però, d'una línia subtil suggerida més que dibuixada. A la banda dreta de la taula s'apunta la forma de la pota i el lateral de la taula que queda diluït i es confon amb el teixit que penja. La manca de definició del sobre de la taula contribueix a accentuar la sensació que els objectes no s'ubiquen sobre una superfície sinó que floten sobre un fons indeterminat. La franja de color vermell que trobàvem a la banda dreta de la composició a la peça A, aquí està situada a l'esquerra i la part més fosca de la composició queda situada a la dreta. El fons s'enfosqueix en el punt on hi ha representada l'ampolla i es torna a aclarir on hi ha la copa per tornar-se a enfosquir a la part dreta.

Compositivament les franges vermelles prenen sentit en el conjunt de l'obra per a delimitar espais arbitraris —a les peces A i C verticalment i a la B horitzontalment— i donar unitat cromàtica al tríptic. El joc creat a partir de la inclinació de les cebes situades a la dreta de les composicions, amb les cues que s'estenen i decantades cap a l'esquerra crea un ritme visual que té el contrapunt en la representació dels ganivets. En els tres olis els ganivets segueixen un mateix esquema formal: són formes geomètriques que sobresurten de la taula per dibuixar una diagonal que avança cap a la dreta de la composició. Unes diagonals, paral·leles entre elles, que marquen una seqüència formal, reforçada per la disposició del drapejat a la dreta de les tres composicions.

La confrontació d'*Homenatge a Cézanne* i *Nature morte aux oignons* evidencia la llibertat de Ponç en revisar aquesta obra en un moment de maduresa creativa. El lapse de temps que els separa és també evident, mentre Cézanne cerca solucions formals que el convertiran en precursor dels moviments d'avantguarda, Ponç se situa en un context artístic que ha superat les segones avantguardes i es qüestiona els fonaments de la modernitat. Tots dos artistes se situen en con-

texts culturals i artístics distants, una llunyania que es tradueix en divergències formals que no han d'obligar-nos a obviar significatius punts en comú.

L'obra de Cézanne està realitzada amb oli sobre tela, la mateixa tècnica i suport utilitzats per Ponç, i les dimensions tot i no ser idèntiques difereixen en pocs centímetres: les dues peces laterals del tríptic mesuren 65 x 92 cm i la central 65 x 100 cm, mentre que *Nature morte aux oignons* mesura 66 x 82 cm. Ens retrobem amb la taula, les cebes, fruites, una ampolla tapada amb un suro, una copa transparent, un ganivet i un drapejat. Una natura morta rústica, sense cap luxe, on tots els elements representats reforcen aquesta sensació. Una composició on les formes arrodonides de les cebes i del plat entren en joc amb les línies rectes de la taula, el ganivet, l'ampolla i la copa. En el tríptic l'interior lluminós de Cézanne s'ha esvaït, la claror del plat de les cebes i del drapejat ha estat substituïda per l'obscuritat. El fons i les figures estan realitzats en tons foscos i només puntualment, amb línies i punts de colors clars, detectem petits espais més lluminosos. Així, entre a *Nature morte aux oignons* destaca una àmplia zona coberta de pigment blanc enriquida amb matisos d'altres colors, a *Homenatge a Cézanne* el blanc no hi té cabuda. La claror de l'interior de Cézanne ha estat transformada en un ambient tenebrós i llòbrec.

Ponç va suprimir el plat blanc que en l'obra de Cézanne estableix una continuïtat amb la blancor del drapejat i la projecta cap al primer terme de la composició i accentua el contrast amb els tons més foscos. Abstenir-se de representar aquest element no és una decisió arbitrària i ens obliga a interrogar-nos per què Ponç va decidir prescindir-ne en les tres peces del tríptic? Per resoldre aquest dubte cal analitzar el paper que acompanya aquest atuell a *Nature morte aux oignons*. Aquest plat no pertany a una vaixel·la luxosa que permeti exhibir certa opulència, al contrari, emfatitzar la humilitat de l'entorn representat. Compositivament, no té una posició estable sobre la taula: el costat esquerre segueix unes convencions plàstiques que no tenen continuïtat a la dreta, el contorn rodó de l'esquerra es transforma en una forma el·líptica a la dreta. També la gestualitat de les pinzellades canvia, més subtils a l'esquerra i més volgudament matusseres a la dreta. Unes distorsions que creen l'efecte que el plat s'aixeca de la banda dreta i no reposa amb solidesa sobre la superfície de la taula. En aquest punt de la composició, també la representació de la taula ha estat alterada: el lateral dret no segueix el rigor lineal de la part frontal i accentua l'efecte d'inestabilitat del plat, just en l'angle que delimita la diagonal dibuixada pel plat de cebes, la copa i l'ampolla. El frontal i el sobre de la taula, en canvi, són dues línies que avancen des del marge esquerre de la tela i estableixen un paral·lelisme compositiu entre l'arabesc i la línia recta fins a l'angle on s'inicia la representació del lateral. Una incoherència que implica un desafiament de les lleis de la perspectiva i ens alerta sobre l'artifici la representació. En el tríptic de Ponç en cap moment dubtem que som davant un artifici, tota l'atmosfera que desprèn ens interpel·la perquè la considerem una pintura on es presenten objectes conformats a partir de la suma de microgeometries que amaguen el traç del pinzell. Prescindir del plat implica deixar de banda una distorsió que pren força quan confrontem la representació amb la realitat, però en Ponç la distorsió és tan evident que res ens convida a aquest tipus de paral·lelismes. Els objectes semblen ombres d'una realitat llunyana i desafien les lleis de la gravetat en ser suspesos en determinats punts de la composició. En la seva obra Ponç va explorar l'estructura íntima de la representació i és en aquest punt que conflueix amb Cézanne, l'artista que havia aconseguit desprendre la pintura de la narració i de l'anècdota i

transformar-la en una estructura pictòrica. La presa de consciència de la bidimensionalitat del pla pictòric i l'abandonament de l'ús de la perspectiva com a eina per crear una tridimensionalitat il·lusòria havien capgirat l'art de principis del segle XX. Quan Ponç va pintar *Homenatge a Cézanne* havien sorgit línies de pensament i de creació que anaven més enllà dels plantejaments cezannians, que havien qüestionat la vigència de la pintura a l'oli i optaven per altres vies de recerca. Marcel Duchamp havia trasbalsat el món de l'art en la dècada de 1910 amb els seus ready-mades, unes creacions que replantejaven la naturalesa de l'art i el paper de l'artista. Ponç havia viscut de prop les transformacions conceptuals i tècniques que s'havien succeït a partir de 1940 però es va mantenir fidel a una idea de l'art i a l'ús d'una tècnica arrelada en la història de la pintura. És en aquest context que la referència a Cézanne pren sentit, com a representant últim d'una tradició i com a creador preocupat per l'estructura de pla pictòric. Ponç es va mantenir fidel a pintura a l'oli i al dibuix en un moment en què els corrents més innovadors convidaven a optar per altres mitjans expressius, la seva determinació va ser ferma i va experimentar en el camp del llenguatge pictòric sense abandonar el lligam amb la tradició. En aquesta cerca va transformar la pintura en un diàleg d'estructures compostives per definir els objectes representats, en el que podríem anomenar microestructures conformades per combinacions de petites formes circulars i lineals en tensió. Un sistema proper a les imatges compostes on una mirada superficial ens condueix a identificar unes formes genèriques però una anàlisi més detinguda ens descobreix un univers formal inèdit. En el tríptic observem com s'intensifica la presència d'aquestes formes minúscules i delicades des de la peça A, amb algunes d'aquestes microestructures, fins a la C, amb un clar predomini d'aquest recurs per definir els objectes de la natura morta. El traç evident de la pinzellada i l'ús de gruixos variables de pigment que en Cézanne eren símptoma de modernitat havien estat superats. La resposta de Ponç no va seguir aquest camí i va optar per evitar deixar rastre del traç del pinzell i del gest de l'artista, per crear superfícies llises i uniformes, un retorn a unes qualitats tècniques que l'art modern havia deixat enrere. Una tècnica que va definir a finals de la dècada de 1970 i va utilitzar en els olis de temàtica diversa —no només en les natures mortes— fins al final de la seva trajectòria.

La referència de l'autobiografia a Cézanne ens ha traslladat a l'homenatge del final de la seva trajectòria, un salt de més de trenta anys des d'unes primeres obres d'un Ponç encara en formació per arribar a una obra realitzada amb un llenguatge personal clarament definit. La petjada cezanniana entre aquests treballs és discordant perquè pertanyen a moments d'una maduresa artística molt diferent però mostren l'interès per aquest en moments ben allunyats del seu cicle artístic. Ponç va donar la clau per resseguir-la amb la cita clara d'Homentage a Cézanne, una obra amb una al·lusió explícita al pintor d'Aix tot i l'aparent distància formal. Aquest indicatiu ens ha permès endinsar-nos en l'ambigu terreny de les filiacions artístiques a partir de referents estables. Revisar el conjunt de la trajectòria de Ponç ens portaria a resseguir la geometrització dels elements representats, la preocupació per dotar d'estructura la composició i la persistència de natures mortes i paisatges al llarg de la seva trajectòria. El contingut metafòric de la definició de Cézanne com a estel polar ens obliga, però, a transcendir els lligams purament formals. L'estel polar, des de temps immemorial, ha estat un punt de referència per als navegants per establir la seva posició i orientar-se en el mar. Ponç, que reiterada

ment va utilitzar la imatge de la barca en les obres, volia atribuir Cézanne una rellevància que depassés un model superficial basat en característiques formals.

Ponç va utilitzar per primer cop aquest símil a l'autobiografia de 1978 (CA 1978) i en relació a la lectura de l'assaig d'Ors, una obra que li va causar un impacte profund però que no va evocar en les anteriors versions del relat biogràfic. La pregunta és obligada, si tan impacte li havia causat aquesta monografia, per quin motiu aquesta referència bibliogràfica no va aparèixer fins l'any 1978? Gosem aventurar que l'autor del text que va acompanyar aquesta autobiografia, Jacques Lassaigne,⁴⁸⁵ ajudés Ponç a recordar aquesta lectura de joventut pels lligams que havia mantingut amb el filòsof i escriptor espanyol. A París, tots dos havien iniciat *Almanach des arts*, un projecte que va quedar estroncat pel retorn d'Ors a Espanya arran de l'esclat de la guerra civil i que finalment es va portar a terme sense la seva participació.⁴⁸⁶ Per tant, podria tractar-se d'una mostra de complicitat amb l'autor francès al temps que es referia a un referent artístic universal.

Ponç va viatjar a París l'any 1953, una estada durant la qual va visitar reiteradament el Musée del Louvre i el Jeu de Paume, on per primera vegada va veure l'obra original de Cézanne "tremolant d'emoció", un moment que va evocar com el retrobament amb un amic amb qui havia compartit moments fonamentals de la seva vida (CA 1978). Per tant, en el moment d'escriure l'autobiografia, havia tingut l'oportunitat d'estudiar la seva obra de prop i consultar altres fonts documentals de manera que la seva visió de l'artista s'havia enriquit i ampliat i no es basava exclusivament en el perfil definit per Ors en "un llibre de moral a propòsit de l'art" —en paraules del filòsof Norbert Bilbeny—⁴⁸⁷, un volum que ha passat inadvertit en els estudis internacionals sobre la crítica cezanniana.⁴⁸⁸ Òbviament també s'havien eixamplat els seus coneixements artístics i els seus referents s'havien ampliat però va voler erigir el pintor d'Aix i no un altre creador com al seu guia. Cézanne era un exemple a emular per la seva actitud davant l'acte creatiu: per emmirallar-se en els mestres del passat, desafiar el gust del moment i portar a terme una constant recerca formal. Un artista que Greenberg⁴⁸⁹ va definir com el més gran generador d'idees i que ha arribat a ser considerat un model espiritual i un profeta de la modernitat.⁴⁹⁰ Un creador precursor dels moviments d'avantguarda que al llarg del segle XX ha estat reconegut com a referent per una extensa nòmina d'artistes. Per tant, situar-se en l'òrbita de Cézanne significava establir un lligam amb un creador admirat per una extensa nò-

485 Jacques LASSAIGNE, "Joan Ponç au fond de l'être", a: *Joan Ponç: au fond de l'être, 1970-1977*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Barcelona, Polígrafa, 1978.

486 MERCADER, *Formulació de l'ideari artístic d'Eugeni d'Ors. Una mirada itinerant*. 1997, p. 92.

487 Norbert BILBENY, "La voluntat de durar. El Cézanne d'Eugeni d'Ors", *Revista de Catalunya* (Barcelona), n. 54, 1991, p. 109.

488 Ors no apareix citat en els estats de la qüestió consultats: François CAHIN i Joseph J. RISHEL, "Un siècle de critique cezannienne", a: *Cézanne*, Paris, Réunion des musées Nationaux, 1995, p. 22-75; i Richard SHIFF, *Cézanne and the end of impressionism: A study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*, Londres i Chicago, The University Chicago Press, 1984.

489 Clement GREENBERG, "Cézanne y la unidad del arte moderno", a: GREENBERG, Clement i FANÉS, Félix (ed.), *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 52.

490 Veure: Françoise CACHIN i Joseph J. RISHEL, "Il est celui qui peint", a: *Cézanne*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 12.

mina d'artistes que havia actuat de pont entre tradició i modernitat. Un precursor de les primeres avantguardes que no va perdre l'interès per l'estudi de "grans mestres".⁴⁹¹ Ponç des de molt aviat es va convertir en un admirador d'aquests "grans mestres" que va descobrir en una visita al Museo del Prado l'any 1948.⁴⁹² Al llarg dels anys va posar de manifest l'admiració per El Greco, Velázquez, Zurbarán,⁴⁹³ Rafael, Poussin i Andrea Mantegna.⁴⁹⁴ I en el cas de Poussin fins i tot va afirmar que era per fidelitat a Cézanne que havia començat a estudiar aquest artista (CA 1978).⁴⁹⁵ Ponç entenia que el pintor, a banda d'expressar els seus neguits, havia de portar a terme un obra tècnicament perfecta i en aquests referents de la història de l'art cerca va aquesta perfecció. Cal, doncs, establir un lligam entre l'admiració i l'estudi de determinats pintors del passat amb el respecte a l'ofici i a la necessitat d'assolir un nivell tècnic elevat. En aquesta cerca de la perfecció no va voler abandonar mai la pràctica de la pintura a l'oli sobre tela i el dibuix tot i que els corrents artístics de la segona meitat del segle XX convidaven a assumir riscos més experimentals. Precisament, interrogat sobre l'interès per l'ús de nous materials, va afirmar que quan encara quedava per esbrinar com pintaven a l'oli els mestres del passat preferia continuar investigant les possibilitats d'aquesta tècnica.⁴⁹⁶ Fins i tot durant la seva estada a São Paulo va dedicar-se a "fer assaig de tots els estils imaginables, còpies de tots els mestres" per intentar descobrir els seus mecanismes.⁴⁹⁷ Uns estudis que va combinar amb experiments amb tot tipus de material i que li van confirmar la necessitat de seguir el camí de l'experimentació en l'àmbit de la pintura a l'oli i el dibuix (CA 1978).

El període que Ponç va passar al Brasil, entre finals de 1953⁴⁹⁸ i l'estiu de 1962, va estar marcat per la manca d'activitat expositiva. Si bé poc després de la seva arribada va exposar al Museu de Arte Moderna de São Paulo —com ja hem avançat a la primera part d'aquest estudi— no va arribar a fer-se un lloc en el circuit artístic d'aquesta ciutat brasilera. Durant aquesta etapa es va dedicar a l'ensenyament, una activitat que li permetia subsistir i mantenir-se al marge de "marxants, galeries i d'altres calamitats" per preservar la seva llibertat creativa.⁴⁹⁹ Una crisi creativa el va portar a preferir no mostrar els seus treballs, ni tan sols als seus alum-

491 Al llarg de la seva vida, des de la seva infantesa fins als últims anys de la seva vida, Cézanne va realitzar gairebé 400 còpies d'obres mestres, un detall que indica l'interès viu i continuat pels grans mestres fins i tot quan es podria imaginar que havia adquirit tots els coneixements que podia adquirir a través de l'anàlisi de la tradició, veure: Richard VERDI, *Cézanne and Poussin: the classical vision of landscape*, Edinburgh, The National Gallery of Scotland, 1990, p. 35.

492 Veure: Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA, "Diálogos de arte. Juan Ponç". *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 7, 29 maig 1952, p. 13.

493 Del ARCO, "Joan Ponç", *La Vanguardia Española* (Barcelona), 9 setembre 1965, p. 19.

494 Joan PONÇ, *Diari d'artista i altres escrits*, Barcelona, Edicions Ponçianes, 2009, p. 60.

495 Tàpies va evocar l'admiració de Ponç per Rafael i Poussin: "Al Prado, davant el meu desconcert, es passava hores extasiat davant les Madones de Rafael i els bucòlics Poussins", a: *Memòria Personal: fragment per a una autobiografia*, 1999, p. 237.

496 Veure: Isabel CAJIDE, "Entrevista con Joan Ponç", *Artes. Exposiciones, estudios, crítica* (Madrid), n. 71, 23 octubre 1965, p. 37-38.

497 Habitualment visitava el Museu de Arte de São Paulo que posseeix i ja posseïa a mitjans segle XX una rica col·lecció de pintura europea amb obres de Rafael, Mantegna, Botticelli, Delacroix, Renoir, Monet, Cézanne, Picasso, Modigliani, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Matisse i Chagall, entre d'altres.

498 Ponç va embarcar el 15 de novembre de 1953 i va arribar al Brasil el 27 del mateix mes segons un document que es conserva a l'arxiu del llegat de Sara Pons.

499 PONÇ, *Cronología autobiográfica*, 1978, p. 45

nes. L'entrada en contacte amb la cultura brasilera va implicar una ampliació dels referents: a banda de la tradició pictòrica europea tenia a l'abast els corrents artístics del Brasil, marcats pels corrents avantguardistes europeus i per la recuperació de la pròpia tradició. Durant la dècada de 1920 havia sorgit el Movimento Antropofágico amb la intenció de trencar amb l'hegemonia de la influència cultural europea —metafòricament volia devorar-la i apropiarse de les seves virtuts— i recuperar la memòria i la mirada cap a la idiosincràsia del país.⁵⁰⁰ La consciència de l'especificitat de la cultura brasilera va suscitar el debat al voltant de la identitat artística brasilera i, a la llarga, va contribuir a establir les bases d'un art amb trets propis, no només deutor de les influències foranes.⁵⁰¹ Quan Ponç va arribar a São Paulo, els artistes més avantguardistes del país es decantaven per l'art neoconcret, una tendència deutora de l'abstracció geomètrica practicada a Europa en la dècada de 1930, o per l'informalisme, dues tendències artístiques força allunyades dels seus interessos. Bona part de l'equipatge que Ponç se'n va endur al Brasil eren obres que havien de servir-li de carta de presentació, especialment la *Suite Toros* (1952-1953)⁵⁰² [il. 84, 90-94]. Una sèrie d'obres sobre paper que evidencia la distància del seu art respecte als corrents artístics dominants a Europa i també al Brasil. Malgrat el gust per la geometria, són obres que disten de poder ser considerades geomètriques i difícilment les podríem qualificar d'abstractes. Tanmateix no es poden inserir dins l'informalisme malgrat l'ús de materials diversos en els collage i la presència de regalims i taques.

Des del romanticisme, el tema de la tauromàquia s'identificava amb la cultura espanyola i les curses de braus eren considerades un dels tòpics definidors del caràcter hispànic. Tradicionalment i també en la dècada de 1950 les curses de braus formaven part de la cultura popular també a Catalunya i, més enllà de les especificitats dels trets identitaris espanyols i catalans,⁵⁰³ era una temàtica que identificava del seu origen geogràfic i el vinculava amb artistes de projecció internacional inqüestionable com Goya i Picasso. Cal afegir, però, que aquest ritu havia traspassat les fronteres de l'Estat espanyol i havia estat, i era encara, objecte d'interès per part d'artistes, estudiosos, poetes i escriptors d'altres països. Creiem que l'elecció d'aquesta temàtica estava carregada d'intencionalitat: davant la perspectiva de traslladar-se al continent sud-americà, Ponç va escollir un tema que li permetés establir un lligam fàcilment identificable amb una determinada tradició artística i cultural. Al mateix temps, però, la cursa de braus

500 Per a una anàlisi de les implicacions culturals, artístiques i socials d'aquest moviment veure: Eduardo SUBIRATS, "Do surrealismo à antropofagia", a: *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*, São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado i Cosac & Naify, 2002, p. 23-31.

501 Sobre l'evolució de l'art brasiler veure: Fernando COCCHIARALE, "Historia de una singularidad: el arte brasileño en los últimos dos siglos", a: *Revista de Cultura Brasileña* (Madrid), n. 6, febrer 2008, p. 22-37.

502 El 1965 va precisar que va viatjar al Brasil amb quaranta-tres obres, veure annex 5.1.1. i 5.1.2. El 1978 va ser més imprecís i va indicar que havia emprès el viatge "con muchos cuadros y poco dinero", veure PONÇ, "Cronología autobiográfica", 1978, p. 44. L'exposició de la *Suite Toros* (1952-1953) al Museu de Arte Moderna de São Paulo l'abril de 1954, confirma que aquesta sèrie formava part del seu equipatge. El Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo conserva en el seu fons trenta-vuit peces d'aquesta suite.

503 En aquest període, a nivell internacional era habitual percebre l'Estat espanyol com un ens uniforme amb una cultura unitària i per tant no es distingien les peculiaritats de la cultura catalana. A més, la dictadura del general Franco s'esforçava per promoure aquesta imatge. Al llarg de la història, però, ha perviscut un tret diferencial de Catalunya, la llengua, que ha esdevingut el símbol per excel·lència de la seva identitat cultural. Quan Ponç va fundar una escola d'art a São Paulo va anomenar-la L'Espai, en català, un gest que denota una voluntat d'afirmar i precisar la seva procedència geogràfica i cultural.

està oberta a múltiples significats i a interpretacions divergents.⁵⁰⁴ El conjunt de la sèrie no ens remet a l'art del toreig ni obeeix a la voluntat de representar amb fidelitat escenes taurines. És evident que Ponç no va treballar la tauromàquia a partir de l'observació de les curses de braus, el seu interès va sorgir a través de la història de l'art, atret per la seva capacitat metafòrica, per les possibilitats de convertir-se en un exercici imaginatiu i plàstic [il. 90]. Recull aspectes com el vesant de l'espectacle però transforma el torero en arlequí, en una escena on apareix al costat d'un trapezista [il. 91]. L'aspecte més ferotge de l'espectacle hi és present però descontextualitzat, la confrontació del brau amb el torero no té lloc en una plaça de braus sinó en un paisatge nocturn on el torero apareix indefens davant un brau amb les banyes tacades de sang [il. 92]. L'escena podria mostrar la noblesa d'un animal mític símbol de virilitat i el coratge del torero i també podria ser dramàtica, però Ponç va optar per oferir-ne una visió còmica reforçada amb la ridícula posició del torero i la inversemblança del doll de sang que brolla del seu pit. El pigment vermell podria alerta sobre el perill de l'encontre però en realitat n'emfasitza la ridícula. No hi espai per a l'heroisme de la lluita sinó una desmitificació de l'acarament dels protagonistes del ritual. En un altre dibuix utilitza la desproporció per accentuar la incoherència de la trobada: un brau minúscul comparteix la composició amb un arlequí —potser el torero?— que l'ignora [il. 84]. En una composició sense cap vestigi de ferocitat ni violència, el brau forma part d'un collage realitzat amb un fragment de tela mentre el torero, ara convertit en artista, l'assenyala amb el dit [il. 93]. A partir d'aquest dibuix i l'anterior podem establir una identificació ambigua de Ponç amb el torero, una figura que no apareix identificada com a tal, no porta ni el típic vestit ni la *montera* ni el capot, sinó que es confon amb un arlequí o apareix al costat d'una paleta de pintor. Ponç se serveix metafòricament de la lluita del brau i el torero per referir-se al combat del creador, a la confrontació de l'artista amb la pintura, no es tracta d'una identificació unívoca entre brau i pintura, toro i creador, sinó una transposició de la col·lisió de les dues forces a l'àmbit de la creació. La *Suite Toros* trasllada sobre el paper les reflexions de Ponç sobre l'acte creatiu en un moment complex de la seva trajectòria, quan després d'haver-se alineat amb l'art més avançats de la postguerra opta per un llenguatge plàstic que no segueix la tendència més innovadora del moment, l'informalisme, ni les receptes de l'art més comercial. Un moment de dubte i de debat intern que el va portar a traslladar-se a São Paulo, una ciutat emergent tant en l'aspecte econòmic com artístic, que en la dècada de 1950 va atreure immigració en busca d'una millora de les condicions de vida i que, en l'aspecte artístic, buscava posicionar-se en el context internacional a través de les biennals que havien començat a celebrar-se el 1951.

504 Bernard Mercadé ha explorat les diferents significacions de la festa en relacionar-la amb l'obra de Picasso, veure: "La quadratura del cercle", a: *Picasso: toros i toreros*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Electa, 1993, p. 29.



90- 0122.jpg Suite Toros, 1953
Gouache, tinta i pastel sobre paper 47 x 62,5 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



91- 0134.jpg Suite Toros, 1953
Gouache, tinta i pastel sobre paper 47 x 62,5 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



92- 0135.jpg Suite Toros, 1953
Gouache, tinta i pastel sobre paper 47 x 62,5 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



93- 2882.jpg Suite Toros, 1953
Gouache, tinta i pastel sobre paper 47 x 62,5 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



94- 2929.jpg Suite Toros, 1953
Gouache, tinta i pastel sobre paper 62,7 x 47,5 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Generalment, Ponç va defugir donar explicacions sobre la decisió de traslladar-se al Brasil. Quan l'interrogaven sobre aquest aspecte contestava amb evasives i fins i tot la justificava com a fruit del destí.⁵⁰⁵ En d'altres casos, però, va declarar que havia estat la cerca de llibertat el que l'havia portat a instal·lar-se a São Paulo.⁵⁰⁶ En la dècada de 1950, Ponç va al·ludir a la manca de llibertats en algunes obres: de manera més evident en la titulada *La preso* [il. 95]; i més subtil en el dibuix de la *Suite Toros* [il. 90] esmentat anteriorment, on un grup de braus de mides i colors diversos envolten una església amb les finestres tancades amb reixes gruixudes, una referència al poder coercitiu exercit per l'església durant la dictadura franquista. La decisió de marxar al Brasil, però, no dependria únicament de l'ànsia de llibertat sinó que hauria estat determinada per d'altres aspectes. Malgrat les dificultats per establir-los amb rigor podem intuir que l'esperança d'un futur econòmicament millor podria haver-hi tingut un pes important, Ponç tot just s'havia casat i esperava el naixement del seu fill,⁵⁰⁷ i a més el company

505 Veure: José María LLADÓ, "Juan Ponç, premio de dibujo de la VIII Bienal de São Paulo". *Tèle/Exprés* (Barcelona), n. 303, 3 setembre 1965, p. 13 i Jean THIERY, "Le peintre Joan Ponç à Céret: des grains de sable et des paillettes d'or...". *Midi Libre* (Céret), 2 març 1978. En declaracions a aquest últim va afirmar: "(...) je pensais avoir des raisons, mais je me trompais. Je suis allé au Brésil. C'est tout".

506 Veure: Lluís PERMANYER, "Ponç: «Marché a Brasil en busca de la libertad» «Yo era un vanguardista y creo que ahora lo soy más»", *La Vanguardia Española* (Barcelona), 17 març 1976; COCA, "Joan Ponç, del bressol a la tomba", 1982, p. 13-20; i Montserrat ROIG, "Joan Ponç", a: *Personatges. Segons el programa del mateix títol emès per TVE*, Barcelona, Editorial Pòrtic, p. 171-190.

507 Ponç es va casar el 15 de juny de 1953 amb Roser Ferrer Soler i el seu fill Joan va néixer el 28 d'abril de

sentimental de la seva mare s'hi havia instal·lat prèviament.⁵⁰⁸ També hi hauria pogut influir la relació establerta a Barcelona amb els poetes i diplomàtics João Cabral de Melo Neto i Raúl Bopp i la centralitat artística que les biennals volien donar a São Paulo.



95- 0131.jpg La presó, 1950
Gouache, tinta, pastel i vernís
sobre paper 62 x 42,5 cm

Aquestes relacions i la carta de recomanació que va entregar-li Miró, van facilitar-li els primers contactes amb el món artístic brasiler i sobretot amb Ciccillo Matarazzo, industrial i mecenes, impulsor de les biennals i creador del Museu de Arte Moderna de São Paulo,⁵⁰⁹ on Ponç va exposar la *Suite Toros*. Malgrat les seves primeres passes en el circuit artístic paulista sota aquesta protecció, Ponç va tenir una crisi creativa que el va portar a cremar més d'un centenar d'obres⁵¹⁰ i a interrompre les activitats expositives. Com a mitjà per subsistir va crear l'escola L'espai, on va impartir classes a membres de la comunitat jueva de la ciutat,⁵¹¹ una activitat que va lloar perquè li va permetre mantenir una major llibertat creativa. Anys després reflexionaria sobre les dificultats d'aquest moment:

“Se inicia en mí un período de autocrítica destructiva: tomar consciencia de los defectos no debe llevar-nos a pensar obsesivamente en ello. Se apaga en mí un poco la luz de la ilusión para dar paso al maravilloso resplandor que acompaña tornarse consciente. Había partido prácticamente siempre de la improvisación, pues los estudios que realizaba, afortunadamente, a pesar de que los consideraba importantísimos, nunca aparecían en

1954, quan ja era a São Paulo.

508 LUBAR, *Joan Ponç*, 1994, p. 273. Amb els anys tant la mare com els germans de Ponç acabarien emigrant, primer al Brasil i després a l'Argentina.

509 Museu fundat l'any 1948, que l'any 1963 va transferir el seu fons al Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

510 L'enginyer Romeu Mindlin, que va ser mecenes de Ponç a São Paulo, va confirmar aquest episodi en una conversa amb l'autora l'agost de 1999, i fins i tot va relatar que el seu fill va rescatar un parell d'obres de la foguera, una que representava una cullera, podria tractar-se de *Cullera*, c. 1955 [2673.jpg].

511 Entre el seus alumnes destaquem: Moisés Baumstein, Irene Crespi, Mary Kuperman, Claudio Kuperman, Felicia Leirner, Nelson Leirner, Jeanette Musatti, José Nemirovsky, Jayme Rabinovich, Paolina Rabinovich i Ricardo Luiz Smith.

el momento del acto creativo. Ahora, al intentar racionalizar, en el momento en que empuño los pinceles me sumerjo en el período de menor inspiración de toda mi carrera”.⁵¹²

A aquesta crisi creativa s’hi va referir en les diverses versions de l’autobiografia però va ser en l’última on va retratar les dificultats d’aquesta etapa amb més cruesa i on va reflexionar sobre els mecanismes creatius per insistir en l’esforç de racionalització que va portar a terme. Un esforç que el va conduir a portar a terme treballs dispars com les extenses sèries de dibuixos *Suite Instruments de Tortura*,⁵¹³ *Suite Caps*⁵¹⁴ i *Suite Ocells*,⁵¹⁵ els interiors enigmàtic de *Les sabatilles* i *L’habitació* [il. 96 i 97], retrats [il. 98 i 99], bigarrats rams de flors [il. 100 i 101] i aspres natures mortes [il. 102]. Els anys passats al Brasil van suposar un moment d’incertesa que van motivar que Ponç explorés camins diversos, dubtes que es van resoldre en retornar a Catalunya i adoptar un llenguatge amb un domini clar de la geometria tant en els seus dibuixos com en les seves pintures. Les sèries *Quadrada petita*,⁵¹⁶ *Quadrada Gran*⁵¹⁷, *Neurastènica*⁵¹⁸ i *Groga*⁵¹⁹ són el resultat d’aquest procés de depuració formal i d’indagació de les possibilitats del buit. En el camp de la pintura el procés va culminar amb la *Suite Metafísica geomètrica*,⁵²⁰ teles que representen políedres i cerquen la potència expressiva de subtils variacions cromàtiques. Aquest predomini de la geometria acabaria amb la represa de paisatges insòlits i personatges anòmals amb un llenguatge formal marcat per les troballes de la seva recerca al voltant de la forma i el color. L’interès per la geometria no es va iniciar al Brasil, en obres de la dècada de 1940 detectem el gust per introduir-hi retícules tot i que no imposar-hi una rigidesa que observarem en dates posteriors [il. 43, 103, 104, i 105]. Un camí cap a la severitat de la geometria que sí observem en la dècada de 1950 en obres on el terra esdevé un exercici geomètric, com en el *Retrat de Roser*, *Interior* i *Joan quiere a Roser* [il. 31, 106 i 107]. Fins i tot en un dibuix de la *Suite Toros*, datat el 13 d’agost de 1952, [il. 94] la retícula agafa una centralitat inèdita, no només defineix les reixes de les finestres sinó que configura el terra i envolta el brau.

Instal·lat a São Paulo, realitza el paisatge *L’estació* [il. 108] on les línies paral·leles de les vies s’imposen com a motiu principal i determinen la composició d’una escena on domina la desolació. A la *Suite Instruments de tortura* conviuen formes geomètriques abstractes [il. 109 i 110] amb natures mortes inversemblants ubicades sobre rígides estructures geomètriques [il. 111-113]. Dibuixos d’una sèrie amb un títol que expressa les dificultats que travessava Ponç, on va explorar diverses vies de construcció de l’espai i va posar de manifest la crisi emocional i creativa en aquell moment. Lubar⁵²¹ ha fet notar el patiment que denoten algunes composicions i n’ha destacat, entre d’altres, una amb el dibuix del perfil d’un cap travessat verticalment per

512 PONÇ, “Cronología autobiográfica”, 1978, p. 250.

513 Veure annex 5.2.1.

514 Veure annex 5.2.2.

515 Veure annex 5.2.3.

516 Veure annex 5.2.4.

517 Veure annex 5.2.5.

518 Veure annex 5.2.6.

519 Veure annex 5.2.7.

520 Veure annex 5.2.8.

521 LUBAR, *Joan Ponç*, 1994, p. 274-275.



96- 1513.jpg Les sabatilles, 1955
Oli sobre tela 55 x 30 cm



97- 3461.jpg L'habitació, 1955
Oli sobre tela sobre fusta 70 x 93 cm



98- 1037.tif Mare i nen, 1955
Oli sobre tela 98 x 63 cm



99- 0109.jpg Roser, 1955
Oli sobre tela 50 x 29,5 cm



100- 1585.jpg Gerro amb flors, 1956
Oli sobre tela 104 x 57 cm



101- 2474.jpg Gerro amb flors, 1956
Oli sobre tela 110 x 80 cm



102- 3177.tif Natura morta amb ocells, c. 1956
Oli sobre fusta 56 x 76 cm



103- 3106.tif Arlequí, 1946
Gouache sobre paper 31 x 21,5 cm



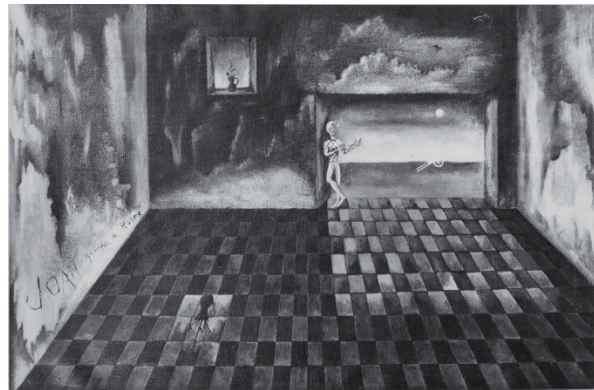
104- 1640.jpg Suite Metamorfosi, 1946
Tinta sobre paper 27 x 21,5 cm



105- 0980.tif Pallaso, c. 1947
Tinta i gouache sobre paper
41 x 28 cm



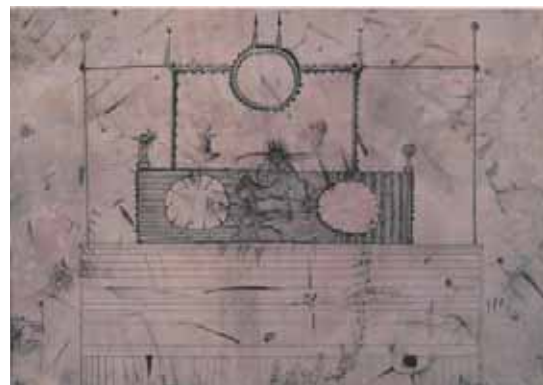
106- 1667.jpg Interior, 1952
Gouache i tinta sobre paper
62 x 48 cm



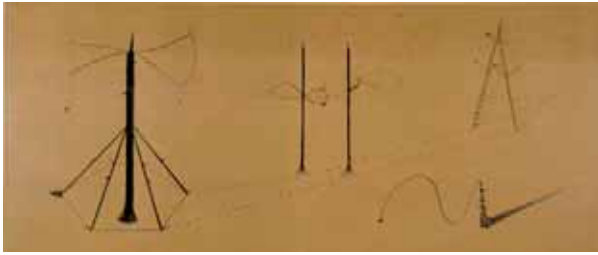
107- 2536.jpg Joan quiere a Roser, 1952
Oli sobre tela 65 x 100 cm



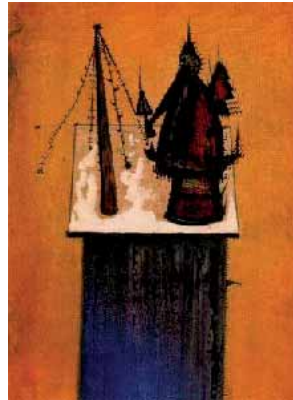
108- 0353.jpg Estació, 1955
Oli sobre tela 63 x 107 cm



109- 0055.jpg Suite Instruments de tortura, 1956
Gouache, tinta i llapis sobre paper 48,5 x 68 cm



110- 0060.tif Suite Instruments de tortura, 1956
Gouache, tinta i llapis sobre paper 54 x 87 cm



111- 0050.jpg Suite Instruments de tortura, 1956
Tècnica mixta sobre paper
76 x 56 cm



112- 0064.jpg Suite Instruments de tortura, 1958
Tècnica mixta sobre paper
76 x 56 cm



113- 0094.jpg Suite Instruments de tortura, 1956
Oli sobre tela 58 x 77 cm



114- 0061.jpg Suite Instruments de tortura, 1956
Tècnica mixta sobre paper 50 x 70



115- 1025.jpg Natura morta amb agulles , 1956
Oli sobre tela 48 x 83,5 cm

un punyal i envoltat per un triangle de filferro espinós [il. 114]. Uns elements que ens remetent a la manca de llibertat, al dolor i el sofriment en una composició que cerca l'expressivitat a través de la contenció. L'interès per la geometria i el dolor també és present a *Natura morta amb agulles* [il. 115] on les formes geomètriques reiterades defineixen el pla sobre el qual reposen les puntes de les agulles, que en un equilibri imaginari es recolzen sobre el pla del fons i dibuixen tres triangles amb les línies de l'ombra que projecten. L'agulla ens remetent al dolor de la punxada però també a la pràctica del collage, recordem la *Danseuse espagnole* (1928) de Miró⁵²² o el collage de la *Suite Toros* [il. 93] realitzat amb agulles pel propi Ponç, i a objectes rituals de les cultures africanes. És un element que potencia múltiples interpretacions, més enllà de les esmentades, tot i que en aquesta pintura el podem relacionar amb l'absència de la persona que patiria la punxada, dels objectes que subjectaria en el collage o de l'objecte ritual on s'hauria d'inserir.

L'absència és també el transfons de la *Suite Caps*, una sèrie de dibuixos⁵²³ on es repeteix el motiu central: un cap coronat amb una cucurulla que alça la barbet. La reiteració del tema dóna peu a un ampli ventall de solucions formals: des de l'horror vacui i l'expressió d'angoixa del rostre [il. 116], passant per un cap superposat al dibuix d'un insecte alat [il. 117], una figura abstracta [il. 118], un cap amb banyes [il. 119], fins a un cap només definit per un perfil tènue [il. 120]. El punt de partida comú no és un inconvenient per a l'obtenció de resultats ben diversos, més aviat sembla haver estat un estímul creatiu. Ponç va establir un ordre intern per a aquesta sèrie, una línia evolutiva que avança des de l'animalitat, de l'home "semi bèstia", cap a l'ennobliment.⁵²⁴ Una progressió que culminaria en la que podria ser l'última obra, que encaixa amb la breu descripció que en va fer en una entrevista,⁵²⁵ amb dos caps en lloc d'un: un amb cucurulla empetitit situat davant d'un de més gran que ocupa l'angle superior dret de la composició, una imatge que l'artista va identificar amb l'aparició de Déu i el punt final de la sèrie.⁵²⁶ En la resta de dibuixos no hi ha cap possibilitat de diàleg, en tot cas es tractaria d'un diàleg mut amb un ésser situat més enllà de la realitat visible. Els caps sense cos, defugen l'espectador i s'adrecen cap a la part superior de la composició, en una posició que sembla d'imploració i potser a la recerca d'un interlocutor absent.

La cucurulla que porten aquests caps ens remet a l'àmbit eclesiàstic: als confreres que en les processons de Setmana Santa, com a mostra de penediment dels pecats comesos, es flagel·laven, i també als tribunals de la Inquisició on els acusats compareixien abillats amb aquesta lligadura. Goya va retratar escenes que donen testimoni d'aquests usos a *Procesión de disciplinantes* (1808-1812), *Escena de la Inquisición* (1808-1812) i a l'estampa número 23 de *Los caprichos* (1797-1799) titulada *Aquellos polvos*. Són escenes on els portadors de cucurulles inclinen el cap

522 Aquesta obra també es coneguda com a *Ballarina espanyola* i forma part del fons del Centre Georges Pompidou de París.

523 En una carta adreçada a Omer va afirmar que la sèrie constava de noranta-nou peces i en una entrevista hem localitzat la referència a noranta-sis. Fins al moment, però, se n'han localitzat setanta-nou. Veure: OMER, *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 108; i A. F. "El único "figurativo" que ha conseguido exponer en René Metras", *El Noticiero Universal* (Barcelona), 21 setembre 1965.

524 A. F. "El único "figurativo" que ha conseguido exponer en René Metras", 1965.

525 Rafael MANZANO, "Juan Ponç, gran premio de dibujo de la Bienal de Sao Paulo", *Solidaridad Nacional* (Barcelona), n. 8.281, 4 setembre 1965, p. 7.

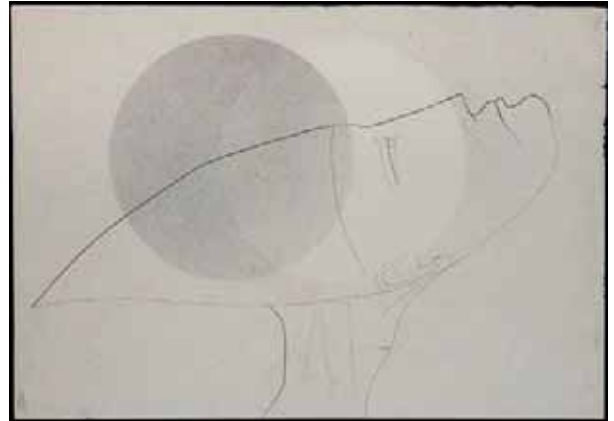
526 OMER, *Universo y magia de Joan Ponç*, 1972, p. 108 i 112.



116- 0045.jpg Suite Caps, 1958-1959
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm



117- 1618.tif Suite Caps , 1958-1959
Tinta, llapis i llapis de color sobre paper 49 x 69 cm



118- 1622.tif Suite Caps, 1958-1959
Tinta i llapis sobre paper 50,5 x 73 cm



119- 3080.jpg Suite Caps, 1958-1959
50 x 70 cm



120- 1621.tif Suite Caps , 1958-1959
Tinta i llapis sobre pape 50,5 x 70 cm

en davant, en senyal de penediment o de submissió al tribunal davant el qual havien de rendir comptes de les seves activitats il·lícites, relacionades amb actes considerats immorals per l'església catòlica. Ponç va manllevar aquest peça de la indumentària carregada de simbolisme per dibuixar una sèrie on els caps no s'inclinen en senyal de submissió sinó que s'aixequen en l'aire, en una actitud que podria ser una mostra d'orgull i arrogància sinó fos perquè les expressions dels rostres palesen sentiments dispars, des de violència i ràbia fins a introspecció. Aquests caps defugen el sotmetiment i amb la seva posició semblen voler assolir l'espai que depassa els marges del suport.

L'expressivitat dels caps i els trets humans no ens fan oblidar que es tracta d'una construcció formal: la cucurulla més que un abillament sembla una prolongació del crani que adquireix així unes dimensions inèdites i un acabament triangular. Aquest recurs li va permetre representar una forma que recolzada sobre el coll s'allarga a banda i banda amb un equilibri impossible sense la cucurulla i dibuixa una línia que recorre horitzontalment la composició. En la sèrie es repeteix aquesta forma amb insistència i obstinació, una reiteració que el va obligar a aprofundir en les possibilitats formals de cada dibuix i que emfatitza l'aïllament d'aquestes figures solitàries seriades. Ponç hauria seguit aquest camí com una disciplina que li havia de permetre explorar els aspectes formals de les composicions i deixar el tema en segon terme. L'aparició de Déu en l'última obra, seria doncs, una metàfora de l'arribada al final del camí, de la fatiga de la reiteració i la necessitat d'incorporar altres elements al seu univers iconogràfic. La necessitat d'abandonar un tema gens anodí, uns caps amb cucurulla que ens remetien a uns referents culturals molt concrets i al pes d'una feixuga tradició eclesiàstica de la qual Ponç sembla voler-se alliberar.

La lluita per l'alliberament arribaria amb la *Suite Ocells* (1961), una sèrie que segueix el mateix recurs expressiu, l'ús del dibuix per desenvolupar escenes amb ocells com a motiu principal. L'ocell ha estat interpretat per Lubar⁵²⁷ com indicador del desig de transcendència espiritual per part de Ponç, com una al·legoria del viatge espiritual de l'artista. L'ocell, dotat de capacitat per volar, pot esdevenir també símbol del desig de llibertat. Així, mentre en els caps sentíem el pes dels límits imposats pels marges del suport, en els ocell observem una major llibertat compositiva que representaria, ja no l'opressió sinó la lluita per superar-la. La manca de llibertat es fa evident en el dibuix d'un ocell immobilitzat [il. 121] i les dificultats per aconseguir-la en la violència d'algunes escenes [il. 122 i 123]. Hi ha, però, espai per a l'esperança, quan es produeix l'encontre de dos ocells envoltats de flors [il. 124] o quan els ocells cooperen per tal d'aixecar una figura humana [il. 125]. En aquesta sèrie, les composicions són menys rígides que a la *Suite Caps*, les aus apareixen en posicions molt diverses: estirades al llarg de la composició [il. 126-128] amb les ales obertes [il. 123 i 129], recolzades sobre un punt [il. 130 i 131] o només visibles fragmentàriament [il. 132]. També el ventall d'elements que les acompanyen és més variat: llums, flors, retícules, espelmes, altres ocells, flors, etc. Malgrat aquesta major llibertat compositiva, retrobem un mateix sistema de treball: la reiteració del tema i la concentració en resoldre la seva representació amb solucions diverses. En aquesta manera d'enfrontar-se a la creació retornem a Cézanne com a exemple de pintor que reprenia sense reserves els mateixos

527 LUBAR, *Joan Ponç*, 1994, p. 277-278.

motius, en el seu afany per explorar diferents solucions formals i per dotar d'expressivitat un determinat element. Un sistema de treball que posa en relleu la importància de l'elaboració formal.

En el cas de Ponç, va ser sobretot a través del dibuix que va reiterar temes i es va endinsar en un ampli univers de possibilitats expressives. En la camp de la pintura va continuar la recerca a través de la representació de figures, natures mortes i paisatges però no amb el retorn reiterat a un únic motiu sinó diversificant els temes. Malgrat tot, hem de destacar que també amb oli va mantenir l'interès per la representació de figures amb cucurulla que inevitablement hem de relacionat amb la *Suite Caps*. En aquestes teles sovint la forma cònica de la lligadura reforça la verticalitat de l'estructura compositiva [il. 133-135] malgrat que en alguns casos serveix per reforçar la diagonal de la composició [il. 136]. Són figures enigmàtiques, abstretes i passives que no superen l'aïllament de la sèrie realitzada sobre paper, ni tan sols quan apareixen en grup [il. 137 i 138]. Generalment només són visibles parcialment, amaguen el cos i rarament mostren es braços, *Arlequí i metrallera* [il. 136], però, és una excepció notable, podem observar el cost i les mans deformades que sostenen una gran arma. L'expressió impassible del rostre contrasta amb la violència del giny que sosté i la subtilesa de la inclinació del cap amb la rudesia de les mans i dóna com a resultat una imatge d'agressivitat i violència continguda.



121- 2606.jpg Suite Ocells, 1961
50 x 70 cm



122- 0566.jpg Suite Ocells, c. 1961
Gouache i tinta sobre paper
50 x 70 cm



123- 0561.jpg Suite Ocells, 1961
Gouache i tinta sobre paper
50 x 70 cm



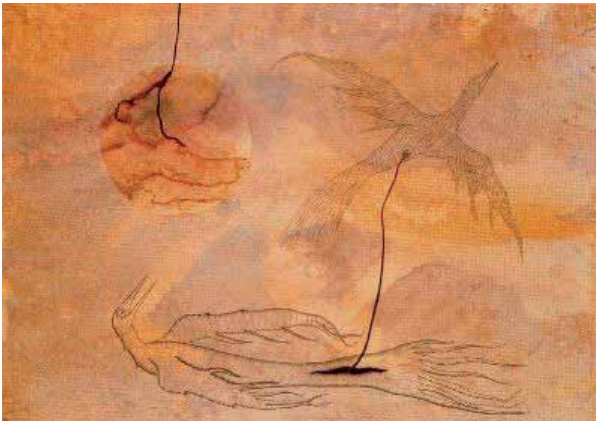
124- 3323.jpg Suite Ocells, 1961
Tècnica mixta sobre 50,5 x 70 cm



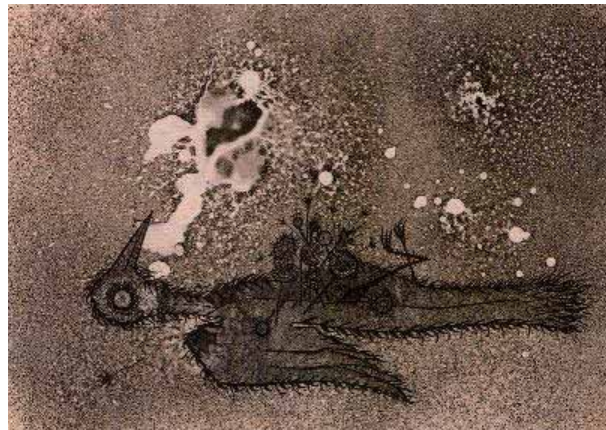
125- 0560.jpg Suite Ocells, c 1961
Tècnica mixta sobre 50 x 70 cm



126- 0565.jpg Suite Ocells, c. 1961
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm



127- 0567.jpg Suite Ocells: Cel i ocell, c. 1961
Gouache i tinta sobre paper 49,5 x 69,5



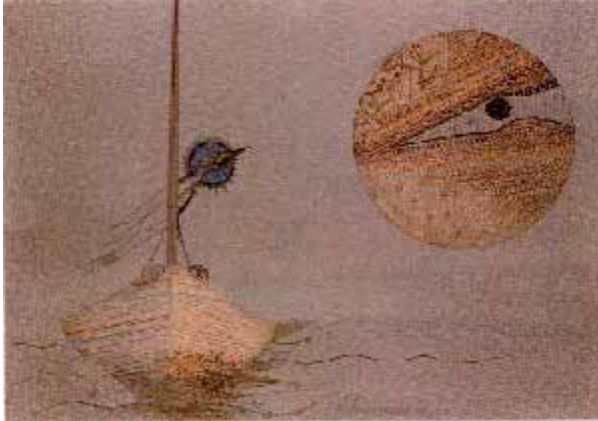
128- 0569.jpg Suite Ocells, 1961
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm



129- 0562.jpg Suite Ocells , c. 1961
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm



130- 0119.jpg Suite Ocells, 1961
Tècnica mixta sobre paper 50 x 70 cm



131- 0120.jpg Suite Ocells, 1961
Tinta sobre paper 50 x 70 cm



132- 2245.jpg Suite Ocells, 1961
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm



133- 2011.tif Arlequí, c. 1960
Oli sobre tela 70 x 50 cm



134- 2959.tif Arlequí
vermellós, 1960
Oli sobre tela 70 x 30 cm



135- 3300.tif Sense títol, c. 1960
Oli sobre tela 70 x 30 cm



136- 3309.jpg Arlequí i metrallera, c. 1960
Oli sobre tela 94 x 80 cm



137- 0175.jpg Tres caps, c. 1958
Oli sobre tela 90 x 120 cm



138- 1901.jpg Encaputxats, 1960
Oli sobre tela 80 x 94 cm

Entre aquests oli és excepcional, també, la representació d'una figura amb cucurulla amb el cap inclinat enrere que sobre el nas sosté una esfera on es recolza una escala i al final un ocell [il. 139]. Una composició que podem interpretar com una síntesi de la *Suite Caps* i la *Suite Ocells*: una mirada que cerca més enllà del món de la representació i una ànsia de llibertat que provoca un difícil equilibri, com el d'escala ubicada sobre l'esfera. L'escala símbol d'elevació i d'evasió, metàfora de l'accés a un coneixement superior que transcendeix la realitat sensible. Situada, però, sobre una superfície inestable evoca les dificultats de l'acte creatiu en un moment especialment complicat per Ponç. En la primera autobiografia va recordar els anys de "reclusió i silenci" viscuts al Brasil davant la impossibilitat d'integrar-se en els circuits artístics São Paulo.⁵²⁸ A la crisi creativa i de projecció cal afegir problemes de salut a causa d'una diabetis que amb el temps li provocaria problemes oculars i renals. I encara l'ingrés en un sanatori com a conseqüència d'una conducta "perillosament incoherent" que Ponç va relacionar amb la vivència d'experiències màgiques i amb el seu interès per la metafísica.⁵²⁹

En aquest moment dominat per dificultats d'ordre artístic i personal pren encara més sentit la invocació a Cézanne i la seva definició com a "estrella polar". El llenguatge de Ponç el va situar en un terreny difícil d'assimilar des de l'òptica més tradicionals per considerar-lo excessivament agosarat i per als més moderns per considerar-lo excessivament clàssic (CA 1978). La incomprensió, la manca de reconeixement i el gust per l'aïllament i la soledat⁵³⁰ contribueixen a dibuixar certes coincidències superficials amb Cézanne.⁵³¹ Un creador que fins dos anys abans

528 Veure annex 5.1.1. i 5.1.2.

529 Romeu Mindlin, en l'esmentada entrevista amb l'autora, va relatar que en el transcurs d'un sopar Ponç va patir una crisi nerviosa i va començar a llençar objectes. Davant d'aquesta conducta un dels convidats al sopar que era metge va recomanar el seu ingrés en un sanatori. Veure: PONÇ, "Cronología biográfica", 1972 p. 252; i "Cronología autobiográfica", 1978, p. 45.

530 Ponç va afirmar que "no es pinta únicament amb els pinzells: es pinta, també, amb la soledat", veure: Rafael MANZANO, "Juan Ponç, gran premio de dibujo de la Bienal de Sao Paulo", *Solidaridad Nacional* (Barcelona), n. 8.281, 4 setembre 1965, p. 7. Ponç va definir-se com a "pintor maleït, que havia superat la seva maledicció", veure: "Cronología autobiográfica", 1978, p. 51.

531 Entre aquestes coincidències cal afegir-ne una mèdica, tots dos eren diabètics, una malaltia que els va provocar problemes de visió i un deteriorament prematur de la seva salut. Veure Maurice RAYNAL, *Cézanne*, Ginebra, Paris i Nova York, Albert Skira, 1954, p. 101.

de la seva mort, el 1904, no havia començat a gaudir d'un reconeixement inèdit i una creixent valoració del seu llegat. Un situació viscuda per d'altres artistes, com el mateix El Greco, que per Ponç eren un bàlsam davant les dificultats per promoure la seva obra per practicar un art considerat extemporani.

Un crític de la Catalunya nord, Jean Paul Favre,⁵³² va insistir que si Ponç va referir-se a Cézanne no era per "coqueteria" sinó perquè realment existien semblances entre tots dos. Considerava, però, que els punts de contacte no partien de les troballes de l'impressionisme ni de la mirada cap a la natura sinó de l'exploració del món interior i de l'intent de conciliar la percepció del món exterior amb una mirada pròpia. Poc abans de morir, el pintor d'Aix va escriure una carta al seu fill on afirmava que les sensacions eren el fons del seu ofici, un tret que convertia el seu art en impenetrable i en difícilment imitable.⁵³³ En opinió de Favre, seria aquestes sensacions el que Ponç volia transmetre: "En lloc de fer Poussin a partir de la natura va voler fer Cézanne a partir dels seus fantasmes", fer seva la capacitat d'aquest artista per transmetre un món de sensacions que depassa la realitat tangible i la pura materialitat de la pintura. El repte de Ponç era aconseguir el que havia aconseguit Cézanne, crear un art genuí i personal sense perdre el lligam amb la tradició.



139- 3337.jpg Arlequí, 1960
Oli sobre tela 100 x 80

532 J. P. FAVRE, "Art. Petites notes sur Messieurs Paul Ponç et Joan Cézanne", *Courrier de Cèret*, 9 desembre 1978.

533 Paul CÉZANNE, *Correspondència*, Madrid, Visor, 1991, p. 412. El primer recull de les cartes de Cézanne es va publicar el 1937, l'any 1978 es va reeditar i s'hi va incorporar nou material. No descartem que Ponç conegués aquestes edicions en francès. Veure el pròleg del volum citat escrit per John Rewald, p. 14.

3. Ponç i el grotesc

3. PONÇ I EL GROTESC

Foix va donar títol a una seqüència de proses poètiques acompanyades de dibuixos de Ponç amb un nou qualificatiu en anomenar-la *97 notes sobre ficcions poncianes*.⁵³⁴ En l'arrel d'aquest mot identifiquem l'imaginari d'un artista que no s'ajustava "a cap prescripció" i que el poeta de Sarrià es va esforçar en definir a través de l'enumeració d'allò que no era més que a partir de la identificació d'uns trets concloents que dissipessin ambigüitats.⁵³⁵ El terme *poncià* encara no ha estat definit ni el seu significat delimitat malgrat l'afany de poetes i crítics d'endinsar-se en el seu món i d'establir els paràmetres del seu univers plàstic. En aquest apartat ens centrarem en determinar les característiques del llenguatge plàstic i de l'imaginari de Ponç, en analitzar els elements que el fan original i, per extensió, en dotar de contingut aquest adjectiu.⁵³⁶

El primer tret definitori de Ponç és el seu interès per la pintura, el dibuix i l'obra gravada, tècniques que a mitjan segle XX eren considerades tradicionals.⁵³⁷ L'acció de pintar, i per extensió de dibuixar, ha estat descrita per Deleuze⁵³⁸ com un acte que conté la voluntat implícita de desfer la semblança, va afirmar qui interpretava que la mateixa essència de la pintura comporta l'allunyament de la realitat aparent perquè el pintor cerca una semblança més profunda, busca fer sorgir una presència que s'allunya de la semblança. En la pintura de Ponç s'observa aquest procés d'indagació, el manteniment de trets que permeten identificar les figures alhora que no poden ser considerades figuratives perquè responen a la necessitat de regulació del pintor però en cap cas es fixen com a fita estètica el lligam amb la realitat, ni n'és l'element constitutiu. La deformació és un tret definitori del llenguatge plàstic de Ponç. En el procés de conformació hem constatat com a partir de gèneres pictòrics tradicionals —retrats, natures mortes i paisatges— va crear un univers propi habitat per éssers estranys. Figures i escenes que mantenen lligams amb el món de les aparences per tal d'accentuar la seva anomalia que comencem a detectar en dibuixos primerencs per accentuar-se en un curt període temps i traspasar a l'àmbit de la pintura a l'oli. Caldrà, però, determinar com s'articula aquest distanciament de la realitat i quins paràmetres segueix la deformació per tal d'afinar la definició dels seus trets estilístics.

A finals de la dècada de 1940, quan Ponç estava en plena recerca de les possibilitats plàstiques de la deformació, Gach va defensar els artistes que adoptaven aquest recurs i va lloar la represa dels "mateixos gestos espirituals" i la traducció "mitjançant les seves imatges deformades, no tan sols l'aparença de les coses sinó el misteri amb que són embolcades".⁵³⁹ Per

534 J. V. FOIX i Joan PONÇ, *97 notes sobre ficcions poncianes*, Barcelona, Polígrafa, 1974.

535 FOIX i PONÇ, *97 notes sobre ficcions poncianes*, 1974 [pàgines sense numerar]: "L'art, ni decoratiu emmittenat ni romàntic, ni realista fotogràfic, ni simbolista, ni formalista, ni conceptual —ni hexaèdric, ni tubular— ni funerari, és per a En Ponç investigador un ample aparador il·luminat amb fluorescents, parat entre un night i una vella sinagoga"; "No és realista ni —què em dieu!— «modernista». Ni cap eixorivit «avantguardista»".

536 El qualificatiu encunyat per Foix ha donat nom a l'editorial Edicions Poncianes, fundada per Jordi Carulla-Ruiz i nascuda a l'emparedat de l'Associació Joan Ponç.

537 Ens centrarem en la seva activitat pictòrica i com a dibuixant perquè en l'obra gràfica observem una derivada del mateix imaginari i llenguatge.

538 Gilles DELEUZE, *Pintura: El concepte de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 100.

539 GASCH, "Elogi de la deformació", 1949.

aquest crític, la deformació era una alternativa a l'art imitatiu i la valorava com una mostra de la llibertat creativa de l'artista, un eixamplament de la mirada per defugir els models clàssics i per dotar les obres d'una significació més profunda. Fins i tot va contraposar la diferent acceptació de la deformació en les caricatures i en una obra pictòrica per reforçar-ne el caràcter transgressor. En conseqüència, la deformació no seria una opció purament formal, només basada en un distanciament de l'art imitatiu, sinó que comportaria el desacatament d'unes convencions. En aquest sentit, el filòsof Luis Puelles⁵⁴⁰ ha advertit que la noció de deformitat no es limita a una mancança de l'aparença sinó que cal entendre-la com un desordre de la identificació, com una desorientació de les possibilitats lògiques d'identificar una figura a partir del reconeixement dels trets externs. Per tant, el propòsit d'allunyar-se de l'art imitatiu és insuficient per entendre l'ús de la deformació en les creacions de Ponç i les imatges il·lògiques que mostren una aparença inèdita. Aquest mecanisme creatiu no només permet la plasmació del "misteri que embolca les coses" i una expressivitat superior sinó que cerca subvertir els cànons establerts a través de l'anomalia. Una complexitat conceptual que des de la deformació ens trasllada al grotesc.

El primer en posar en relleu la presència de formes grotesques en les pintures de Ponç va ser el pintor Antonio Saura,⁵⁴¹ en referir-se a les obres exposades al VII Salón de los Once. Segons el catàleg, en aquesta mostra Ponç hi va presentar quatre obres, dues que portaven per títol *Vistas de la torre de Iatra* i dues anomenades genèricament *Pintura*. Afortunadament el catàleg inclou la reproducció d'una peça que avui en dia coneixem com a *Gardele* (1947) [il. 1]. La manca de coincidència entre el títol actual i el consignat en el catàleg obre dubtes respecte a un oli que actualment porta per títol *Visió de la terra de Iatra* (1948) [il. 2] que bé hauria pogut formar part del conjunt exposat a Madrid. Una gran tela que representa un paisatge impossible, amb detalls com una ancora, una estrella i un cargol de mar que recorden un fons marí al temps que acull un edifici i éssers hipotèticament terrenals. Una escena pastoral sinó fos per les incongruències que la conformen: l'edifici amb una torre coronada amb un cap, animals irreals amb caps humans, cràters d'on emergeixen figures estranyes i un cel crepuscular amb tres llunes presidit per un cap llorejat. Per tant dues obres prou significatives per endinsar-nos en el tipus de deformació que portava a terme Ponç i per intentar afinar la definició de grotesc.

És significatiu que Saura veiés les pintures de Ponç "impregnades d'un cert sentit tràgic, grotesc i medieval" i que en una ressenya de la mateixa exposició, Martínez Bande —en referir-se possiblement a *Gardele*— afirmés:

"Pero Juan Ponç se ríe, se ríe de todo: de lo clásico, de lo moderno, de lo real, de lo irreal. Él ve el mundo transformado en un gigante grotesco, primitivo, diabólico, un poco carnavalesco y un mucho infernal. Y todo nos hace guiños, bajo la terrible tragedia de una íntima esclavitud."⁵⁴²

540 Luis PUELLES ROMERO, "Nada bajo los pies. Aproximaciones a una estética de lo grotesco", a: *El factor grotesco*, Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2012, p. 21-22.

541 SAURA ATARES, "El Séptimo Salón de los Once", 1950.

542 MARTÍNEZ BANDE, "Arte y metafísica", 1950, p. 15.

A *Gardele* la figura central és una mena de gegant. Té el cap deforme i desproporcionat, sembla format per dues peces unides a la part central. Els ulls, un allargat i l'altre arrodonit, sobresurten d'una mena d'antifaç; un cercle gairebé perfecte defineix la galta i al seu costat el nas s'allarga per suggerir una forma fàl·lica; la barbata també està formada per dues parts unides. Els braços aixecats amb els mans agafades sobre el cap accentuen l'estranyesa de la figura: mentre un neix de la prolongació del contorn del cos, l'altre està dislocat, surt d'un costat del cap i es fa difícil ubicar el punt d'unió amb el tronc. Malgrat que es tracta d'una figura aparentment asexual, no té genitals en el solc de separació de les cuixes, de la part superior del ventre pla i circular sorgeix una forma fàl·lica que es perllonga fins als pits. A les extremitats inferiors, la presència de genolleres i de cercles en el punt aproximat de l'articulació del turmell, recorden una armadura o fins i tot les peces d'un engranatge més que unes cames nues. La gamma de colors utilitzada —marrons, verds i grocs— així com la manera d'aplicar-lo —gruixos de pigment, taques i seqüències de línies— accentuen l'estranyesa del personatge, que tot i mantenir l'estructura corporal d'un ésser humà se n'allunya per esdevenir un ésser a mig camí entre un monstre i un autòmat. Una identitat confusa que queda subratllada pel títol, una paraula que no és ni un nom propi ni un nom comú, sinó una invenció. L'escena es completa amb un paisatge inhòspit definit per dues línies: una recta i una que dibuixa un pendent d'on surten dos elements eixorcs remotament vegetals. I encara amb una bèstia deforme, de cap prominent amb banyes i quatre potes inspirades en les extremitats de les aus. El cos estranyament reduït sembla comprimit per la manca d'espai físic, per les contingències del suport. La figura central domina l'escena i llueix una anatomia estranya que qüestiona la frontera de les atribucions pròpiament humanes i una gesticulació forçada que evoca la figura central de *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso.

En aquesta obra, Camón Aznar⁵⁴³ hi va identificar un monstre inspirat en la teratologia, la ciència que estudia les malformacions dels organismes animals i vegetals, un ésser deutor de Hieronymus Bosch configurat de manera tan maldestra que acaba convertint en una caricatura. També el poeta i assagista romanès, Alejandro Busuioceanu es va referir al grotesc en relació a l'obra de Ponç presentada al Salón de los Once. La novetat d'aquesta crítica és que es fixa en la reacció del públic davant les “esfinx verdes” de l'artista, en l'atracció i repulsió que provocaven en el públic:

“No sé que atracción misteriosa ejercen estos cuadros sobre la gente, que se amasa ante ellos con preferencia horrorizada, aunque irresistible. El caso es de psicoanálisis. Ponç excita todos los anhelos del hombre de las cavernas que está en nosotros. Sus monstruos son fabulosos; pero su crueldad, idílica, tocada de ternura. [...] Todo se baña de telúrico misterio, a la vez terrorífico y pueril, al cual el arte ha conocido ya en gárgolas y capiteles de antiguas catedrales. ¿Por qué se horroriza usted, señor? ¿No les gusta el misterio? ¿La montaña y su zoo voraz? ¿Ese árbol que anda de la mano con su sombra? ¿Esta especie de ballena escorzada, con su ancla? A mí me encanta el humor grotesco de este pintor, ante la seriedad de usted, que pone cara de niño asustado. Y yo estoy enamorado de este guapito Calibán, que se levanta con gracia particular sobre sus piernas de barro,

543 CAMÓN AZNAR, “Arte y artistas. Geometrías inflexibles sustituyen a los relieves del universo en el Salón de los Once de la Academia Breve”, 1950, p. 19.

con aquella nariz de plátano y aquel sol encendido en su mejilla nocturna. Un toro le está mirando, estúpido y genésico. Y fíjese bien: brotan los primeros árboles del mundo, que se esfuerzan en dar flores.”⁵⁴⁴

Aquesta reflexió posa en relleu l'ambigüitat del grotesc també respecte a les emocions que hi entren en joc: crueltat i tendresa, por i atracció, humor i estranyament. Un imaginari plàstic i emocional que relaciona amb referents visuals i literaris, amb les figures dels capitells i les gàrgoles de l'època medieval i el personatge de *La tempesta* de Shakespeare, Calibà, que representa l'instint primari. Un apropament a l'art de Ponç que convida a reinterpretar-lo sota la llum difusa del grotesc.

A través de la crítica, fos d'elogi o de censura, hem establert les línies conceptuals que van situar les creacions de Ponç en línia amb el grotesc a principis de la dècada de 1950. Un lligam que no es concentra en aquest moment més primerenc per desaparèixer immediatament sinó que abasta tota la seva trajectòria i l'acompanya en tot moment. Abans, però, de resseguir el fil conductor del grotesc cal analitzar la seva història, esbrina els orígens i accepcions d'un concepte complex que s'ha interpretat des d'òptiques oposades.

3.1. SOBRE EL CONCEPTE DE GROTESC

Gasch va publicar “Elogi de la deformació” el 1949, quan encara no s'havien aparegut dos assaigs que esdevindrien claus per a l'estudi del grotesc, un obra de Wolfgang Kayser i l'altre de Mikhail Bakhtin, publicades en la dècada de 1950 i 1960 respectivament.⁵⁴⁵ Kayser va situar en el Museo del Prado l'inici del seu interès pel grotesc, arran de la inquietud i la fascinació que van generar-li algunes obres de Velázquez, Goya, Bruegel i El Bosch,⁵⁴⁶ i va ser el primer en publicar una teoria sobre el grotesc i considerar-lo una categoria estètica present en diferents moments de la història cultura. El seu assaig revisa l'evolució i l'ampliació del concepte de grotesc, un mot d'origen italià nascut per designar un tipus de pintura ornamental, descoberta a finals del segle XV a la Domus Aurea de Neró, que es caracteritza per integrar imatges d'éssers humans, amb elements vegetals i animals.⁵⁴⁷ Un concepte que va traspasar el llindar

544 Alejandro BUSUIOCEANU, “El Salón de los Once o Eugenio y su demonio”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), n. 14, març-abril 1950, p. 311.

545 L'any 1957 Wolfgang Kayser va publicar *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, que ha estat traduït al castellà amb el títol: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (citarem l'edició d'A. Machado Libros de 2010). El 1965 es va editar en rus l'assaig de Mikhail Bakhtin que ha estat traduït amb el títol *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, publicat per primera vegada en castellà el 1974, versió que hem consultat.

546 KAYSER, *Lo grotesco*, 2010, p. 11.

547 Els estudis posteriors sobre el grotesc generalment segueixen la pauta d'introduir els tema amb la reconstrucció de la història d'aquest concepte. Veure per exemple: Geoffrey Galt HARPHAM, *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature*, Aurora, The Davies Group Publishers, 2006 (1ª ed. Princeton University Press 1982); André CHASTEL, *El grotesco. Ensayo sobre el ornamento sin nombre*, Madrid, Akal, 2000 (1ª ed. 1980); Elisheva ROSEN, *Sur les grotesque. L'ancien et les nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991; Beatriz FERNÁNDEZ RUIZ, *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*, València, Universitat de València, 2004; i Frances S. CONNELLY, *The grotesque in Western art and culture. The image at play*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

de l'art per passar a formar part del vocabulari de la teoria literària i a designar imatges estranyes i inquietants. Kayser va considerar Hieronymus Bosch (c. 1450/1460-1516) i Pieter Bruegel el vell (c. 1525/1530-1569) clars exemples del grotesc per les connexions entre la realitat i un món trastornat —amb escenes absurdes i deformacions— que van representar en les seves obres. Interferències que trenquen la lògica de la representació i qüestionen la racionalitat, uns trets que arriben a la pintura moderna a través del surrealisme tot i considerar que l'automatisme psíquic implicava un distanciament del grotesc.⁵⁴⁸ La distorsió, la dislocació, la fragmentació i, en alguns casos, la inclusió d'elements repulsius el van portar a considerar De Chirico, Tanguy, Salvador Dalí i Max Ernst els màxims representats del grotesc del segle XX. Una anàlisi d'obres literàries i plàstiques que el van portar a definir el grotesc com una estructura on l'estranyament n'és un element essencial, un estranyament aconseguit a través del terror i la por davant del món incongruent retratat pel grotesc.

D'altra banda, Bakhtin es va endinsar en el grotesc a partir de l'estudi de l'obra de l'escriptor francès François Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*,⁵⁴⁹ per tant el punt de partida era diferent i també ho serien les premisses a partir de les quals es va abordar el tema. En lloc de posar l'èmfasi en el terror va centrar la seva anàlisi en la pervivència de la cultura còmica popular present en el carnaval. La influència del carnavalesc s'hauria traduït en la hipèrbole i l'excés propis del grotesc i en una actitud transgressora, desestabilitzadora i subversiva des del sentit de l'humor. L'assagista rus va censurar la visió de Kayser pel to "lúgubre, terrible i espantós" de la seva explicació del grotesc i per l'oblit del vessant còmic i lúdic. Un esbiaixament que en la seva opinió era conseqüència de l'excessiu pes que l'estudiós alemany va donar al romanticisme en la seva anàlisi i del menysteniment de la tradició grottesca de l'època medieval i del renaixement i de l'oblit de la influència de la cultura popular i la cosmovisió carnavalesca.⁵⁵⁰

Malgrat el descord, tots dos, però, van coincidir en la definició del grotesc com una combinació d'elements heterogenis que ha perdurat al llarg dels segles i que va comportar l'alteració dels cànons de representació. En realitat, encara avui en dia són dues referències claus dels estudis sobre el grotesc. L'estudiós nord americà Geoffrey Galt Harpham⁵⁵¹ ha reconegut la importància dels treballs de Kayser i Bakhtin i els ha situat com a representants de dues maneres oposades d'interpretar el grotesc: com a expressió del terror i la manifestació d'un món ocult, i com una mostra de l'humor i la desinhibició heretada de la cultura popular medieval. Dues visions que Harpham veu limitades perquè d'una banda Kayser defineix un món que

548 KAYSER, *Lo grotesco*, 2010, p. 277 i ss.

549 Aquesta obra es va publicar en quatre volums entre 1532 i 1552. No hi ha certesa que l'autor del cinqué llibre, aparegut el 1564, fos Rabelais.

550 BAKHTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 1974, p. 47-52. David Roas, especialista en literatura fantàstica, s'ha manifestat en el mateix sentit i ha afegit que sobredimensionar el costat terrorífic en detriment del còmic, ha comportat la confusió entre grotesc i fantàstic, dues categories ben diferenciades, perquè mentre el grotesc manté un lligam amb la realitat, el fantàstic en prescindeix. Així doncs, mentre el grotesc revela una cara oculta de la realitat, el fantàstic crea una nova realitat impossible. Veure: David ROAS, "Poe i el grotesc modern", 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura y literatura comparada*, 1, 2009, 1327. Disponible a: <http://www.452f.com/issue1/poeylogrotescomoderno/> (consulta: 23 juliol 2014).

551 Geoffrey Galt HARPHAM, *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature*, Aurora, The Davies Group Publishers, 2006, p. 99-100.

s'allunya d'allò conegut i familiar per observar-lo com un element estrany, incompreensible; i de l'altra la de Bakhtin, que interpreta el grotesc com una via de recuperació d'un món ideal, amb espai per a la subversió de les categories a través del sentit de l'humor i el riure. Per superar aquestes dues línies de treball contraposades, Harpham proposa un apropament al grotesc que superi els antagonismes: concebre el grotesc com una categoria basada en la confusió, és a dir, entendre'l com una via d'expressió per posar en relleu la feblesa dels límits de la representació basada en la convenció. En conseqüència el grotesc no quedaria definit simplement com una anormalitat o una aberració, sinó com una manifestació de les contradiccions dels mecanismes creatius. Així doncs, el grotesc sorgiria d'un "xoc" entre les limitacions formals i un contingut rebel que rebutja ser constret i limitat, de la tensió entre la forma i el contingut; i donaria peu a un espai ambivalent, ambigu i incoherent, a una escena de "transformació i metamorfosis".⁵⁵²

A banda del reconeixement de la incoherència i de la confusió com a trets inherent al grotesc, l'anàlisi de Harpham introdueix una variable tradicionalment menystinguda, el sistema cultural en el qual s'insereix. Per tant:

"Sometimes the gap between systems of understanding can produce the grotesque, as when representations produced in one historical era or cultural system are apprehended through the lens of another."⁵⁵³

És a dir, el grotesc ens confronta amb una manera d'entendre i de mirar establerta, a una conceptualització del que és humà i del que és diví, del que és normatiu o anormal, de l'alt i el baix. Per tant, no és concepte que depengui únicament de les propietats formals sinó que hi entren en joc conceptes culturals.

Més recentment el professor Francis Connelly⁵⁵⁴ ha publicat un assaig on ha reprès les línies argumentals explorades per Harpham en una anàlisi del grotesc que en aquest cas, en lloc de centrar-se en exemples literaris, s'ha endinsat en el camp de les arts plàstiques. Es tracta d'un text que segueix l'estela de l'historiador de l'art André Chastel qui, després de revisar les aportacions teòriques d'altres autors, va examinar la pervivència del grotesc en l'art més recent. Un esquema de treball que Connelly acompanya d'una major ambició teòrica, més propera a la de Harpham que a la de l'historiador francès en el seu sumari repàs del grotesc. Tres estudiosos, però, que coincideixen en una idea central: l'ambigüitat intrínseca del concepte de grotesc i la seva gran complexitat.

Connelly argumenta que la idea de confusió és un tret propi del grotesc en base a l'alteració de les jerarquies establertes i al trencament de les línies divisòries de dominis tradicionalment diferenciats que es produeix en el grotesc. Una consideració que no només té implicacions formals sinó conceptuals: no es tracta d'un concepte restringit als aspectes formals, hi entren en joc pressupòsits culturals. Per tant, es tracta d'una definició inestable, en perpetua transforma-

552 HARPHAM, *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature*, 2006, p. 9-10.

553 HARPHAM, *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature*, 2006. p. 15.

554 CONNELLY, *The grotesque in Western art and culture*, 2012.

ció, que no es pot resoldre amb una simple enumeració de característiques formals. Per tant proposa analitzar el grotesc a partir de dues premisses:

“First, the grotesque is best understood by what it does, not what it is. It is an action, not a thing —more like a verb than a noun. [...] Second, what the grotesque does best is to play or, rather, to put things into play. As visual forms, grotesques are images in flux: they can be aberrant, combinatory, and metamorphic”.⁵⁵⁵

Així doncs, el grotesc s'identifica amb imatges actives, en transformació, que cerquen trencar les barreres culturals i qüestionar el que és admès com a normal i convenient. Imatges que obren una escletxa en els paràmetres culturals establerts i situen l'espectador en un terreny ambigu on ha d'assumir un paper actiu per dotar de contingut les imatges. El context cultural en el qual s'insereix el grotesc agafa una gran rellevància perquè allò que pot ser considerat grotesc en un entorn pot rebre el qualificatiu de normal en un altre. Connelly il·lustra el relativisme cultural del grotesc amb l'exemple de l'escultura de l'Àfrica occidental, un llegat que va passar de ser considerat grotesc i monstruós pels europeus, a finals del segle XIX, fins arribar a ser qualificat, exageradament, de clàssic per William Rubin l'any 1984.⁵⁵⁶ Una evidència de la importància de la càrrega cultural i de la fluctuació de la noció mateixa del grotesc.

D'altra banda, el grotesc no encaixa en la narrativa unitària de la història de l'art que posa l'èmfasi en la unitat estilística d'uns moviments que es succeeixen cronològicament en una seqüència ordenada. El grotesc qüestionava la validesa normativa de l'estil, planteja dubtes sobre els seus preceptes i les seves fronteres, obre un espai liminar carregat d'ambigüitat i se situa en els marges de l'estructura tradicional de la història de l'art.

3.2. DEFORMITAT I HUMOR

Si les deformacions de Ponç ens havien conduït fins al grotesc, en endinsar-nos en aquest terreny conceptual ens hem traslladat al llindar de la història de l'art, no pas per transitar pel marge d'una narració lineal sinó per prendre consciència de la complexitat que s'amaga darrere una opció estètica que depassa els aspectes purament formals.

El poeta Josep Palau i Fabre va copsar la complexitat de l'univers creatiu de Ponç i va posar en relleu algunes contradiccions rellevants del seu art:

“Joan Ponç parteix de la sordidesa. Tanta netedat, tants d'escrúpols, tanta de pulcritud en el dibuix per dir-nos les més recòndites apetències! Joan Ponç és un alquimista disfressat de químic: bata blanca, guants de cautxú, instruments de precisió, tot ben net i desinfectat. Però, en el fons, ell continua debatent-se amb la pedra filosofal, bevent la sang espessa dels damnats, col·laborant amb el ratpenat, convertint-se en el confident del diable”.⁵⁵⁷

555 CONNELLY, *The grotesque in Western art and culture*, 2012, p. 2.

556 Rubin va considerar l'escultura africana clàssica en el catàleg *Primitivism in twentieth-Century art*, Nova York, Museum of Modern Art, 1984, citat a: CONNELLY, *The grotesque in Western art and culture*, 2012, p. 14.

557 Josep PALAU I FABRE, “Un rostre per a Joan Ponç”, a: *Obra literària completa*, vol. II, Assaig, articles i memòri-

El recurs poètic de contraposar conceptes antagònics és una eina eficaç per evocar un treball creatiu basat en la suma de contradiccions: sordidesa i netedat, escrúpols i apetències, alquímia i química, desinfecció i sangassa. Un món habitat per éssers sòrdids i damnats representat amb precisió i escrupolositat, un món anòmal retratat amb una tècnica acurada. L'obra d'un artista que conjuga l'interès per les figures contrafetes i els instints més bàsics amb el rigor formal, un recurs creatiu que crea confusió i altera les fronteres estilístiques establertes. Sense anomenar el grotesc, Palau i Fabre ens hi apropa, ens presenta incoherències volgudes i ambigüitats d'un artista que opta per la disfressa, pel component carnavalesc, i flirteja amb ratpenats i dimonis.

En analitzar el grotesc ens hem referit a la confusió com un dels seus principals trets definitoris, una característica que marcarà el recorregut artístic de Ponç des del primer moment i fins a les seves últimes creacions de 1984. En la seva obra, la hibridació no és només un recurs per crear figures anòmales sinó per subvertir gèneres i categories, per crear confusió i evitar que les obres puguin ser llegides unívocament. És una eina per qüestionar els límits establerts i una mostra de la seva llibertat artística, d'un posicionament estètic que posa en dubte principis assumits.

En dibuixos força primerencs observàvem les seves ànsies d'experimentació i el rebuig a seguir les pautes del mercat artístic. En la representació de natures mortes, paisatges, retrats i escenes inspirades en la iconografia cristiana va explorar recursos formals i va assumir riscos que posteriorment traslladaria als olis. La deformació de les figures, l'aplicació arbitrària del color i la cerca de l'expressivitat de la pinzellada i el traç denoten una intencionalitat creativa que maldava per obviar els paràmetres del bon gust de la segona meitat de la dècada de 1940 [il. 140-144]. La progressiva emancipació de les convencions plàstiques implicava un desafiament també conceptual que no arriba sobtadament sinó que es perfila gradualment.

Aquesta transformació és especialment evident en els dibuixos de temàtica religiosa, per tant resseguir-los ens permetrà observar el procés seguit fins optar decididament pel grotesc. En els primers anys de la seva trajectòria era habitual l'evocació d'escenes bíbliques, un recurs que posa en relleu la importància d'aquests referent iconogràfic i cultural. Destaquem l'anunciació [il. 145], el somni de Jacob [il. 50], Crist caminat per sobre les aigües [il. 143], la torre de Babel [il. 146] o l'acusació de Crist per part dels fariseus [il. 147]. De la iconografia cristiana, però, l'element més recurrent en Ponç va ser la crucifixió, una icona que ens permet entendre el seu procés creatiu i el trànsit cap a un llenguatge més personal. A través de la seva representació podem advertir la recerca plàstica que portava a terme, contemplar les diferents solucions formals per les que optava. Comparar dues crucifixions [il. 148 i 149] ens situa davant composicions que inclouen traços treballats amb pinzell i ploma, de gruixos diferents, que combinen el gouache i la tinta i que juguen amb l'aplicació de color i la reserva. En d'altres obres que agafaven el mateix element com a punt de partida va explorar els contrastos de color [il. 140], la superposició de plans [il. 150] i la superposició d'imatges [il. 45]. A banda detractament plàstic, és interessant copsar la incorporació del sentit de l'humor, especialment

es, Barcelona, Galàxia Gutenberg i Cercle de Lectors, 2005, p. 573.



140- 0032.tif 0032.tif Sense títol, 1946
Oli i gouache sobre paper



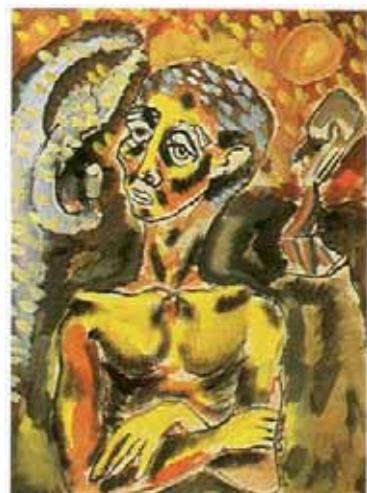
141- 1081.jpg Composició, 1946
Gouache i tinta sobre paper 27,5 x 21,3 cm



142- 1229.tif Inri, 1946
Gouache i llapis sobre paper 25 x 35 cm



143- 2209.jpg Sense títol, 1946
Gouache sobre paper 21,3 x 27,5 cm
Calzada, Arcadi. Olot



144- 2642.jpg Rostre II, 1946
Gouache i tinta sobre paper 26,5 x 19,5 cm
MACBA. Barcelona, procedent del Fons
d'art de la Generalitat de Catalunya. Antiga
Col.lecció Salvador Riera



145- 2748.jpg Figura en vermell i àngel, 1946
Gouache i llapis sobre paper



146- 2190.tif Sense títol, 1946
Gouache sobre paper 31,5 x 21,5 cm



147- 2980.jpg Acusació, 1946
Guache i tinta sobre paper 21 x 27 cm



148- 1221.tif Tres crucificats, 1946
Gouache sobre paper 31,5 x 22 cm



149- 1758.jpg Crucifixió, 1946
Gouache, tinta i carbonet sobre paper 31,4 x 21,7 cm

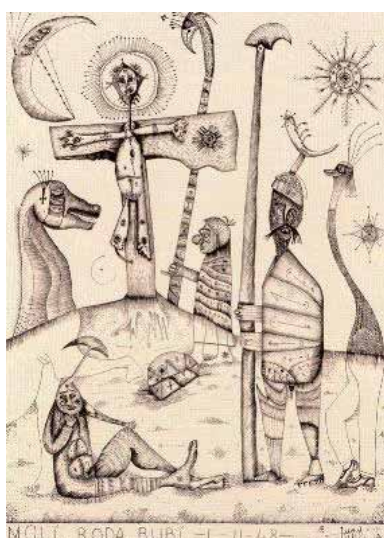


150- 0142.jpg Sense títol, 1946
Gouache sobre paper
27,5 x 21,3 cm



151- 0139.jpg Crucifixió, 1947
Oli sobre paper entelat 65 x 90 cm
MACBA. Barcelona, procedent del Fons
d'art de la Generalitat de Catalunya.
Antiga Col.lecció Salvador Riera

evident a *Crucifixió* (1947) i en un dibuix a tinta sense acolorir de la *Suite Molí, roda, robí* [sic] (1948) [il. 151 i 152]. Dues obres on la crucifixió, ha estat desplaçada a l'esquerra —ja no ocupa el centre ni actua com a eix vertebrador d'una composició simètrica— que denoten una aposta creativa més desinhibida, no només a nivell plàstic sinó conceptual. Un gir que no podem atribuir a una única causa sinó a un complex procés de maduració plàstica i intel·lectual. El Crist de *Crucifixió* (1947) [il. 152] té una aparença sorprenent. El sudari li embolcalla parcialment la part superior del tronc i crea una estranya estructura a l'alçada del cap. La conca dels ulls sobta per la seva foscor, sota un nas llarg que recorda el de *Gardele* creix un bigoti que exageradament passa el contorn de les galtes, la carn del tronc s'ha esvaït i permet que l'estructura de les costelles sigui visible, els genitals s'han transformat en una màscara i la seva gesticulació no denota ni patiment ni pietat. Un seguici estrofolari completa la composició: dos ocellots a la part superior, una lluna que somriu maliciosament al temps que sosté un ganivet, una figura diminuta sense rostre que es tapa els genitals inserida en una successió de cercles concèntrics, un hieràtic bust de perfil amb el cap replet de costures i puntades de fil ben visibles i un personatge amb un cara rodona que es prolonga a la part superior amb una forma semicircular. La composició està esquitxada de taques vermelles que fàcilment podem identificar com a sang: n'hi ha a la creu i degota dels peus del crucificat i també la figura de cara arrodonida està profusament tacada de vermell. El color vermell contribueix a augmentar la violència de l'escena i són especialment inquietants les taques que brollen de la boca tancada de la lluna mentre somriu, al costat del ganivet ensangonat, convertida així en una figura criminal. De la boca suturada, resseguida en vermell, del bust hieràtic també regalimen petites gotes de sang. Tots els elements de la composició subverteixen la iconografia cristiana, en lloc d'una representació canònica de la crucifixió que aspira a commoure i a provocar sentiments pietosos som davant d'una caricatura, de la reinterpretació d'aquest episodi de la vida de Crist tamisat pel sentit de l'humor, d'una imatge irreverent.



152- 0321.jpg Suite Molí, roda, rubí [sic], 1948

Tinta sobre paper 46 x 33 cm

MACBA. Barcelona, procedent del Fons d'art de la Generalitat de Catalunya.

Antiga Col·lecció Salvador Riera

La mateixa intencionalitat s'amaga darrere l'esmentat dibuix de la *Suite Moli, roda, robí* [sic] (1948) [il. 152]. Novament es tracta d'una crucifixió que no inspira commiseració, l'esquematisme del cos de la víctima, la rigidesa de la seva gestualitat i el detall d'inserir el cap en el centre d'un cercle solar provoquen hilaritat. A més, la comitiva que l'acompanya reforça la comicitat de l'escena. El personatge de perfil situat al costat de la creu porta un llarg bastó coronat amb el cap d'una au que dibuixa una línia gairebé paral·lela amb la llança d'una mena de Quixot que gairebé recorre la composició des de la base fins al marge superior. A la seva dreta, un híbrid, mig estruç i mig home, abillat amb sabates i pantalons. I encara, a la part inferior esquerra, ajaguda, una dona d'anatomia contrafeta que, com el Quixot, adreça la seva mirada cap a l'exterior de la composició per interpel·lar l'espectador. En aquest cas, no hi ha color per reforçar la violència de l'escena sinó el dibuix minuciós dels contorns dels elements representats i la reiteració sistemàtica de línies i punts per definir textures. Línies, punts i grafismes que en lloc de donar-los versemblança accentuen la distorsió i n'accentuen la seva anormalitat.



153- 2738.jpg Elogio a Erasmo , 1952
Gouache, tinta i llapis sobre paper 47,5 x 62 cm

Les dues obres posen de manifest el rebuig de Ponç a seguir les pautes establertes per la iconografia cristiana, mostren l'eixamplament del seu univers creatiu i l'afany per reinterpretar un motiu amb una llarga tradició dins la història de l'art i la cultura visual d'aquell moment.⁵⁵⁸ L'interès per l'humor corrosiu, aplicat a les institucions eclesiàstics, d'explícita en una obra que va convertir en un homenatge a Erasme de Rotterdam: *Elogio a Erasmo* (1952) [il. 153]. Un dibuix on va retre tribut a *Elogi de la follia*,⁵⁵⁹ l'assaig satíric on l'humanista holandès denunciava la corrupció de l'església catòlica. Una referència bibliogràfica que posa en relleu l'afany per apropar-se a l'element còmic i per la visió crítica de les institucions religioses.

Amb la incorporació de la distorsió va aconseguir crear una caricatura de la crucifixió. Un recurs plàstic que no era nou i que havia viscut un moment d'esplendor en el segle XIX quan

558 A l'Estat espanyol la religió catòlica tenia una llarga tradició i un gran poder que es traduia en la presència de la seva simbologia en la vida quotidiana de tots els pobles i ciutats. En l'època de la dictadura del general Franco va mantenir vigent el seu gran poder i la omnipresència dels seus símbols. El crucifix formava part d'aquesta iconografia i presidia les aules de les escoles, les institucions oficials i fins i tot les estances de l'entorn domèstic.

559 La biblioteca de Foix comptava amb un exemplar d'aquesta obra editat el 1941 amb il·lustracions de Holbein, *Éloge de la folie*, París, Éditions de Cluny, 1941, un exemplar que hauria pogut consultar i que actualment es conserva a la Biblioteca Nacional de Catalunya.

es va popularitzar i va ser objecte d'anàlisi per part d'autors com Charles Baudelaire i Thomas Wright.⁵⁶⁰ En les seves reflexions, Baudelaire va manifestar-se en contra de considerar-la una mostra frívola de creativitat per reivindicar la caricatura com una via d'expressió que requeria d'un apropament reflexiu per poder-ne copsar el sentit. En aquestes creacions, però, el poeta francès va diferenciar dos tipus d'humor: el grotesc i el còmic ordinari, que va anomenar *còmic absolut* i *còmic significatiu*, respectivament. Una distinció que radica en el grau de complexitat de la caricatura: el còmic significatiu seria més fàcil de copsar, més evident, i per tant apte per a qualsevol tipus de públic, mentre que el còmic absolut requeriria un esforç major perquè no és tan obvi i s'apropa més a la natura, a l'essència del riure i és la manifestació del vesant demoniàc de l'ésser humà.

En l'obra de Ponç observem la possibilitat del *còmic significatiu* si només centrem l'atenció en la crucifixió, una imatge fàcilment identificable que ha estat alterada per abstreure'n el patiment d'aquest tipus de tortura i l'ha transformat en una figura amb connotacions còmiques. Aquest artista, però, ens en endinsa en el *còmic absolut*, el grotesc, en integrar la crucifixió en un entorn inesperat, en un context peculiar que en dificulta la interpretació i fa inviable una lectura lineal. Més enllà del somriure que pot provocar, situa l'espectador davant una composició incoherent que requereix la seva complicitat intel·lectual per tal d'esbrinar-ne el rerefons. No es tracta d'un joc que busca la rialla fàcil i immediata sinó d'una posada en escena que obliga a replantejar-se els codis de lectura apresos i assumits i a una participació activa de l'espectador per desxifrar la nova codificació. És llavors quan la caricatura adquireix una força inèdita, quan prescindeix del servilisme que corromp l'art i aconsegueix esdevenir, en paraules de Baudelaire, "el més fidel mirall de la vida".⁵⁶¹

Ponç va utilitzar l'humor per desmarcar-se de les fórmules artístiques més comercials, explorar nous territoris i dotar d'una major complexitat i riquesa la seva obra. Aquesta, però, no va ser l'única via per defugir un concepte estereotip d'art i endinsar-se en una pràctica creativa dominada per una llibertat inèdita. En la seva obra l'humor entra en joc amb figures anòmales —sobredimensionades, hibridades i contrafetes—, la geometria i el detallisme per conformar una personalitat artística singular. Des de gèneres, formes i tècniques familiars es va introduir en el grotesc i va transformar el conegut en estrany i remot. Una opció que va mantenir ferma al llarg de la seva trajectòria, els seus retrats, paisatges i natures mortes ens situen davant d'una realitat incòmoda que fa trontollar allò aprés. Són retrats de figures impossibles, paisatges d'entorns inexistents i natures mortes improbables que mantenen un lligam amb allò familiar i conegut, una dualitat que provoca perplexitat i desconcert i que fa avançar l'art cap al terreny de la reflexió des de l'exploració formal i conceptual.

Són els ingredients d'un art en transformació, una combinació que defuig la rigidesa de la formulació química per perseguir l'ideal de l'alquímia, una mescla que permet l'alteració

560 Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855) i Thomas WRIGHT, *A history of caricature and grotesque* (1865), citats a: CONNELLY, *The grotesque in Western art and culture*, 2012, p. 88-89.

561 Charles BAUDELAIRE, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988, p. 55.

constant de les dosis, la combinació amb components inèdits i la interacció amb elements d'origen divers. Un art grotesc que viola les lleis de la natura i altera l'ordenada pulcritud de les taxonomies i les classificacions, que explora les tensions entre la ridícula i la por, l'absurd i l'horrible. Unes obres ambigües que poden provocar riure i por, alienació i estranyament, obres grotesques que tenen el poder de transportar l'espectador des del món material fins a un entorn misteriós i estrany on regna la desorientació, el desconcert i la confusió.⁵⁶²

3.3. GROTESC, VIOLÈNCIA I CRÍTICA

L'ambigüitat i les anomalies del grotesc han permès passar per alt la possibilitat que Ponç sentís impel·lit a plasmar escenes que reflectissin la difícil situació dels anys de la postguerra. *Els compradors dels camps* (c. 1951) [il. 154] presenta una parella asseguda en un banc en mig d'un paisatge nocturn i inhòspit. Una està mutilada, li falta la part inferior d'una cama, possiblement com a conseqüència d'una ferida de guerra. L'altra està famèlica, les seves costelles delaten el seu estat de desnutrició. La nuesa de les figures s'entén al paisatge, un terreny erm i fosc. L'austeritat plàstica ens fa pensar en una vida obligadament austera, amb privacions, resultat de la situació de penúria que vivia gran part de la població després de la guerra civil. Aquesta obra no és un cas aïllat, no és l'única que traspua cert to de denúncia social. N'hi ha d'altres on va retratar la violència i la repressió: *La presó* (c. 1952), *Infanticidi* (1952) i *Suite de la Mort*⁵⁶³ (1952) [il. 95, 155 i 156]. A *Suite de la Mort* dues persones estan estirades al terra envoltades de sang mentre un personatge clava una llança en el pit d'un individu. A *Infanticidi* una ombra s'allarga amenaçadorament cap una figura que jeu indefensa al terra, les taques de tinta que inunden el paper reforcen el neguit que genera l'escena. I a *La presó* la llum entra per una finestra enreixada i il·lumina els peus d'una persona isolada, que jeu al terra d'una cel·la nua. No són imatges metafòriques, mostren víctimes i agressors, fan visible una violència que podria ser propera a Ponç. Les ombres, les taques i la nuesa dels escenaris subratllen l'hostilitat de l'entorn i l'agressivitat d'unes escenes que podrien ser un reflex de la violència de la postguerra.

En dates anteriors intuïm referències a aquesta mateixa temàtica però amb recursos plàstics diferents. El pes de la repressió prendria forma de reixa reticular imposada sobre la boca de la figura amb ulls heterotòpics de la *Suite Al·lucinacions III. Tres ulls* (c. 1947). L'esquelet d'una bèstia que reposa davant una àmfora ens introduiria la fam com a rerefons temàtic de *Paisatge oníric* (1950-1951). I els regalims de pintura vermella del contorn de la figura de *Personatge en vermell* (c. 1947) una ferida oberta que sagna [il. 157-159]. Encara en la dècada de 1950, però ja instal·lat a São Paulo, Ponç va crear la *Suite Instruments de tortura* (1956), una sèrie amb un títol explícitament referit al patiment i al dolor, composta per dibuixos evocadors i metonímics, on els personatges s'han esvaït.

562 Justin EDWARDS i Rune GRAULUND, *Grotesque (The new critical idiom)*, Londres, Routledge, 2013, p. 5-6.

563 Aquest títol indica que es podria tractar d'una sèrie però no s'ha identificat cap altra obra amb aquest epígraf.



154- 1632.jpg Els compradors del camp, c. 1951
Oli sobre tela 66 x 90 cm



155- 1355.jpeg Infanticidi, 1952
Goauche i tinta sobre paper 33 x 45 cm



156- 2240.tif Suite de la Mort, 1952
Gouache i tinta sobre paper 45 x 60 cm



157- 0205.jpg Suite Al·lucinacions III.
Tres ulls, 1947
Gouache, tinta i pastel sobre paper
50,8 x 38 cm
MACBA. Barcelona, procedent del Fons
d'art de la Generalitat de Catalunya.
Antiga Col·lecció Salvador Riera



158- 1631.tif Paisatge oníric. Quimera, 1950-1951
Oli i tremp sobre tela 73 x 93 cm



159- 0359.jpg Personatge en vermell, 1947
Gouache sobre paper entelat 65,5 x 90,6 cm
Fundació La Caixa. Barcelona

L'hermetisme d'aquesta sèrie ha conduït Lubar⁵⁶⁴ ha interpretar-la en clau autobiogràfica, com el fruit d'un període marcat per les dificultats derivades d'una situació personal complexa que coincideix amb l'emigració a São Paulo. El títol, però, més enllà de referir-se a un patiment interior també podria l'al·ludir a les tortures físiques aplicades pel regim franquista, ser una derivada plàstica dels dibuixos comentats anteriorment, una represa de la mateixa temàtica però tractada amb un llenguatge més evocador. L'absència de les víctimes no evita la referència a les agressions, hi apareixen a través de la representació d'instruments de càstig i de tortura reals: un cep [il. 109] i estructures dentades [il. 160] i elements punxeguts [il. 161-163] que remetent a diferents sistemes creats per provocar el patiment de l'ajusticiat.⁵⁶⁵ Darrere composicions marcades per la simplicitat compositiva i per un llenguatge sintètic, Ponç va explorar el dolor i el patiment físic provocat a través d'instruments de tortura sense representar les víctimes, sense sentimentalisme. L'estetització d'uns aparells creats per torturar porta a la paradoxa d'allunyar-los de l'evidència d'una denúncia de la institucionalització de la tortura per part de la dictadura franquista. L'estranya natura morta que representa uns ulls sobre un calze al costat d'uns estris punxeguts combina l'estilització i la pulcritud formal amb la metonímia de la crueltat, de l'inevitable gest d'extirpació dels globus oculars [il. 164]. No hi ha taques de sang, ni expressions de dolor només un silenci somort davant un escenari que present una mirada desactivada, un testimoni mut de l'exercici de la violència.

Les imatges d'éssers grotescs amb un excés de literalitat han donat pas a composicions més poètiques i subtils. Les figures anòmales han deixat pas a formes ordenades per un rigor compositiu més transparent. El món incongruent i confús habitat per éssers anòmals apareix aparentment dominat per la contenció i la mesura. Una imatge enganyosa perquè aquest ordre amaga patiments silenciats, els propis, sí, però també els de les víctimes dels instruments de tortura que donen nom a la sèrie. Ponç va evitar abanderar cap causa política una posicionament que no implica que fos aliè a la situació d'inseguretat i penúria que vivia el país sota la dictadura franquista en la dècada de 1940 i 1950. Malgrat evitar establir una vinculació directa entre el seu trasllat a São Paulo, a finals de 1953, amb el repressió que es vivia a l'Estat espanyol, va ser justament un cop instal·lat al Brasil quan va elaborar una sèrie amb un títol eloqüent, *Suite Instruments de tortura*. Aquest viatge tot i que en la dècada de 1960 el va justificar com a fruit del destí i de recerca d'espai per treballar, posteriorment va explicar-lo com la via per gaudir d'una major llibertat.⁵⁶⁶ El que havia canviat entre les primeres declaracions i les segones és que la dictadura franquista havia arribat a la seva fi i que per tant es mostrava més prudent en els anys de la dictadura a l'hora d'explicar-se. Tot i això hem d'entendre que el canvi de residència de Ponç no va obeir a un únic motiu sinó a una suma d'elements. La manca de llibertat podria ser-ne un però caldria afegir els problemes de projecció en el mercat

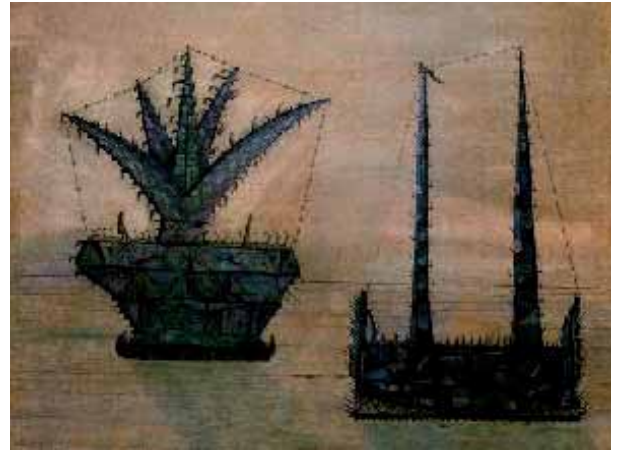
564 LUBAR, *Joan Ponç*, 1994, p. 274-275.

565 Roland, VILLENUEVE, *El museo de los suplicios. Muerte, tortura y sadismo en la historia*, Barcelona, Martínez Roca, 1989.

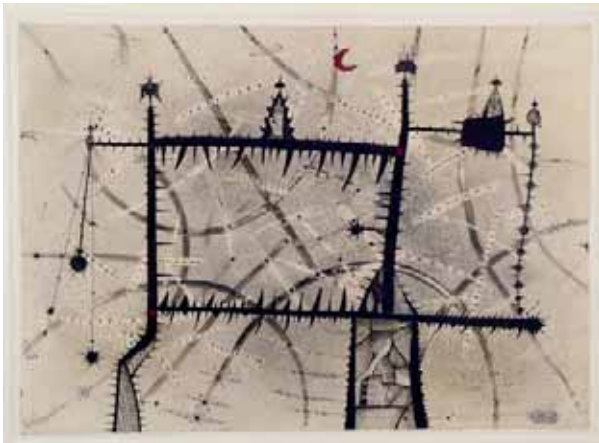
566 Veure respectivament: CAJIDE, "Entrevista con Joan Ponç", 1965, p. 37-38; LLADÓ, "Juan Ponç, premio de dibujo de la VIII Bienal de São Paulo", 1965, p. 13; PERMANYER, "Ponç: «Marché a Brasil en busca de la libertad» «Yo era un vanguardista y creo que ahora lo soy más»", 1976; ROIG, "Joan Ponç", 1978, p. 171-190; i COCA, "Joan Ponç, del bressol a la tomba", 1982, p. 13-20.



160- 0052.tif Suite Instruments de tortura.
Heliocèntric, 1956
Gouache i tinta sobre paper 55 x 87,5 cm



161- 0054.jpg Suite Instruments de tortura, 1956
Gouache i tinta sobre paper 56 x 76 cm



162- 0058.tif Suite Instruments de tortura, 1956
Gouache, tinta i oli sobre paper 50 x 70 cm



163- 0059.jpg Suite Instruments de tortura, 1956
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm



164- 1868.jpg Suite Instruments de tortura, 1956
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm

artístic de l'Estat espanyol i també l'esperança d'un futur millor en un país, el Brasil, que vivia un desenvolupament econòmic i cultural extraordinari.

El nou context hauria propiciat el treball d'una sèrie centrada en la tortura, en el patiment i els desemparament, potser sentit pel mateix Ponç a São Paulo però també al·lusiú a les pràctiques repressives de la dictadura franquista. La possibilitat d'articular una actitud política crítica en la seva obra ens obliga a plantejar si aquest fet entra en contradicció o no amb el grotesc, si el grotesc pot contenir un biaix crític i ser una eina per censurar situacions indesitjades. Aquest aspecte del grotesc no ha estat abordat de manera extensa però sí que ha sorgit en relació a l'obra gravada de Goya.

En les sèries de gravats dels *Caprichos* i els *Desastres de la guerra*, que Ponç hauria vist al Museo de Bellas Artes de Bilbao,⁵⁶⁷ Goya transmetia un missatge moral i denunciava determinades conductes i hàbits de la societat de finals del segle XVIII i principis del XIX. Precisament Stoichita i Coderch⁵⁶⁸ han relacionat directament aquest artista amb el grotesc en un assaig que pren com a punt de partida el treball de Bakhtin citat anteriorment. En aquest estudi es destaca l'interès de Goya per la deformació grotesca del cos humà, la hibridació de la figura humana amb bèsties diverses, el diàleg entre el sentit racional i la irracionalitat, i la presència de la violència i l'humor. El resultat serien un seguit d'obres on entren en joc les convencions de l'art culte i els referents populars per desafiar les normes del bon gust. I encara, els autors consideren que no és casual que els aiguafortats dels *Caprichos* sortissin a la venda el dimecres de cendra de 1799, just el dia que conclouia el carnaval per donar pas al període de la quaresma. Una coincidència que consideren fruit de la voluntat expressa de l'artista per reforçar la connexió amb una festa basada en l'alteració de les jerarquies i el riure.⁵⁶⁹ En aquest assaig, però, es deixa de banda la valoració del compromís polític amb l'ideari il·lustrat d'aquestes obres, el carnavalesc es considerat la base a partir de la qual l'artista aragonès va crear figures ambigües i va bastir un llenguatge plàstic que subvertia les categories establertes sense entrar a valorar les possibles implicacions polítiques d'aquest univers visual.⁵⁷⁰

Bozal, en canvi, ha posat l'èmfasi en l'afany moralitzador dels *Caprichos*, una actitud que jutja incompatible amb el grotesc, tot i la deformació i la deshumanització de les figures d'aquesta sèrie. En la seva opinió ni les pautes morals ni la voluntat de reconduir comportaments tindrien cabuda en el grotesc. Per contra, considera que *Disparates* és la manifestació del grotesc per excel·lència perquè hi aflora un món amb una lògica interna pròpia, habitat per personatges

567 Ens hem referit al viatge a aquesta ciutat basca en parlar del Greco, en la segona part de l'estudi. Per a una informació detallada de l'adquisició d'aquestes sèries de gravats per part del museu basc veure: *Estampas de invención: Caprichos, Desastres, Tauromaquia y Disparates*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2012.

568 Victor I. STOICHITA i Anna María CODERCH, *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*, Madrid, Siruela, 2000.

569 STOICHITA i CODERCH, *El último carnaval*, 2000, p. 207.

570 D'altres estudiosos han posat èmfasi en el lligam de Goya amb el pensament il·lustrat, veure per exemple: Edith HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983; *Goya y els espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988; i Janis A. TOMLINSON, *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1993.

estrany i sense una intencionalitat allisonadora.⁵⁷¹ En realitat, Bozal⁵⁷² en un altre moment va establir una vinculació directa entre l'embranchida del grotesc a l'Espanya del primer terç de segle XIX, els gravats de Goya i la repressió que es vivia el país. De fet, Connelly⁵⁷³ no detecta un conflicte entre el grotesc i el missatge moral dels *Caprichos*, entre les imatges fantasioses i la crítica a la ignorància de la noblesa, la corrupció política i la determinades pràctiques socials. En realitat considera que aquest àlbum continua la tradició renaixentista dels capritxos — composicions originals i imaginatives que defugien les normes i les convencions—, i el treball satíric de Jacques Callot (1592-1635). Un gravador i dibuixant francès que va ser el primer en rebre el qualificatiu de grotesc per les seves composicions estrofolàries on representava personatges marginals (captaires, artistes ambulants, individus deformes, etc.) amb una tècnica depurada. Connelly afirma que és precisament a partir de Callot que el grotesc amplia el seu significat: passa de designar una forma ornamental a referir-se a caricatures que satiritzen els mals de la societat. Així doncs, es posa en relleu que el grotesc i la crítica social i política no entren en conflicte, que són elements compatibles i que per tant la crítica social i la intencionalitat moralitzadora dels *Caprichos* no invalida el seu vessant grotesc.

Revisada la possibilitat que grotesc i crítica social convisquin, queda clar que el grotesc no invalida la carrega crítica de l'obra i que per tant podrien conviure en els treballs de Ponç. Tot i això, la intencionalitat política de la seva obra va quedar esmortida i ha estat llargament ignorada, el seu art no ha estat proclamat com a polític i tampoc ha donat forma a una acció política. En obviar la seva intencionalitat política aquesta ha estat desactivada. A partir d'aquestes premisses i sota l'òptica de Mieke Bal,⁵⁷⁴ que ha valorat l'art polític en termes d'eficàcia, haurém de concloure que no som davant un art polític. Malgrat tot, cal reconèixer el matís polític de la seva obra i potenciar una mirada que l'incorpori a l'hora d'interpretar-la per tal de copsar una dimensió més profunda de la seva significació.

3.4. LA METAMORFOSI DEL GROTESC

La singularitat de Ponç prové de la persistència del gust per les diferents formes del grotesc, per l'anomalia, que podem resseguir en els seus dibuixos i en les seves pintures. Les seves creacions prenen com a punt de partida gèneres tradicionals —retrats, paisatges i natures mortes— i l'ús de tècniques considerades clàssiques —el dibuix i la pintura a l'oli— per elaborar un univers estrany. Figures híbrides i deformes, paisatges incongruents i objectes insòlits configuren una obra que busca provocar l'espectador des de l'alteració de les categories artístiques arrelades en la tradició. L'opció de no abandonar pràctiques i formats que els moviments

571 Valeriano BOZAL, "Dibujos grotescos", a: *Anales de Historia del Arte*, volum extraordinari, 2008, p. 407-426.

572 Valeriano BOZAL, "Grotesco, la sombra de la risa", a: *El factor grotesco*, 2012, p. 89.

573 CONNELLY, *The grotesque in Western art and culture*, 2012, p. 104-105.

574 "Political art is art because it is political; it is art by virtue of its political "nature". Neither art nor the political are defined by subject matter. They are domains of agency, where acting becomes possible and can have effects. In the case of political art, that agency is one and the same; it "works" as art because it works politically. [...] In exploring what makes art political, I explore where art's political efficacy can be located; how it performs; how it exerts agency; and what the point is of art's political agency for the large domain of culture", veure: Mieke BAL, *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*, University of Chicago, 2010, p. 2.

d'avantguarda havien qüestionat i acabarien per superar, no implicava un posicionament immobilista i acomodaticí sinó un compromís des d'unes altres premisses amb el grotesc com a agent actiu. La postura de Ponç es pot assimilar a l'anàlisi de Peter Bürger de la relació amb els moviments d'avantguarda de l'autor de teatre Bertolt Brecht. Per Bürger,⁵⁷⁵ aquest autor es va distanciar de l'avantguarda per haver cercat un canvi, no pas la destrucció, de la institució teatral. Va confiar en la possibilitat de transformar el teatre sense qüestionar-lo en la seva totalitat.

La recerca de Ponç per reformular l'art actua d'una manera semblant, no des del qüestionament de tècniques, formats i temàtiques de llarga tradició, sinó a través de l'obertura d'esclerxes en la tradició a partir del grotesc. La deformació orgànica es conjuga amb la geometria per accentuar l'estranyament de l'espectador davant figures i paisatges remotament reconeixibles, incòmodes i desassossegadors. El grotesc, entès com una categoria ambigua i confusa en perpetua transformació —d'acord amb la definició de Harpham i Connelly—, serà el camí escollit per Ponç per defugir les tendències normalitzadores i desafiar els corrents artístics dominants de diferents entorns geogràfics i culturals.

Les primeres passes d'aquest desafiament l'observaven a través de la deformació i l'humor, de la reinterpretació d'una icona religiosa, la crucifixió, omnipresent en el paisatge quotidià durant els anys del franquisme. L'actitud irreverent i transgressora es va consolidar en tot tipus de composicions on a més va explorar la potència expressiva de les figures anòmales.

En un dibuix de la *Suite Remordiments* (1948) [il. 165] hi va aplegar un bestiari estrafolari format per figures de naturalesa incerta. Una figura més gran apareix envoltada de formes diverses: una piràmide amb potes, una creu formada per tres caps i una mà, dues criatures estrafets —amb peus, mans, cossos, ulls i caps deformes— i una mena d'esfinx calçada amb sabates —amb cap d'home, barba i barret de copa, cua de peix i un ull a l'inici d'una de les potes/cames. La figura central, de dimensions gegantines comparada amb la resta, recorda un àngel per les ales, però la posició dels seus braços remet a Crist crucificat i el barret a un ciutadà benestant. L'ordit de línies negres que la configuren són l'eina per conformar una estructura interna complexa de formes inconnexes que accentuen l'estranyesa d'una figura amb reminiscències humanes. Les línies defineixen densitats variables de color i dibuixen artificiosament el rostre, els nusos dels dits i els peus amb forma de cua de peix. Les formes orgàniques es combinen amb jocs geomètrics: l'alternança de quadrats clars i foscos d'un escaquer a la part superior del barret i als peus, i la successió de línies trencades a l'ala del barret i les puntes de les ales. Entre la trama intricada de línies sorgeixen multiplicitat d'ulls heterotòpics,⁵⁷⁶ un element que va utilitzar en d'altres ocasions: a la *Suite Molí, roda, robí* comentada abans, en la colpidora obra *Suite Al·lucinacions: Tres ulls* (1947) i a *Cap* (1947) [il. 152, 157 i 60]. Un recurs que ens trasllada a la pintura romànica, a l'anyell de set ulls de l'Apocalipsi de Sant Climent de Taüll, a les ales dels àngels que completen l'escena del Crist en Majestat de l'absis de la mateixa església i a la disseminació d'ulls del Tetramorf que l'acompanya.⁵⁷⁷

575 Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ed. 62, 1974, p. 160.

576 Juan-Eduardo Cirlo va relacionar la presència d'aquests ulls en diverses cultures amb "el correlat espiritual de la visió", veure: Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de simbolos*, Madrid, Siruela, 2011, p. 346.

577 Les pintures de Sant Climent de Taüll, juntament amb d'altres com les Santa Eulàlia d'Estaon, Santa

La influència de l'art romànic no va quedar limitada a detalls iconogràfics sinó que es va traduir en el gust per l'esquematisme, les composicions planes i en l'organització compositiva a partir de frisos de personatges. En alguns dibuixos de la *Suite Al·lucinacions II* (1947) [il. 166 i 167] la disposició dels personatges recorda els frisos d'apòstols i sants que trobem en representacions medievals, com en el registre situat sota el Déu en Majestat a l'absis de Sant Climent de Taüll o en frontals d'altar com el de Tavèrnoles. Els personatges retratats per Ponç, però, no conserven la dignitat dels personatges bíblics. La simplicitat compositiva, la frontalitat i l'esquematisme de les figures posen en relleu unes desproporcions anatòmiques que les ridiculitzen, unes deformacions volgutament matusseres i una nuesa que deixa a la vista els cossos esquerrats d'un fris grotesc.



165- 1654.jpg Suite Remordiments, 1948
Tinta sobre paper 41 x 28 cm



166- 0411.jpg Suite Al·lucinacions II, 1947
Gouache i tinta sobre paper entelat 48 x 64 cm



167- 0198.jpg Suite Al·lucinacions II, 1947
Gouache i tinta sobre paper 50 x 65 cm

L'interès per l'art romànic no era nou, amb el romanticisme s'havia intensificat la mirada encuriosida cap a l'època medieval. Un afany de coneixement que a Catalunya s'havia consolidat a principis del segle XX, no només des d'una òptica erudita i per preservar la cultura d'aquest període sinó fruit d'una visió idealitzada que interpretava les creacions medievals

Maria d'Àneu i Sant Pau d'Esterrí de Cardós —on també observem àngels amb ulls a les ales— havien estat traslladades a Barcelona arran d'una campanya de la Junta de Museus promoguda entre 1919 i 1923 per preservar i mostrar les pintures murals de les esglésies romàniques. Després del lapse de la guerra civil, l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya progressivament va reobrir les seves sales al públic entre l'any 1940 i 1942. Per tant Ponç hauria tingut a la possibilitat d'estudiar de prop la pintura mural romànica catalana.

com un exemple d'art que s'havia deslliurat de les convencions de la mimesi.⁵⁷⁸ Durant la segona meitat del segle XX es va produir un redescobriment del romànic, un interès renovat, que en paraules de Pilar Parcerisas, havia de servir "de motor per engegar un art alternatiu a l'acadèmic-oficial del franquisme".⁵⁷⁹ L'obra de Ponç, però, no s'explica en tota la seva dimensió només a partir de l'impacte de l'art romànic. El seu univers visual denota d'altres referents i interessos, també arrelats en la l'època medieval però no en la cultura religiosa sinó en la popular.

Bakhtin va considerar el carnaval l'esdeveniment cultural més important del període medieval. Aquest crític literari rus va donar una rellevància transcendental a la cultura còmica popular d'aquest període perquè a través de la seva influència el grotesc hauria incorporat el sentit de l'humor i una actitud transgressora i subversiva. En la seva opinió, el ritual carnavalesc i la pervivència de l'interès per qualsevol tipus de deformitat anatòmica i per les criatures híbrides, meitat homes meitat bèsties, provinents de tradicions més antigues (minotaures, centaures, sàtirs, grius, quimeres, sirenes, esfinx, etc.), van ser claus. Aquesta anàlisi evita la visió reduccionista d'identificar l'època medieval exclusivament amb l'art romànic i amplia el ventall d'estímul cultural provinents d'aquest període.

En realitat, la concepció dels cossos en els dibuixos i les pintures de Ponç, per exemple a *Suite Al·lucinacions II* (1947), *Esto es un asco* (c. 1947) i *Fanafafa veribú* (1950) [il. 167, 78 i 168], denoten un interès per recrear formes humanes inèdites que no deriven tant de la pintura romànica sinó dels mecanismes de creació de les imatges grotesques descrites per Bakhtin:

"[...] la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrescencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo. [...] Así, la imagen grotesca muestra la fisonomía no solamente externa, sino también interna del cuerpo: sangre, entrañas, corazón y otros órganos. A menudo, incluso las fisonomías internas y externas están fundidas en una sola imagen."⁵⁸⁰

La dissolució dels límits entre el fons i la figura i la confusió entre interior i exterior, l'observem a *Suite Al·lucinacions II* (1947) [il. 167] on els cossos, delimitats per un traç negre, deixen veure el seu interior i fins i tot la blancor del suport s'entreveu en els buits deixats per les línies i les taques de pigment vermell, groc i verd. A *Esto es un asco* (c. 1947) [il. 78] tot el cos regalima, tot ell vessa, les excrescències sorgeixen amb especial intensitat d'un orifici situat en un punt que ens permet identificar-lo com el sexe de la figura. Tanmateix a la figura principal de *Fanafafa veribú* (1950) [il. 168] el sexe ha estat desplaçat de la posició anatòmica habitual per donar-li una major visibilitat, per mostrar-lo frontalment i subratllar-ne la seva entitat com a obertura corporal.

578 Juan Antonio Gaya Nuño va afirmar que fins als anys vint l'art romànic no va sortir dels gabinets dels savis i cita la revista de Christian Zervos, *Cahiers d'Art*, com una eina bàsica per a la difusió d'una imatge idealitzada, veure: Juan Antonio GAYA NUÑO, *Teoría del Románico*, Madrid, Publicaciones Españolas [1962], p. 145.

579 Pilar PARCERISAS, "L'avantguarda i el romànic al segle XX", a: *Agnus Dei: l'art romànic i els artistes del segle XX*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1995, p. 31.

580 BAKHTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 1974, p. 286.

A través de prominències, excrescències i orificis les figures esdevenen incongruents i confirmen una genealogia incerta. Al llarg de tota la seva trajectòria, Ponç va posar de manifest l'interès per la representació de la figura, humana o híbrida, i la va convertir en l'eix central d'una gran part de les seves composicions. Les topografies corporals que va pintar i dibuixar no només es basen en aquests elements distorsionadors, es fonamenten en una amalgama d'elements. Resseguir aquestes topografies ens permetrà endinsar-nos en el món del grotesc poncià i observar les transformacions que van permetre-li mantenir-se fidel a aquest concepte creatiu.

En la construcció de la imatge grotesca, Bathkin va assenyalar la fusió de l'interior i l'exterior com un tret destacable. L'interès per representar els òrgans interns, per representar allò que queda ocult, seria una evidència d'aquesta afany per fer aflorar l'interior a l'exterior i potenciar la confusió entre aquests dos conceptes oposats. L'obra de Ponç palesa l'ànima d'indagar i explorar la fusió i la confusió entre l'interior i l'exterior però no va estar guiada per la preocupació de retratar els òrgans interns de les figures malgrat la notable excepció de *Crucifixió còsmica* (1979-1980) [il. 169], on el cor i parcialment el budells són visibles. La confluència d'interior i exterior pren formes diverses i es manté al llarg de la seva trajectòria i l'observem en dibuixos de la dècada de 1940 fins a les seves últimes creacions.



168- 0147.jpg Fanafafa Veribú, 1950
Oli sobre tela 99,5 x 73 cm
MACBA. Barcelona, procedent
del Fons d'art de la Generalitat de
Catalunya. Antiga Col.lecció
Salvador Riera



169- 0663.jpg Crucifixió còsmica , 1979-1980
Oli sobre fusta 125 x 175 cm

En els dibuixos sobre paper, és on Ponç va experimentar amb més llibertat i intensitat diversos sistemes de representació i on localitzem cossos que han deixat de ser entesos com a entitats opaques. En el dibuix esmentat abans de la *Suite Al·lucinacions II* (1947) [il. 167] podem observar el traç que recorre el centre del braç de la figura de l'esquerra es ramifica a l'alçada del canell per arribar a tots els dits de la mà, en la figura central el traç gruixut que recorre els prominents genitals, i en la tercera les línies que dibuixen la caixa toràcica i les costelles.

Detalls que revelen elements corporals interns d'unes figures deformades i desproporcionades que mantenen prou semblances amb les persones perquè les seves anomalies provoquin un major grau de perplexitat. La confusió entre l'interior i l'exterior es consolida com a mitjà de representació en dibuixos com el de la *Suite Remordiments* (1947) [il. 165] referit anteriorment. L'entramat de línies configura teixits corporals, òrgans interns i la possible indumentària del personatge. En els olis d'aquest mateix període no trobem aquest tipus de treball, aquesta mirada que escruta l'interior dels cossos per confondre el que és ocult i el que és visible.

En els olis, l'èmfasi recau en la creació d'escenaris inhòspits que acullen figures de naturalesa incerta, híbrids, dimonis i éssers disfressats. A *Barrachú* (1950) [il. 170] es produeix la trobada de dos éssers estranys —un dimoni i una mena d'arlequí— en mig d'un paisatge nocturn i enigmàtic. En aquest cas els cossos estan tractats com a superfícies plàstiques, no hi ha lloc per a transitar cap a l'interior, tot el contrari. El dimoni té tot el cos cobert de petites pinzellades groguenques que contrasten sobre el cos vermellós, tot resseguit per unes protuberàncies que simulen un gruixos de pèl i en algun moment fins i tot flames. El personatge arlequinat està de quatre grapes i sorprèn per la combinació de petits quadrats de color que adornen tot el cos, també el cap d'animal que el corona. En la postura d'aquesta figura trobem coincidències amb l'home ajupit per observar de prop els elements de la natura de la cèlebre obra de Caspar David Friedrich, *Kreidefelsen auf Rügen* (1818-1819). La indumentària estrofolària, la identitat confusa dels personatges i l'entorn nocturn que els envolta en l'obra de Ponç, però, accentuen la distància conceptual respecte a aquesta pintura.

La creació d'imatges compostes va ser una solució formal per travessar espais antagònics i fer visibles interiors corporals imaginaris sobretot en els dibuixos de la dècada de 1940, en els exemples comentats i també a *Sense títol* (1947), *Sense títol* (1948) i *Sense títol* (c. 1948) [il. 171, 6 i 172]. Al llarg dels anys aquest recurs el va explorar amb menor intensitat tot i que no el va abandonar, en són una bona mostra alguns dibuixos de la *Suite Caps* (1958-1959) de la *Suite Quadrada petita* (1967), de la *Suite Geometria de la mort* (1973-1974) i *Suite Capses Secretes, Estranya* (c. 1975-1980) [il. 116, 173, 174 i 175]. Aquest recurs, però, trigaria en traslladar-lo a les teles, on va continuar treballant a partir de la densitat dels pigments per definir figures opaques i detalls anatòmics artificiosos. Caldrà avançar en el temps, fins a les acaballes de la dècada de 1960, per observar aquest exercici transgressor de categories i la seva aplicació en les pintures a l'oli. *Homenatge a Pau Casals* (1968-1969) [il. 176] ens descobreix una estructura cranial i corporal que deixa a la vista el ossos de les mans i els peus i una massa definida per cercles i línies en el cap. L'ambigüitat entre la dimensió interna i externa del cos s'accentuarà a finals de la dècada de 1970 quan intensifica el treball compositiu a partir de petites formes geomètriques per compondre figures que semblen en constant transformació. *Ésser del cap* (1977-1978) i *Masoquista* (c. 1981) [il. 177 i 178] són una bona mostra d'aquesta opció formal, minuciosa i detallista, que trenca la compacitat de les figures i en potencia una visió disgregada i fragmentària. Un sistema de representació que no va reservar per a la representació de figures humanes, també el va aplicar en la creació d'animals, paisatges i natures mortes, a *Carni d'animal* (c. 1981), *Estructuració magrana II* (1981) i *Homenatge a Cézanne* (c. 1981) [il. 179, 180, 87, 88 i 89].



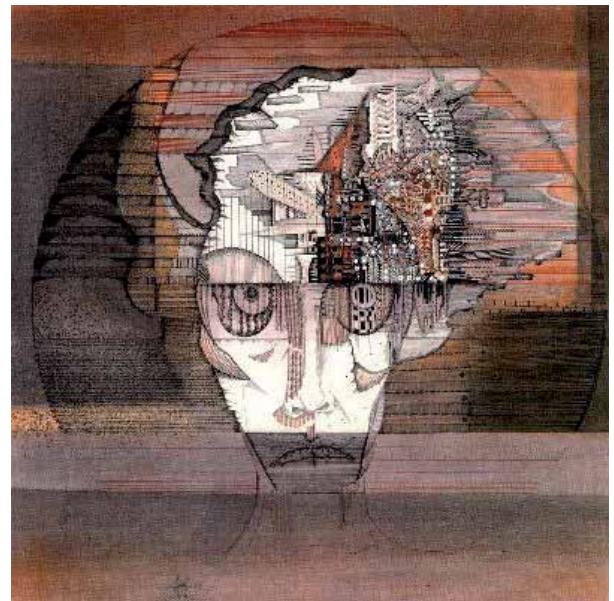
170- 0144.tif Barrachú, 1950
Oli sobre tela 53 x 74 cm



171- 0186.jpg Sense títol, 1947
Collage i tinta sobre paper entelat
56,5 x 41 cm



172- 0192.tif Sense títol, c. 1948
Gouache i tinta sobre paper 66 x 42 cm



173- 0218.jpg Suite Quadrada petita A, 1967
Gouache i tinta sobre paper 50 x 50 cm
Fundació Francisco Godia. Barcelona



174- 0632.jpg Suite Geometria
de la mort, 1973-1974
Tinta sobre paper 33 x 24 cm



175- 0467.jpg Suite Capses Secretes: Estranya, c. 1979-1983
Gouache, tinta i retolador sobre paper 15,3 x 36,5 cm



176- 0020.jpg Homenatge a Pau Casals, c. 1968
Oli sobre tela 163 x 115 cm



177- 0346.jpg Ésser del cap, 1977-1978
Oli sobre tela 46 x 65 cm



178- 0617.tif Masoquista, 1981
Oli sobre tela 73 x 100 cm



179- 1052.tif Crani d'animal, c. 1981
Oli sobre tela 38 x 46 cm



180- 1587.jpg Estructuració magrana II, 1981
Oli sobre tela 41 x 24 cm



181- 0657.jpg Lluita interior , c. 1970-1974
Oli sobre tela 200 x 500 cm



182- 1170.jpg Màgic, c. 1976
Oli sobre tela 54,5 x 84,5 cm

Després d'haver explorat la representació dels cossos com a superfícies cromàtiques, sovint amb franges de color, com a *Lluita interior* (c. 1970-1974) i *Màgic* (c. 1976) [il. 181 i 182], va optar per reprendre les imatges compostes per suggerir de nou confusió, no només respecte a la naturalesa de les figures sinó entre interior i exterior. La creació d'un conglomerat de línies i cercles de colors revela l'estructura de les figures i ens descobreix la seva autèntica entitat: són un artifici pictòric.

A diferència de Francis Bacon, un artista que també va treballar i indagar les possibilitats expressives de la confusió entre l'interior i l'exterior dels cossos per posar en evidència la seva carnalitat —per exemple a *Three studies for a crucifixion* (1962)⁵⁸¹—, Ponç no va voler emular la consistència de les substàncies corporals amagades sota la pell.⁵⁸² Mentre les figures de Bacon ens recorden que som carn, les de Ponç eviten que l'espectador s'hi identifiqui, creen una distància que dificulta s'hi reconegui. El seu objectiu no era evocar la carn sangonosa dels cossos sinó posar en relleu la matèria de la que es valia per construir el seu imaginari; emfasitzar, que més enllà de l'aparença humana de les figures, l'espectador era davant d'una invenció plàstica. Aquesta constatació accentua el distanciament entre allò representat i l'observador i alerta que som davant una construcció. Una postura que de nou ens apropa a Brecht i a l'efecte d'estranyament del seu teatre, que impedeix la identificació entre l'espectador i el personatge perquè ens mostra els mecanismes de construcció de la ficció teatral. Ponç, amb la fusió i confusió entre l'interior i l'exterior de les figures, no pretén revelar la seva carnalitat, sinó reforçar la distància entre els éssers representats i l'observador. Per accentuar aquest distanciament parteix d'elements amb trets humans, o fàcilment identificables, no per revelar la seva humanitat o fer-los propers, sinó per presentar-los com a elements plàstics, i evitar així una lectura automàtica que els identifiqui com a individus o objectes que pertanyen a la quotidianitat apresada.

A partir del joc entre l'interior i l'exterior en la representació de cossos hem arribat a definir dos aspectes fonamentals de la pintura de Ponç: l'afany de crear un univers grotesc i la volguda artificiositat del seu univers visual. Dues constants presents dels inicis de la seva trajectòria que prendran formes i matisos diferents. Hem observat la transformació de les imatges compostes dels anys 1940 en una amalgama de formes diminutes. Una evolució marcada pel protagonisme de la geometria, un element que va passar de ser un instrument per articular les composicions a esdevenir el motiu central d'una sèrie d'obres per finalment assumir un paper destacat en la concepció i definició de les figures.

581 Tríptic realitzat amb oli sobre tela, de 198 x 145 cm, que es conserva a The Salomon R. Guggenheim Museum de Nova York.

582 Aquest artista va afirmar: “[La meua pintura] Es un instinto, una intuición que me empuja a pintar la carne del hombre como si se expandiera fuera del cuerpo, como si fuera su propia sombra. Yo la veo de esa manera. El instinto está mezclado con la vida. Trato de situar el objeto lo más cercano de mí y me gusta esa confrontación con la carne, esa auténtica desolladura de la vida en estado bruto”, veure: Frank MAUBERT, *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos: Conversaciones con Francis Bacon*, Barcelona, Acontilado, 2012, p. 34-35.

3.5. EL GROTESC EN DIÀLEG AMB LA GEOMETRIA

De la mà de Cézanne, a *Natura morta amb pintura, fruïter i ampolla* (c. 1944) [il. 86] Ponç mostrava el poder ordenador de les línies rectes i la possibilitat de transformar fruites en formes geomètriques, serà, però, quan la geometria s'integri en el seu univers anòmal quan realment esdevindrà un agent actiu del grotesc. A *Fanafafa Veribú* (1950) [il. 168] els cercles concèntrics de la part superior imposen la seva estructura a la seqüència de muntanyes mentre les línies rectes, que sorgeixen del centre, tenen la replica a la part inferior, d'on parteix un altre feix de línies. La rigidesa que imposa la geometria també afecta anatomia estrofolària dels dos personatges. En els contorns de la figura de tons verds, dominen les línies arrodonides però un dels braços està traçat amb dues línies rectes que formen un angle obtús. En l'altra personatge, l'avantbraç amb la inscripció del mot "Fanafafa" està definit per una línia recta i dibuixa un angle amb la part superior del braç. Aquest està situat sobre una cama també recta que forma un altre angle a l'alçada del genoll gràcies a l'elevació aconseguida en recolzar el peu sobre una esfera, situada en un equilibri impossible sobre un con. Ben a prop una altra esfera i un cub, i al costat esquerre de la figura, a l'alçada de l'altre braç, un prisma piramidal. La geometria s'integra en un paisatge insòlit i reforça l'estranyesa de l'ambient i les figures creades per Ponç, és una eina més de la qual es serveix per construir el seu imaginari i per explicitar els eixos del seu univers formal.

En la seva obra la geometria tindrà una doble presència, a nivell compositiu, per definir l'estructura de la composició i amb la incorporació de detalls que equívocament podríem considerar decoratius o secundaris. N'és una bona mostra *Nocturn* (c. 1950) [il. 81] un oli on tots elements segueixen un ordre encarcarat i on la geometria s'apodera del paisatge —especialment de l'arquitectura— i de les figures, vestides amb indumentàries que segueixen un patró reticular. El personatge de l'esquerra, abillat amb la indumentària acolorida d'arlequí, i els ubicats sobre una barca amb vestits que combinen els quadres blancs i negres, en forma d'escaquer, reforcen la presència de la geometria tant en l'estructura compositiva de l'obra com en la configuració de la superfície pictòrica.

L'estructura reticular agafa protagonisme en l'obra de Ponç a través de la figura de l'arlequí i arriba als olis després d'explorar-la en diversos dibuixos. Apareix de teló de fons a *Arlequí* (1946) i *Sense títol* (c. 1947) [il. 103 i 105], com una derivada de la característica indumentària romboïdal de l'arlequí a *Sense títol* (1949) i *Contorns* (1950) [il. 183 i 7] i en el reixat a la *Suite Al·lucinacions. Tres ulls* (1947) [il. 157]. Aquestes retícules, sovint desdibuixades i flexibles, sobre la tela acabaran delineades amb un major rigor i estatisme i passaran a tenir un major protagonisme. Aquesta transformació és evident a *Retrat de Maruja Redondo* (c. 1952), *Enigmàtic* (1952), *Retrat de Roser* (c. 1952), *Interior* (c. 1952) i *Joan quiere a Roser* (c. 1952) [il. 184, 17, 31, 106 i 107]. Obres on abandona la representació de paisatges i d'éssers híbrids, per centrar-se en la definició d'interiors i figures humanes. El treball de la geometria en els olis no es va produir de manera sobtada, un any abans havia explorat aquest recurs a *Ruïnes* i *Capvespre* (1951) [il. 185 i 186], dues obres on les línies i els elements geomètrics creen un espai il·lusori. Escenes nocturnes amb ressonàncies dels paisatges de Poussin, de *Paisaje con una tumba antigua y dos figuras* (1642-1647) i *Paisaje con edificios* (1648-1650), que es conserven al Museo del Prado de Madrid,

i on l'artista francès va crear paisatges carregats de lirisme i a partir de formes geomètriques va construir els edificis representats. D'altra banda, la serp de *Ruines* evoca inevitablement *Paysage avec un home poursuivi par un serpent* (1637-1639) del mateix artista.



183- 0196.jpg Sense titol, 1949
Oli sobre tela 50 x 65 cm



184- 3088.jpg Retrat de
Maruja Redondo [?], 1953
Oli sobre tela



185- 0072.jpg Ruines, 1951
Oli sobre tela 73 x 102 cm



186- 1939.jpg Capvespre, 1951
Oli sobre tela 65,5 x 81 cm

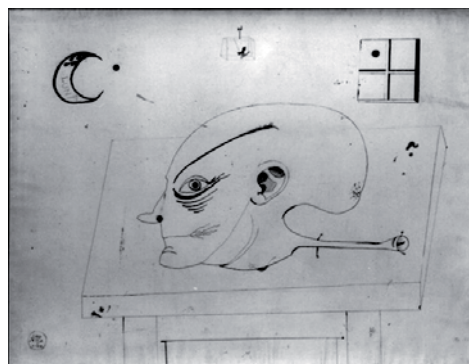
La introducció de l'ordenació geomètrica a través de la retícula pot aparèixer com un element anecdòtic però la importància que adquirirà la geometria en l'obra de Ponç i el paper de la retícula en relació al desenvolupament de la pràctica artística de la modernitat, ens obliga a no passar per alt la seva presència. Rosalind Krauss ha destacat el paper de la l'estructura reticular com a eina per expressar "la voluntat de silenci de l'art modern, la seva hostilitat respecte a la literatura, a la narració, al discurs."⁵⁸³ L'estructura geomètrica de línies que es creuen per delimitar una superfície plana és "antinatural, antimimètica i antireal" i per tant una mostra eloqüent de la reivindicació de l'autoreferencialitat i l'autonomia de l'art modern. Krauss determina que és a partir del cubisme quan s'imposa el seu ús per trencar definitivament amb el passat i construir una nova manera d'entendre l'art. En Ponç, però, les retícules no són un manifest d'autoreferencialitat abstracta, sinó un element formal que interacciona amb d'altres components i que fins i tot suggereix profunditat espacial. Quan això succeeix ens situem en una línia de treball basada en la perspectiva, un recurs científic que Krauss afirma no es pot considerar pròpiament reticular —ni tan sols un precedent— perquè darrere de la perspectiva hi ha la voluntat d'apropar-se i apropiat-se de la realitat mentre que la retícula busca allunyar-se'n. És interessant observar que Ponç experimenta amb aquests dos tipus de retícules: la plana i la vinculada a les lleis de la perspectiva. Les planes les observem molt sovint en la

583 Rosalind KRAUSS, "Grids", a: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, MIT, 1985, p. 8 i ss.

indumentària i la derivada de l'aplicació distorsionada de la perspectiva en els terres. Aquestes estructures reticulars no ocupen ni organitzen la totalitat del pla pictòric, caldrà arribar a la dècada de 1960 en les obres sobre paper i a la de 1970 en els olis, per identificar una retícula convertida en el motiu dominant de la superfície. Fins i tot en aquests casos, però, comprovarem més endavant que apareixen combinades amb elements figuratius que col·lideixen amb la puresa formal atribuïda per Krauss a la retícula.

A la transformació de la pintura de Ponç que s'observa entre 1950 i 1952, a través del creixent protagonisme de la geometria, cal afegir un canvi de la tipologia de les figures representades: els éssers híbrids de naturalesa incerta deixen pas a figures inequívocament humanes que no han perdut, però, certa aparença estranya. L'aïllament, el fet d'aparèixer isolades, els trets facials i la gestualitat corporal subratllen les deformitats, ara més subtils, però encara evidents, i donen vida a una expressivitat inquietant. Aparentment l'aspecte grotesc d'aquests personatges s'ha suavitzat: les distorsions formals són més mesurades i s'han esvaït els dubtes sobre la seva identitat. Tanmateix la seva és una aparença espectral que es reforça amb la ubicació en espais que evidencien l'artificiositat de l'escena representada. Les figures han perdut qualsevol vestigi de naturalitat, l'entorn no les acull, les presenta com a elements per a ser observats.

Un dibuix de l'època explicita aquest distanciament, a *Composició* (1952) [il. 187] un cap humà amb protuberàncies i intersticis inèdits descansa sobre una taula: som davant el fragment d'un cos a punt per a ser examinat per un forense o potser davant la taula d'un dibuixant? És aquesta la confusió que ens planteja Ponç, no tan centrada en la naturalesa humana o zoològica de les criatures representades sinó en la seva entitat plàstica, com a fruit del seu imaginari i construïdes amb tinta i pigments. Unes figures que es resisteixen a ser identificades com a éssers humans i que no reclamen una mirada empàtica sinó que allunyen l'espectador.



187- 1215.jpg Composició , 1952
Gouache, tinta i llapis sobre paper 47 x 61 cm

Aquests canvi es produeix en un moment clau, marcat per la participació en exposicions individuals i col·lectives: dues d'individuals a les Galerías Layetanas i a la Sala Caralt, el 1951 i 1952 respectivament; i en destacades exposicions col·lectives a la Sala Caralt —amb el membres de *Dau al Set*—, al IV Saló de Octubre, i a la I Bial de Hispanoamericana de Arte, el 1951; i al II Saló del Jazz, al V Saló de Octubre i al IX Saló de los Once, el 1952. Activitats expositives que el van alinear amb les iniciatives més avançades de l'art d'aquest període i que podrien haver estat el pròleg d'una projecció encara més intensa però que, en perspectiva, es poden interpretar com l'epíleg d'una etapa que va quedar definitivament clausurada amb el

seu trasllat a São Paulo. La participació a la I Bienal de Arte Hispanoamericano (inaugurada a Madrid l'octubre de 1951) implicava la seva presència en la primera iniciativa promoguda per l'Estat espanyol per potenciar la internacionalització de l'art contemporani. Una iniciativa que ha estat estudiada en profunditat per Cabañas Bravo,⁵⁸⁴ qui ha reconstruït i documentat la seva gènesi i l'entramat de forces en tensió que hi van entrar en joc. Aquesta exposició ha estat considerat una fita dins la història de l'art espanyol perquè inaugurava una nova estratègia en el camp de la promoció artística per part del govern del general Franco. L'historiador de l'art Julián Díaz Sánchez ha situat en aquesta primera biennial l'inici d'una nova actitud respecte a l'art abstracte:

“Así que la Bienal parece abrir un ciclo que va del reconocimiento oficial del arte abstracto a la promoción estatal del informalismo, proceso que coincide y consolida las bases de la institucionalización definitiva del Régimen (que tiene entre sus signos más visibles el Concordato con la Iglesia católica y los pactos con Estados Unidos), aunque esta no culmine, desde el punto de vista jurídico, hasta los últimos años de la década siguiente”.⁵⁸⁵

Per aquest historiador, el procés d'oficialització de l'informalisme i de projecció internacional, iniciat a la I Bienal de Arte Hispanoamericano, va culminar en la XXIX Biennale d'Arte de Venècia, on la selecció d'obres presentades per l'Estat espanyol estava clarament dominada per l'abstracció. La dictadura franquista apostava així per projectar una imatge de modernitat a l'exterior a través de la promoció d'artistes considerats abstractes. El comissari, Luis González Robles, va presentar: Rafael Canogar, Manolo Millares, Antonio Saura, Antonio Suárez i Tàpies, com a representants de “l'abstracció dramàtica”; Vicente Vela, Cuixart, Luis Feito, Enric Planasdurà, Tharrats i Joaquín Vaquero de “l'abstracció romàntica”; i Francisco Ferreras, Manuel Mampaso, Antonio Povedano i Manuel Rivera, d'una “abstracció geomètrica” que Díaz Sánchez ha qualificat de “fabulada”.⁵⁸⁶

Ponç no va exposar en cap de les biennals de Venècia i de les tres biennals d'art hispanoamericana celebrades —1951, 1954 i 1955— només va participar a la primera. En realitat, gran part d'aquest procés de consolidació de l'informalisme com a tendència dominant recolzada pel govern, el va viure des de la distància, des de São Paulo, on —recordem-ho— s'havia traslladat a finals de 1953. A la biennial de 1951 hi va participar amb dues obres que apareixen anomenades *Composición*, una titulació genèrica, que juntament amb la manca de documentació gràfica, no ens ha permès identificar-les per poder-les analitzar. Per tant no podem esbrinar si hi va participar amb alguna obra d'aquest període propera a *Fanafafa Veribú* (1950) [il. 168], presentada al IX Salón de los Once, o amb una composició similar a *Cabra*⁵⁸⁷ o *Ruïnes* —totes dues datades el 1951 [il. 9 i 185]—, o amb una peça de característiques ben diferents a aquestes tres. En qualsevol cas, tots els indicis apunten a que la recerca portada a terme per Ponç

584 CABAÑAS BRAVO, *La política artística del franquismo*, 1996.

585 Julián DÍAZ SÁNCHEZ, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 105.

586 Julián DÍAZ SÁNCHEZ, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000, p. 71-74.

587 L'obra que actualment es coneix com a *Cabra* (1951) té inscrit en el bastidor el títol *El bosc*. En el catàleg de *Exposición de pinturas de Juan Ponç*, celebrada a les galeries Laietanes el 1951, consta una obra amb aquest títol.

s'allunyava de les preocupacions de l'art informalista, centrat en l'experimentació matèrica i la gestualitat. Tampoc el seu creixent interès per la geometria es va traduir en un apropament a l'abstracció. En realitat, la seva fidelitat a la pintura a l'oli i al dibuix a tinta i llapis, juntament amb la creació il·lusòria de l'espai i l'ús de la geometria, es poden interpretar com una presa de posició, com una reafirmació d'un posicionament refractari a seguir les pautes d'una experimentació centrada en materials, textures i gestualitat pròpia de l'informalisme, el corrent artístic que s'imposava amb força entre els artistes de la seva generació partidaris de seguir el camí creatiu considerat més avantguardista.

En aquest sentit, *Enigmàtic* (1952) i *Retrat de Roser* (c. 1952) [il. 17 i 31] són un acte de rebel·lia i una evidència del seu compromís amb el grotesc. La figura femenina d'*Enigmàtic* denota neguit, s'asseu a la punta de la cadira mentre s'agafa al respall i entortolliga un peu a la pota, al temps que la matusseria de les mans i les cames defugen la delicadesa. El contrast de l'estampat quadriculat en diagonal de la brusa amb la retícula rectangular del mur subratlla la sensació d'inquietud. El resultat és una imatge que interroga, que es qüestiona l'àmbit de la representació i trenca les convencions assumides sobre la bellesa femenina com ja havien fet les avantguardes de principis del segle XX. En el retrat de Roser, la seva futura esposa, reproduïx la mateixa sensació d'estranyesa tot i el posat contingut de la figura. La rígida del posat, amb els braços enganxats al cos i la mà sobre el pit,⁵⁸⁸ són recursos per jugar amb l'expressivitat. La tonalitat verdosa del cos la transforma en una figura espectral, una sensació d'irrealitat accentuada per la foscor del fons i la irregularitat de les taques que el conformen. En les dues obres el joc amb la geometria va més enllà de la indumentària: a *Enigmàtic* s'estén al fons i a la finestra que s'obre a la dreta de la figura, al *Retrat de Roser* el terra de rajoles clares i fosques reproduïx un exercici clàssic de perspectiva. L'interès per aquesta tècnica de representació en un moment en què s'emfatitzava la bidimensionalitat del pla pictòric és significativa, és una mostra més del camí estètic que volia seguir Ponç. En el diari de 1964 va recordar la intensa emoció que li havia produït contemplar en el Museo del Prado *El tránsito de la Virgen* (c. 1462) d'Andrea Mantegna.⁵⁸⁹ L'evocació d'aquesta pintura partia del paisatge que s'observa a través de la finestra que ocupa el centre de la composició: unes vistes d'un dels llacs que envolten Màntua, tot i que Ponç va interpretar-lo com un paisatge marítim. En qual·sevol cas, centrava l'interès per aquesta pintura en el fet que s'hi produïa la conjunció del tema de la mort, el motiu central és la Mare de Déu morta envoltada dels apòstols, i les barques que naveguen al fons. En aquest relat no va fer esment dels elements compositius de la pintura però és evident que es tracta d'un mostra excel·lent de l'aplicació de les lleis de la perspectiva per crear un espai il·lusori a partir del terra de rajoles bicolors que continua més enllà de la finestra oberta. El 1952 el record de l'obra de Mantegna podia ser més viu i ser un referent, no només a nivell temàtic, sinó també tècnicament, com a composició construïda a partir de línies verticals, horitzontals i de l'ús de la perspectiva. En un moment en el qual la superfície pictòrica explorava la seva pròpia bidimensionalitat, l'ús de la perspectiva podia interpretar-se com extemporani, el que podia semblar un pas cap enrere en realitat era un acte de rebel·lia davant la manera d'entendre la composició de l'informalisme. La paradoxa és que a partir

588 Ens hem referit a aquesta obra en el segon apartat, en l'anàlisi de la seva relació amb El Greco.

589 PONÇ, *Diari d'artista i altres escrits*, 2009, p. 60.

d'un recurs tradicional, Ponç no va transformar les seves composicions en obres tradicionals sinó que va continuar jugant amb l'anomalia. A *Retrat de Roser* combina l'ús de la perspectiva amb un tractament pla de fons, un mur treballat a partir de taques de color, llums i obres arbitràries. El resultat és un art que s'allunya de l'avantguarda i de l'art més tradicional. Per tant, mentre Ponç seguia una línia de treball difícil d'encaixar amb les tendències avantguardistes i també en el circuit comercial, l'informalisme i l'expressionisme abstracte s'imposaven a Europa i els Estats Units com el llenguatge que s'identificava amb l'avantguarda.

És en aquest moment quan Ponç decideix instal·lar-se a São Paulo, on arriba a finals de 1953. Una ciutat que vivia un moment d'esplendor econòmic i artístic gràcies al desenvolupament industrial i a la creació del Museu de Arte de São Paulo (1947), el Museu de Arte Moderna (1948) i la Bienal de São Paulo (1951), unes institucions que demostren l'interès per situar-se en els circuits artístics internacionals. És evident que viure al Brasil significava entrar en contacte amb un entorn geogràfic i cultural nou, la descoberta d'un nou món, però també cal tenir en compte que es tractava d'una ciutat cosmopolita que maldava per la seva internacionalització més que no pas per la reivindicació d'uns valors culturals autòctons. En la seva obra aquest encontre no va produir un daltabaix conceptual, es va traduir en l'exercici d'una llibertat encara més gran per explorar solucions formals diverses sense abandonar la línia de treball que havia conreat des dels inicis, el dibuix i la pintura a l'oli.

Obres com *Les sabatilles* (1954) i *L'habitació* (1955) [il. 96 i 97] posen de manifest que va mantenir l'interès per la geometria. Són composicions estructurades a partir de línies rectes que confereixen una gran rigidesa a unes escenes que emfatitzen l'absència, la figura humana s'intueix però no hi és. Cal destacar que l'esquema compositiu de *L'habitació* segueix els mateixos paràmetres de *Joan quiere a Roser* [il. 107], un tret que subratlla la línia de continuïtat del llenguatge de Ponç un cop establert a São Paulo. L'impacte del nou entorn cultural no es va traduir en un canvi radical del seu art, no el va transformar sobtadament.

Els gairebé nou anys que va passar al Brasil van ser un període intens de reflexió i treball, de maduració i de confirmació de la línia artística iniciada anys abans. Les modificacions que va introduir en el seu art no van provocar un gir del seu enfocament, van ser passes que van refermar-lo en l'opció presa de bon principi: apostar per tècniques clàssics com el dibuix i la pintura a l'oli i explorar un univers visual que prenia com a punt de partida els gèneres tradicionals, retrats, paisatges, natures mortes i interiors. Tanmateix la seva pintura va mantenir-se al marge dels corrents d'avantguarda i de la pintura més comercial, va continuar fidel a la creació de composicions inquietants i a defugir la complaença. Puntualment va incorporar la fusta com a suport en pintures on va recrear figures i entorns enigmàtics, a *Canelobre* (1954) i *Cap masculí* (c. 1954) [il. 188 i 189], un material que havia utilitzat en un moment molt primerenc de la seva trajectòria, a *Botella Osborne* (1944) [il. 33]. L'ús d'aquest suport, però, que no va modificar el seu sistema de treball ni les temàtiques tractades, no va desenvolupar composicions centrades en l'observació de les textures i les qualitats intrínseques de la fusta. Respecte al color va combinar treballs on apostava per colors vius i contrastos agosarats —un recurs que observem en les obres esmentades més amunt— amb composicions on va mantenir el gust per les tonalitats fosques i les games cromàtiques poc contrastades, com observem a *Terrat noc-*

turn (1959-1960) i *Hangar* (1960) [il. 190 i 191]. Un canvi subtil d'aquest període però important per l'evolució del seu llenguatge va ser la creació en relleu amb l'aplicació de gruixos de pigment. Amb anterioritat havia creat zones en relleu amb l'aplicació del pigment, en són un bon exemple *Gardele* (c. 1947), on la forma de l'antifaç està remarcada per la textura del color, i *Sense títol* (1949), on va resseguir el barret de joglar amb punts en relleu [il. 1 i 183]. A finals de la dècada de 1950 va reprendre aquest recurs per desenvolupar un sistema de ratlles i punts en relleu que li permetien crear delicades protuberàncies sobre la tela. Un sistema minuciós i detallista que requeria d'una aplicació molt precisa del color per crear una textura pràcticament imperceptible des de la distància. Les línies i els punts en relleu s'integraran per reforçar el ritme compositiu i obligaran l'espectador a una mirada propera per descobrir-los i resseguir-los. Petits i delicats relleus només perceptibles amb una mirada propera que requereixen d'un treball minuciós i precís. A *Terrat nocturn* (1959-1960) i *Hangar* (1960) [il. 190 i 191] podem observar aquest recurs, una presència que Ponç havia de seguir en un futur, del detallisme i la minuciositat amb la que treballarà en els olis posteriors. Primer en olis on va crear complexos i laboriosos degradats de color, que sovint va combinar amb l'aplicació rítmica de diminuts punts de pigment en relleu, i posteriorment en les imatges compostes basades en la summa d'infinat de formes minúscules que analitzarem posteriorment i que podem observar a *Sense títol* (1975) i *Masoquista* (1981) [il. 192 i 178].

En l'àmbit del dibuix, a banda de la *Suite Instruments de tortura* (1956), durant la seva estada al Brasil va treballar amb especial intensitat en dues sèries, la *Suite Caps* (1958-1958) i la *Suite Ocells* (1961), que mostren un lligam a la preocupació pel patiment i la manca de llibertat i un progrés en la recerca expressiva en la constant reelaboració del motiu central d'aquestes sèries. L'element que dóna unitat a la *Suite Caps* és un cap amb cucurulla que mira enlaire, una lligadura utilitzada tant pels penitents, habituals en les processons de Setmana Santa, com els acusats ajusticiats en el tribunal de la Inquisició. A través d'aquest element iconogràfic aconseguix resultats contraposats: mostres de patiment i dolor [il. 116 i 193] i de contemplació [il. 118 i 194], i també explorar tractaments formals molt diversos. Una dinàmica de treball que va tenir continuïtat a la *Suite Ocells* (1961), on va optar per solucions formals i emocions contraposades: treballs subtils i d'altres més saturats [il. 195 i 128], expressions de violència [il. 123 i 122] i evocacions poètiques [il. 196 i 197].

El conjunt d'obres realitzades en els anys de residència al Brasil és caracteritzat per l'heterogeneïtat: el treball detallista construït amb subtileza conviu amb dibuixos de traços gruixuts i sintètics, l'interès per la densitat del pigment amb la lluminositat del paper, el retrobament amb l'horror vacui i l'exuberància amb el gust pel buit i la contenció, i figures d'inspiració clàssica amb encaputxats i músics naif. Aquest eclecticisme temàtic i formal s'observa en les sèries de esmentades i també en dibuixos dispersos com *Dona negra estirada sobre un sofà* [il. 198] i en olis que reflecteixen el seu interès per recrear escenes de característiques ben diferents, per exemple a *Figures quimèriques* (1955) i *Via elèctrica* (1960) [il. 199 i 200].

La diversitat de motius i solucions és una mostra de la llibertat de l'artista per emprendre camins diversos, de la recerca intensa que va portar a terme en aquest període. Ni en els olis ni en els dibuixos, no va abandonar les figures grotesques ni les escenes i els paisatges lúgubres,

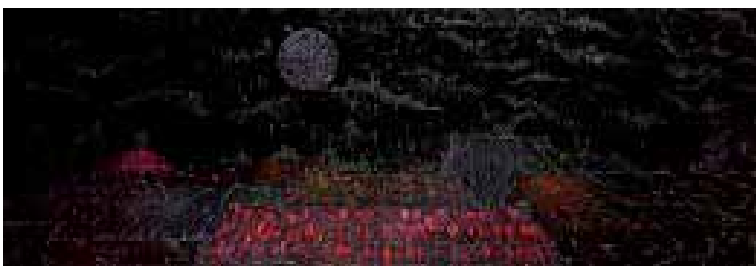
però progressivament, un element que un principi semblava anecdòtic o subsidiari acabaria per imposar-se com una força motriu. L'estada al Brasil va ratificar i confirmar el seu interès per la geometria, un ingredient que a partir d'aquest moment conviurà amb major intensitat amb entorns estranys i figures anòmales. Després d'una fase marcada per derives estilístiques i una aparent manca de coherència, Ponç va reforçar el seu interès pel grotesc.



188- 0336.tif Canelobre, 1954
Oli i gouache sobre fusta
110 x 55 cm
MACBA. Barcelona, procedent
del Fons d'art de la Generalitat
de Catalunya. Antiga Col.lecció
Salvador Riera



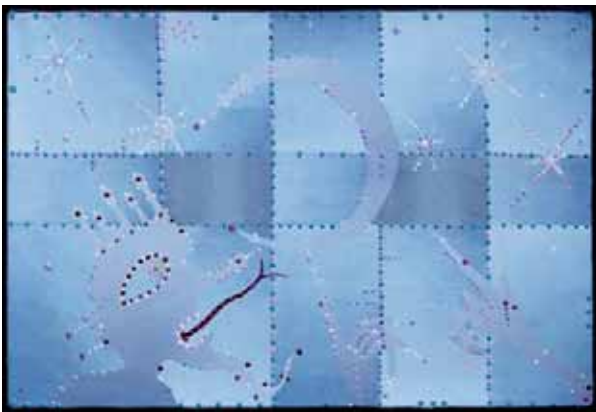
189- 0178.tif Cap masculí, c. 1954
Oli sobre fusta 44 x 28 cm



190- 1931.jpg Terrat nocturn, 1959-1960
Oli sobre tela 70 x 200 cm



191- 2046.tif Hangar. La terminal, 1960
Oli sobre tela 50 x 85 cm



192- 3500.tif Sense títol, 1975
Oli sobre tela 16 x 24 cm



193- 1626.jpg Suite Caps , 1958-1959
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm



194- 3078.tif Suite Caps, 1958-1959
Gouache i tinta sobre paper 50 x 70 cm



195- 0568.tif Suite Ocells: Flors, c. 1961
Gouache i tinta xinesa sobre paper 48 x 65 cm



196- 1680.tif Suite Ocells: Fraternitat, 1960-1961
Gouache i tinta sobre paper 69 x 50 cm



197- 0564.jpg Suite Ocells: Ocell mort i flor, c. 1961
Tècnica mixta sobre paper 50 x 70 cm



198- 3322.jpg [Figura negra sobre un sofà], 1955
Cera i tinta sobre paper 32 x 45,5 cm



199- 0179.jpg Figures quimèriques, c. 1954
Oli sobre fusta 100 x 70 x 2,5 cm



200- 0079.jpg Via elèctrica, 1960
Oli sobre tela 50 x 100 cm

3.6. EL GROTESC GEOMÈTRIC

La tornada de Ponç a Catalunya, va estar marcada per una accentuació dels treballs basat en la geometria, un món inèdit que no s'explica només com un estadi d'una evolució artística personal sinó com el fruit d'un context complex i d'un panorama artístic on l'abstracció geomètrica havia recuperat protagonisme. Un cop superats l'informalisme i l'expressionisme abstracte, van prendre força apostes creatives basades en l'abstracció geomètrica. L'arribada de Ponç al Brasil va coincidir amb la consolidació del Neoconcretisme, un corrent que va viure una gran efervescència, tan a São Paulo com a Rio de Janeiro, al llarg de la dècada de 1950.⁵⁹⁰ Aquesta opció estètica connectava amb el llenguatge geomètric del concretisme europeu de principis del segle XX i va donar lloc a una producció artística heterogènia⁵⁹¹ que Ponç hauria pogut conèixer de prop.⁵⁹² Coetàniament, també a Europa es va produir una mirada renovada cap a la geometria. De fet, es considera que la documenta de Kassel de 1959 va confirmar la revitalització de l'abstracció geomètrica i el senyal definitiu que l'informalisme havia estat superat.⁵⁹³ En la dècada de 1960 es va imposar l'art cinètic, troballes formals centrades en l'experiència visual i l'exploració de les possibilitats de generar sensació de moviment a través de la combinació de formes geomètriques planes, que progressivament va guanyar adeptes i es va convertir en una tendència a l'alça.⁵⁹⁴

Gairebé deu anys després de la publicació del "Manifesto Neoconcreto" i instal·lat de nou a Catalunya, Ponç es va decantar per treballar a partir de les formes geomètriques. Les sèries de dibuixos *Quadrada petita* (1967-1968), *Quadrada gran* (1968-1969), *Groga* (1969) i *Neurastènica* (1969) i els olis de la *Suite Metafísica geomètrica* (1968-1969)⁵⁹⁵ posen de manifest la centralitat de la geometria en aquest moment de la seva trajectòria. Les solucions compositives d'aquestes sèries no es poden considerar pròpies de l'art cinètic. Són sèries de dibuixos on va endinsar-se en la representació fragmentaria de la figura humana, per geometritzar-la i representar-la de manera esquemàtica i sintètica. En els olis de la *Suite Metafísica geomètrica* (1968-1969) va fer un pas endavant en eliminar qualsevol referència a la figura humana i centrar-se en explorar les

590 Per resseguir la difusió de l'art concret i el neoconcretisme i els debats generats al seu voltant, consultar el recull d'articles difosos a São Paulo entre 1950 i 1965 a: *Arte concreta paulista: documentos*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

591 Sergio B. Martins ha expressat les seves preocupacions respecte a l'utilització d'aquest terme perquè no considera que representi un moviment sinó l'expressió d'un compromís estètic, veure: Sergio B. MARTINS, *Constructing an Avant-garde. Art in Brazil, 1949-1979*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 11. D'altra banda, la crítica d'art Heloísa Espada ha analitzat el debat generat al voltant dels enfocaments diferents de l'art neoconcret a: "O debate em torno da primeira exposição nacional de arte concreta (1956-1957)", *ICCA Documents Project Working Papers. The Publications Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, n. 2 maig 2008, p. 4-9.

592 El mes de desembre de 1956 es va inaugurar al Museu de Arte Moderna de São Paulo l'*Exposição Nacional de Arte Concreta*. A més de poetes com Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azevedo Ferreira Gullar i Wladimir Dias-Pino, hi van participar els artistes Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lothar Charoux, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João José da Silva Costa, Kazmer Féjer, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Luz Saicilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Franz Weissmann i Alexandre Wollner.

593 És simptomàtic del clima artístic favorable a aquesta tendència artística, el premi que la Bienal de São Paulo de 1957 va concedir a l'escultor Jorge Oteiza.

594 Paula BARREIRO LÓPEZ, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Historia, 2009, p. 63-65.

595 Veure annex 5.2.8.

possibilitats expressives del color i les formes polièdriques a través de l'aplicació de les lleis de la perspectiva i de l'ús del color per suggerir volums i reforçar la il·lusió de profunditat amb una pinzellada minuciosa. En aquestes obres la geometria i els mecanismes de percepció esdevenen centrals però no es recolzen en els efectes visuals del cinetisme sinó en els mecanismes de la tradició pictòrica occidental: la perspectiva i la gradació del color. Per tant, malgrat la presència de la geometria el tractament formal en realitat estableix un diàleg amb la tradició que en algunes ocasions s'aproxima més a les peces de l'*Homage to the square* (1950-1976) de Josef Albers que a les composicions de Lygia Clark o Hélio Oiticica.

Aquesta sèrie no es pot entendre com un eco esmorteït pel temps i la llunyania del neoconcretisme brasiler, és el resultat d'un procés de treball profund que inclou un entramat de reflexions. El títol mateix entra en contradicció amb la pura visualitat de la forma, amb el fet d'entendre la pintura com un pur exercici de percepció; en realitat és una invitació a defugir l'àmbit de la representació per cercar significacions més complexes. Visualitat sí però com a concreció d'unes formes que remetent a una realitat que transcendeix la pura materialitat. I en la cerca d'altres lligams i d'altres desllorigadors retornem a l'etapa brasilera i a la relectura de l'obra de Descartes que Ponç va evocar en l'autobiografia.⁵⁹⁶ Aquest filòsof i matemàtic francès va escriure *Méditations métaphysiques*,⁵⁹⁷ un tractat on va argumentar la necessitat de qüestionar el coneixement adquirit a través dels sentits i va defensar la importància de l'esperit com a eina de coneixement. Per tant, el camí per conèixer la realitat no seria la percepció sinó la reflexió; un procés de raonament a través del qual l'ésser humà pren consciència de la seva existència i de la de Déu.

No és el nostre propòsit analitzar el pensament del fundador de la filosofia moderna perquè depassa el marc de la nostra recerca però hem cregut necessari fer-hi esment pel paral·lelisme amb el títol de la sèrie de Ponç i perquè posa en relleu l'engany dels mecanismes de percepció. Paradoxalment la Suite *Metafísica geomètrica* enganya la nostra percepció, suggereix profunditat allà on hi ha una superfície plana i per tant reforçaria els arguments de Descartes, els dubtes sobre els mecanismes de percepció. Així doncs, en aquesta sèrie es posa en relleu l'engany de la pintura per reivindicar la seva dimensió espiritual, per reclamar la possibilitat de transcendir l'àmbit de l'experimentació visual. La geometria esdevé un element per fer avançar la pintura cap a l'àmbit de la filosofia, la paraula metafísica és una invitació a ultrapassar el domini de l'experiència sensible i la realitat fenomènica. Els exercicis pictòrics de la sèrie *Metafísica geomètrica* són una invitació a depassar l'àmbit de la representació per endinsar-se en la reflexió. En realitat podria funcionar com la formalització d'una reflexió de Ponç on assimilava la tasca del creador amb la del filòsof:

“El filósofo, el científico y el artista, en el fondo se diferencian solamente porque manipulan distintos materiales, se sirven de medios distintos para alcanzar la verdad”.⁵⁹⁸

596 PONÇ, “Cronología autobiográfica”, 1978, p. 45.

597 Tractat escrit en llatí amb el títol *Meditationes de prima philosophia* (1641) que des de la primera traducció al francès va adoptar el títol *Méditations métaphysiques*. Nomenclatura que s'ha mantingut en les traduccions al castellà (*Meditaciones metafísicas*) i al portuguès (*Meditações metafísicas*). Hem consultat l'edició: René DESCARTES, *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Alianza, 2011.

598 Joan ILLA MORELL, “Joan Ponç”, *Revista del Vallés* (Granollers), nº 1696, 10 octubre 1970.

Un posicionament que l'allunyava de les tendències abstractes vinculades a la producció i els processos industrials, de l'art cinètic, i posava de manifest el rerefons del seu llenguatge plàstic. Aquesta sèrie és una reivindicació de la tradició pictòrica i una reconciliació amb la pintura sense relat. És el fruit d'un intens període de reflexió per aconseguir definir un llenguatge que transcendís la significació de la forma representada. La *Suite Metafísica geomètrica* planteja les tensions entre la bidimensionalitat de la tela i la tridimensionalitat de la representació però també la voluntat de transcendència de l'artista a través de la pràctica pictòrica. En realitat, va significar l'arribada al final d'un intens període de reflexió que va permetre a Ponç redefinir el seu llenguatge plàstic a partir de la complicitat entre la geometria i el color per representar un imaginari absolutament personal. El rigor geomètric es va convertir en l'instrument per definir i delimitar l'aplicació del color sobre la tela i per recrear figures anòmales, paisatges densos i natures mortes enigmàtiques. El color i la geometria van esdevenir aliats per construir un univers formal on va recuperar els gèneres tradicionals per generar imatges grotesques. Un tipus de treball que presenta un nou nivell de pensament formal.

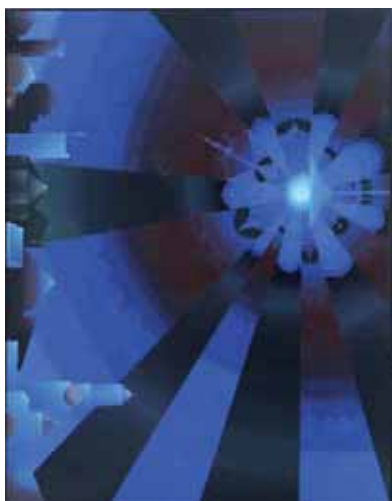
El color canviarà de matís a partir d'un ordenat sistema reticular que no deixarà marge per a la taca i la gestualitat [il. 192 i 201]. El treball minuciós no només el trobarem en l'aplicació de pinzellades imperceptibles, també l'observarem en els exhaustius i refinats degradats i en la pacient aplicació de petits punt de pigment en relleu que defineixen diminuts gruixos sobre la superfície de la tela.

Per primera vegada en la seva trajectòria va pintar dos olis que superaven els dos metres de dimensió, *La lluita* (1970) i *Lluita interior* (c. 1970-1974) [il. 202 i 181], de 180 x 300 cm i 200 x 500 cm, respectivament⁵⁹⁹ i que confirmaven l'inici d'un període de treball intens i ambiciós a partir de noves premisses. Aquestes obres posen de manifest la concepció de la creació com un combat aferrissat entre la voluntat expressiva de l'artista i les eines de representació. Un combat que no es tancarà en aquest moment sinó que perdurarà i serà el motor que portarà Ponç a continuar la seva recerca plàstica. A banda de la confrontació dels personatges, en aquestes dos olis Ponç reafirma el camí creatiu que seguirà: figures anòmales, escenaris inhòspits, un tractament formal que contribueix a confondre el fons i la figura, l'interior i l'exterior i una estructura geomètrica que no només determina les formes sinó que es converteix en l'eix vertebrador del color.

A partir d'aquest moment, Ponç harmonitzarà els dos vessants més tradicionals del grotesc: el referit al decorativisme fantasiós i l'al·lusiu a la creació d'un món incongruent i confús. El delicats punts en relleu són una mostra del seu gust pel detallisme i una reminiscència del decorativisme dels grotescos primigenis. Aquestes formes diminutes fruit d'un treball extremadament precís l'interpretem com una proesa tècnica que posa de manifest el gust de l'artista pel decorativisme. La petitesa dels puntets obliga l'espectador a una mirada propera, són un reclam a l'apropament físic cap a la tela perquè en la distància són imperceptibles. Són un element decoratiu però no intranscendent, són el mitjà a través del qual Ponç cerca una mirada atenta

⁵⁹⁹ Les obres de dimensions més grans que havia pintat fins llavors, *Visió de la terra de Iatra* (1948), *Nocturn* (c. 1950) i *Terrat nocturn* (1959-1960) tenien unes mesures força més modestes, 82 x 200 cm, 80 x 200 cm i 70 x 200 cm respectivament.

que transcendeixi la superfície de la pintura, que s'apropi al seu significat intern. A partir d'aquest treball en detall, el seu llenguatge plàstic evoluciona cap un sistema de composició que ja havia posat en pràctica anys abans, les formes compostes, les figures definides per la suma d'elements formals diversos. A finals de la dècada de 1970 s'intensifica aquest recurs creatiu i en els olis desenvolupa un entramat de formes per definir figures i escenes incongruents que conviuen amb seqüències de puntets disseminats per la superfície de la tela com a *Profeta* (c. 1978) [il. 203].



201- 2054.jpg Contrallum del sol blau, 1971
Oli sobre tela 114 x 146 cm
Fundació Carmen i Lluís Bassat.
Barcelona



202- 0656.jpg Lluita , 1970
Oli sobre tela 180 x 295 cm



203- 0102.jpg Ésser del profeta , c. 1977-1978
Oli sobre tela 89 x 146 cm

Ponç rebutjava l'automatisme de la mirada complaent i superficial; el seu imaginari cercava un públic amatent disposat a interrogar-se sobre el significat mateix de la pintura. Sense abandonar la tradició pictòrica, buscava commoure i incomodar a través de l'antinaturalisme; de personatges anòmals, deformes i híbrids; de prominències, excrescències i orificis; d'imatges compostes on interior i exterior es confonen. A la recerca d'un llenguatge que connectés amb un esguard exigent i reflexiu, Ponç va donar una nova forma al grotesc amb la incorporació de formes geomètriques. Les figures adquireixen identitat gràcies a l'ordre geomètric i a l'hora la perden perquè són entitats configurades a partir de la suma de formes diminutes. *Masoquista* (1981) [il. 178] és una obra que exemplifica aquest camí. Representa un cap conformat per la juxtaposició de línies i rodones amb densitats diferents, uns elements geomètrics que es projecten més enllà del contorn de la figura i es disseminen per la tela. Formes geomètriques que es converteixen en la textura d'un cap que malgrat conservar certa aparença humana, té una naturalesa estranya per l'escàs verisme del color i de la textura. A més, en aquesta obra apareix un tema recurrent de Ponç, l'ull, una sinècdoque de la mirada i dels mecanismes de visió. A la dreta del cap dues mans sostenen dos ulls entre els dits, possiblement una mà no és més que l'ombra de l'altra i potser l'ull que sosté és el que li maca a la figura, que presenta la concavitat d'un ull buida. Ignorem si l'òrgan de visió acaba de ser extirpat o si va de camí a ser reintegrat

a la seva conca, però tan és, perquè malgrat la pretesa delicadesa del gest de les mans som davant una acció escabrosa.

La mirada i l'estructura de la pintura són l'eix temàtic d'una obra que estableix una dualitat entre els dos ulls: el sostingut i desplaçat per la mà i el que ocupa la posició habitual. Aquest últim està connectat amb un ull superior, ubicat en el front, a través d'un apèndix que surt de la nineta negra, d'entre dos petits cercles clars, fins arribar a la parpella. Ponç s'interroga sobre els mecanismes de la mirada, sobre la seva naturalesa més enllà de la connexió orgànica de l'ull i el cervell. L'acció de mirar és un acte mental que depassa la pura percepció sensorial, és una activitat mental que requereix d'un procés reflexiu. Una actitud que és la mateixa que requereix i reclama la pintura, un entramat de formes que precisen ser interpretades des de la raó i la sensibilitat.

L'ull va ser un tema recurrent de Ponç fins a l'últim moment de la seva trajectòria i sovint el va representar com un element independent del cos, un tipus de representació on definitivament perd la seva pròpia entitat i es transforma en una amalgama de formes i colors. N'és un exemple emblemàtic *Ull* (1974-1946) [il. 204] on aquest òrgan ha estat transformat en una amalgama de colors i formes i no apareix representat com un instrument de visió ni de connexió del cos amb el seu entorn. La reflexió al voltant dels ulls s'havia iniciat anys enrere. A *Sense títol* (c. 1954) [il. 189] els ulls han perdut la seva entitat: un no té globus ocular i a l'altre li manca l'iris, un està segellat amb quatre creus negres i l'altre és una superfície grogosa. Solucions que ens remeten a l'esterilitat de l'intent de mirar i a la pèrdua de la seva funció com a via d'entrada d'estímul visual. La deformació del nas i la línia que dibuixa la boca reforcen aquesta idea d'obertures cancel·lades, de negació de la possibilitat de ser vies de comunicació entre l'interior i l'exterior. Una imatge que retrobem en els ulls translúcids, que subratllen la idea d'orifici cancel·lat, de *Faune* (c. 1980) [il. 205] mentre que a *Físic* (c. 1981) [il. 206] l'ull que actua com a projector/receptor d'un raig de partícules diminutes, el globus ocular es desintegra en petits fragments i les expulsa però també podria ser que es convertís en receptor d'aquest inconnexa de formes.

Abans de Ponç molts artistes d'èpoques i llenguatges diversos, com Ledoux, Magritte o Buñuel,⁶⁰⁰ havien reproduït imatges d'ull. Darrere d'aquestes representacions descobrim un interès per aquest òrgan vital però també, com bé ha assenyalat Jonathan Crary,⁶⁰¹ per l'anàlisi dels mecanismes de la visió, la recerca científica en el camp de l'òptica i el pensament filosòfic. Per tant, els ulls de Ponç enllacen amb una tradició iconogràfica que posa de manifest l'atracció pels mecanismes orgànics del globus ocular, la tecnologia i el model de visió. Al mateix temps, però, estableixen una continuïtat amb el grotesc, amb les seves fantasies anatòmiques i

600 A tall d'exemple, ens referim al dibuix de l'arquitecte Claude-Nicolas Ledoux del Théâtre de Besançon reflectit en la nineta d'un ull, veure Claude Nicolas LEDOUX, *L'architecture considérée sur le rapport de l'art des moeurs et de la législation*, Noördlingen, Alfons Uhl, 1804, volum I, planxa 113 (consultada edició facsímil de 1987); a l'obra del pintor René Magritte *The false mirror* (1928) de la col·lecció del Museum of Modern Art de Nova York; i a la pel·lícula del cineasta Luis Buñuel, *Un chien andalou* (1929).

601 L'assaig de Crary es centra en resseguir aquests lligams en el segle XIX per palesar la interacció d'esferes de coneixement diverses vinculades a l'estudi i representació de la percepció visual: Jonathan CRARY, *Techniques of observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Massachusetts, The MIT Press, 1992.

objectuals. Són composicions on replanteja les fronteres entre el cos i l'entorn i la manera de relacionar-s'hi, hi ha una continuïtat en la concepció particular del cos i els seus límits.⁶⁰² Formalment ho va portar a terme a través de la integració de microgeometries en les figures, de manera que les formes a banda de no tenir una voluntat naturalista a nivell de contorns, estan determinades per la suma de petits elements que generalment segueixen un patró geomètric. L'acumulació de petites formes té el poder de qüestionar la solidesa de la figura i al mateix temps definir una textura amb unes qualitats inèdites i un detallisme exuberant. Aquest tret ens retorna al decorativisme primigeni del grotesc però també ens trasllada a l'àmbit científic, podem imaginar aquestes imatges com el fruit d'una inspecció ocular realitzada a través d'un microscopi. Les microgeometries ens plantegen una transformació de les formes que no és fruit del carnavalesc, sinó d'una ampliació i distorsió de la realitat. Per a Ponç, la fita de l'art era traslladar l'espectador a un nivell de percepció allunyat de la immediatesa, a una esfera intel·lectual que l'obligués a qüestionar-se els elements de la realitat, l'essència de les coses. De fet, Kayser ja havia apuntat que el grotesc també podia emergir en la imatge ampliada, obtinguda a través d'una lent microscòpica, de qualsevol faceta de la vida orgànica.⁶⁰³



204- 0690.jpg L'ull, 1974-1976
Oli sobre tela 114 x 162 cm



206- 0160.jpg Físic, c. 1981
Oli sobre tela 65 x 81 cm



205- 0159.jpg Faune, 1980
Oli sobre tela 40 x 24 cm

El grotesc havia estat un recurs eficaç per Ponç perquè transportava l'espectador a un espai confús i inestable per convidar-lo a mantenir una actitud activa davant les seves obres. Per aconseguir aquesta complicitat, aquest grau d'implicació, el seu llenguatge formal va evolucionar i canviar sense allunyar-se de la poètica del grotesc. La incorporació de la geometria va suposar unir línies de treball aparentment oposades: l'exploració de l'irracional i el rigor de la geometria. El grotesc geomètric implica la confluència d'una iconografia que es recrea en la

602 BAKHTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 1974, p. 273.

603 KAYSER, *Lo grotesco*, 2010, p. 307.

fabulació amb una concreció formal que es desenvolupa a partir d'uns paràmetres propers a la ciència. A través de la concurrència de la deformació i la geometria, Ponç es mantenia fidel a la incoherència pròpia del grotesc, al gust per la confusió i l'alteració de les jerarquies establertes. Una opció a través de la qual volia insistir en el poder de la pintura com a instrument per obrir interrogants i convidar a la reflexió més enllà de la pura contemplació estètica.

Els seus esforços per explorar el món ocult, el que s'amaga darrere les aparences, prenia una nova forma. La mirada de l'artista fins a cert punt complaent d'*Equilibri nocturn* (1975), on un arlequí descansa estirat mentre observa un globus que sosté sobre la punta del dit, es transforma a *Geperut amb bastó* (c. 1984) [il. 22 i 207]. Dues línies de treball on la geometria agafa un gran protagonisme. La rígida geometria de la indumentària de l'arlequí-joglar, que conviu amb subtils degradats, dona pas a micogeometries que s'integren en un paisatge on una seqüència de rectangles cerquen crear sensació de profunditat. L'ufanós arlequí s'ha transformat en un personatge que s'ajuda d'un bastó, situat al marge de la tela i accentuadament grotesc (geperut, amb bec, cresta i un pit prominent). Dues figures que es poden interpretar com un alter ego del pintor: la de l'arlequí, que hem analitzat en retrobar-la reiteradament al llarg de la seva trajectòria, i, una de nova, el jueu errant, un personatge que va traspasar el llindar de la imatgeria popular per integrar-se en la literatura i l'art.⁶⁰⁴ Un segle abans Gustave Doré havia il·lustrat *La légende du Juif errant*⁶⁰⁵ i l'havia caricaturitzat i Courbet s'hi havia identificat a *Bonjour Monsieur Courbet* (1854). El jueu errant de Ponç conserva cert paral·lelisme amb els gravats de Doré pel posat i l'exageració dels trets anatòmic, conceptualment, però, se situa més a prop de Courbet, en tant l'artista s'assimila a aquesta figura marginal i nòmada. Ponç el retrata com un individu solitari i anòmal, situat al marge de la tela i per extensió de la societat, envoltat d'un paisatge ambigu i indeterminat, com el de *Monsieur Courbet*. En la pintura de Courbet, l'artista-jueu errant es troba confrontat amb un burgès i el seu criat, no és un individu melancòlic aïllat. L'historiador de l'art T. J. Clark⁶⁰⁶ ha interpretat aquesta escena com una mostra de la capacitat de Courbet per retratar la confusió social que vivia França després de la Revolució francesa i amb el creixement del poder de la burgesia. De manera que la figura del jueu errant introduïa tres eixos temàtics: la reflexió sobre la posició social de l'artista, la complexitat de les relacions entre les diferents classes socials de la societat burgesa i la permeabilitat de les fronteres entre cultura popular i alta cultura. A *Geperut amb bastó* no retrobem un retrat del conflicte de classes de la societat capitalista però sí un és un retrat de l'artista i una mostra de l'influx de la cultura popular en la pintura.

604 La presència d'aquesta figura en el camp de la literatura es pot resseguir a: George K. ANDERSON, *The legend of the wandering jew*, Providence, Brown University Press, 1978.

605 Gustave DORÉ, *La légende du Juif errant*, Paris, M. Lévy, 1856. Disponible a: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045490m> (consulta: 1 juny 2015)

606 T. J. CLARK, *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 156-160.

En l'obra de Ponç i a través del grotesc es produeix un diàleg constant entre la cultura popular i l'alta cultura, l'àmbit de la pintura acull elements iconogràfics d'arrel tradicional. Les bruixes, els dimonis i els híbrids constaten el lligam amb l'imaginari de l'ocult i de tot allò que s'escapa a la racionalitat, amb el misteri i la màgia. La geometria, però, representa l'altra cara de la moneda: la racionalitat, l'anàlisi i el rigor. La capacitat de Ponç per treballar amb aquests elements aparentment oposats és el que defineix el seu llenguatge plàstic, el grotesc geomètric.

Un llenguatge que observem com va evolucionar en analitzar *Equilibri nocturn* i *Geperut amb bastó*, com l'arlequí que mira en l'aire es transforma en el jueu errant de adreça l'esguard cap al terra.⁶⁰⁷ Mirades i posats diferents d'un artista que va endinsar-se en l'univers de la forma per reflexionar sobre la transcendència de l'ésser humà. Dues obres que exemplifiquen la seva iconografia i l'evolució del seu treball amb la geometria. Una seva recerca plàstica que havia deixat enrere incipients indagacions sobre les possibilitats expressives del traç i la taca, per centrar-se en la geometria. El protagonisme que dona a d'aquest element és la via per incorporar racionalitat en unes escenes que furgaven en la fantasia i es recreaven en la representació de figures anòmales. A través de les microgeometries volia assimilar la seva mirada a la del científic, apropar-se a les troballes de l'òptica dels microscopis, i seguir així un camí creatiu que volia mantenir a prop de les indagacions de la filosofia. Tot això a través d'un imaginari amb arrels amb la cultura popular i religiosa. El grotesc geomètric pren forma a partir d'aquesta voluntat de traspasar fronteres i alterar jerarquies. Palau i Fabre ho va resumir molt sintèticament en definir Ponç com un “alquimista disfressat de químic”.

3.7. ALIATGES PLÀSTICS

Quan Ponç va aparèixer disfressat ho va fer com a arlequí, per assumir un paper amb una dilatada tradició teatral, el d'una figura que podem interpretar com una síntesi de la seva concepció artística: pel patró geomètric de la seva indumentària, pel caràcter irreverent i pel seu vessant còmic. Justus Möser⁶⁰⁸ va definir el “grotesc còmic” a partir de l'estudi del sentit de l'humor d'aquest personatge que es caracteritzaria per contenir reflexions crítiques. Una combinació de crítica i comicitat que trobaria el seu paral·lel plàstic en l'obra de Jacques Callot (1592-1635) i William Hogarth (1697-1764). Una actitud també reflectida en l'obra de Ponç: tant els paisatges desolats com les figures anòmales desprenen amargor però també cerquen provocar un somriure d'estranyesa, sovint inevitable davant l'esperpent i l'extravagància de l'escena.

La disfressa de químic que li va atribuir metafòricament Palau i Fabra ens remet al seu llenguatge plàstic, és una referència a l'estil miniaturista i precís de Ponç, a la multiplicació de línies i formes geomètriques que va delinear per conformar un univers propi. El Ponç alquimista-químic hauria definit la seva fórmula personal a partir d'uns elements que va voler donar a conèixer a través de la seva autobiografia —El Greco, Cézanne, Miró— i d'uns altres que no

607 És significatiu que aquesta obra sovint s'ha considerat el punt de cloenda de la trajectòria de Ponç: tanca l'última monografia i marcava el punt final de l'exposició antològica de 2002

608 Citat a CONNELLY, *The grotesque in Western art and culture*, 2012, p. 108.

va voler emfatitzar. Aquest aliatge va donar com a resultat un llenguatge formal personal que podem definir com a grotesc. Com si d'un procés químic es tracés, de la combinació d'elements en va sorgir un de nou amb unes característiques pròpies.



207- 0073.tiff Geperut amb bató, c. 1984
Oli sobre tela 81 x 65 cm

Els tres artistes referenciats tenen en comú haver apostat per l'alteració dels cànons establerts i per cercar l'expressivitat a partir de la deformació. El Greco va treballar amb un detallisme extrem al temps que va apostar per la distorsió. *El entierro del señor de Orgaz* mostra aquesta dualitat: la convivència de la precisió amb la manca de verisme, del naturalisme fantasiós de la part inferior amb les figures que es contorsionen i s'allargassen arbitràriament de la part superior. Una composició insòlita que Ponç va reivindicar com un referent artístic clau. Més enllà de la centralitat atribuïda al Greco i la seva significació cultural, cal tenir en compte el seu agosarament a l'hora d'assumir la representació de la iconografia cristiana amb una llibertat poc freqüent i de distorsionar la realitat per oferir imatges que escapaven de la lògica visual. *Vista de Toledo* (c. 1597-1699) i *Vista y plano de Toledo* (c. 1600) són exemples de l'exercici d'una llibertat sorprenent per alterar la imatge real i recrear un paisatge tenebrós i un entorn impossible, irreal. Un atreviment que també constatem en el tractament dels cossos, no només a través del seus llegendaris allargaments, sinó per la manca de concreció i definició dels detalls anatòmics, per l'antinaturalisme del color i el risc dels escorços, com observem a *Laocoonte* (c. 1610). Composicions grotesques, tenebroses, marcades per la manca de lògica i d'unitat, incoherents o, potser, amb una coherència allunyada dels paràmetres establerts, que defuig l'harmonia.

Cézanne també va optar per l'alteració de l'ordre, per tensar els límits de la representació de paisatges, natures mortes i figures. En l'anàlisi de la vinculació amb Ponç ens hem endinsat en l'arbitrarietat de les natures mortes, en la imposició d'una geometria que es confonia amb la realitat. Aquesta lògica interna de l'obra el va portar a dotar d'una estructura geomètrica també els paisatges i les formes humanes. Les figures de *Les grandes baigneuses* (1894-1905) segueixen una disposició que no obeeix un argument naturalista sinó que responen a la voluntat

de l'artista de crear una estructura amb una lògica interna. Les seves formes reforcen aquest allunyament de la versemblança i converteixen les banyistes en construccions pictòriques. El color potencia la seva integració en el paisatge, la seva dissolució i la pèrdua de la seva entitat d'éssers humans. El ritme de les pinzellades emfatitza aquesta transformació en objecte pictòric malgrat no anul·lar totalment la referència a una realitat física. Les figures adquireixen així un aspecte grotesc que Cézanne va justificar amb la afirmació que pintava tal com veia i com sentia, sempre a partir de sensacions extraordinàriament fortes.⁶⁰⁹ Aquesta concepció de la creació l'havia portat a desafiar les normes del bon gust en pintures més primerenques, a *L'élévation* (1867), *Pastorale* (1870) o *Une moderne Olympia* (c. 1873-1874). Unes teles on va traspasar els límits de l'adequació a les convencions temàtiques i formals canòniques.

Amb Cézanne ens situem en un punt crític de la història de l'art: en el moment de la superació d'un període on la tradició i el llegat del passat havien tingut una importància capital en l'esdevenir dels llenguatges artístics, i a l'inici d'una etapa on la recerca de la innovació seria la norma. En un context on les pautes i els criteris eren assumits amb naturalitat, el poder disruptiu del grotesc era inqüestionable, en canvi, aquesta força quedarà parcialment desactivada amb la irrupció dels moviments d'avantguarda. Quan el trencament de les convencions es converteix en norma, quan s'imposa la confusió de gèneres, s'elogia l'heterogeneïtat dels materials i l'arbitrarietat de les formes, el grotesc queda momentàniament en suspens. Si en l'època del Greco apartar-se de la realitat podia derivar en una aproximació al grotesc, a principis del segle XX la interpretació del grotesc es fa més complexa. Harpham⁶¹⁰ ha destacat que aquesta complexitat deriva de la creixent tolerància del desordre i l'heterogeneïtat i ha reivindicat la vigència del grotesc, ja no com una representació de figures aberrants, sinó com un mecanisme per posar en relleu contradiccions del sistema creatiu. Així, doncs, el grotesc no s'extingeix amb el sorgiment de l'avantguarda però sí que es transforma.

La represa dels arguments de Harpham ens ajuda a contextualitzar Miró per plantejar com s'articula la seva connexió amb el grotesc. Aquest artista va viure l'efervescència de les avantguardes: es va apropar al cubisme i al fauisme, i va entrar en contacte amb el nucli fundacional del surrealisme. Corrents que van assumir com a trets propis la deformació i l'arbitrarietat. En aquest entorn plàstic, les figures de Miró no suposaven un daltabaix, la seva agressivitat i la seva absurditat encaixaven amb els pressupòsits de l'avantguarda. Per aquest motiu, el 1930, l'historiador de l'art alemany Carl Einstein va considerar que en l'obra de Miró el grotesc era un mitjà amb poca força per "assassinar" la pintura.⁶¹¹ Amb una rellevància matisada per Einstein o com un element apuntat pel crític nord-americà Clement Greenberg⁶¹² o argumentat per l'especialista en Miró del Museum of Modern Art, Anne Umland,⁶¹³ el grotesc apareix

609 Richard SHIFF, *Cézanne and the end of impressionism: A study of the theory, technique and critical evaluation of modern art*, Londres i Chicago, The University Chicago Press, 1984, p. 188.

610 HARPHAM, *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature*, 2006, p. xxvii.

611 Citat a: Anne UMLAND, "Pastels on flocked paper, 1934", a: *Joan Miró: Painting and anti-painting 1927-1937*, Nova York, The Museum of Modern Art, 2008, p. 155.

612 Greenberg va afirmar: "Miró's art belongs, one can say, to the Grotesque, which Ruskin defined as «composed of two elements, one ludicrous, the other fearful»", veure: Clement GREENBERG, *Joan Miró*, Nova York, The Quadrangle Press, 1948, p. 42.

613 UMLAND, "Pastels on flocked paper, 1934", 2008, p. 155.

relacionat en diversos moments amb Miró. La seva proximitat amb Jarry apunta en aquesta direcció, també les converses amb l'escriptor Georges Raillard⁶¹⁴ denoten el seu gust pel grotesc i un gruix important d'obres: pastels, guaixos i olis amb imatges de figures femenines dels anys 1930, l'esmentada *Sèrie Barcelona* (1944) o les aquarel·les *Le courtisan grotesque* (1964) —pensades per il·lustrar un text satíric d'Adrien de Montluc. Caldria, però, considerar el grotesc redefinit per Hartpman i Connelly per entendre la seva força en Miró. Des de les consideracions d'aquests estudiosos sobre el grotesc a la llum dels canvis incorporats pels moviments d'avantguarda, s'imposa una mirada que cerqui més enllà de la deformació formal de les figures. Retrobar el grotesc en obres que posin en relleu les contradiccions del sistema creatiu, una actualització del grotesc que Miró va explorar a les *Teles cremades* (1974).

Així doncs, el grotesc apareix com un corrent subterrani que connecta El Greco, Cézanne i Miró. Ponç va ser l'artífex d'aquest lligam a través del seu relat autobiogràfic, a tots tres els va atorgar un protagonisme especial i hi va establir un parentiu. Una connexió que va més enllà del valor simbòlic, que ens revela la voluntat de posar en relleu una complicitat basada en la manera d'entendre l'art com a provocació i recerca constant. El grotesc conté aquesta capacitat d'apropar elements heterogenis i d'assumir actituds desafiants.

En un moment ben primerenc, quan tot just Ponç començava a imposar la rigidesa de la geometria en les seves composicions, Puig va descobrir el poder transformador d'aquests lleis per convertir les figures i els personatges grotescos i diabòlics en “les fibres que sosté allò clàssic”.⁶¹⁵ En realitat, però, sota l'aparent ordre de la geometria Ponç va formalitzar una nova visió del grotesc, el grotesc geomètric. Va imposar una màscara de racionalitat per recrear i reinterpretar el grotesc.

614 Georges RAILLARD, *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gedisa, 1993. Edició original en francès: *Ceci est le couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977.

615 Arnau PUIG, “La encrucijada del arte”, *Dau al Set* (Barcelona), octubre-desembre 1949.

4. Epíleg

4. EPÍLEG

Els arguments exposats i les anàlisis detallades en el decurs de la tesi són fruit de l'interès per copsar l'imaginari de Ponç. El propòsit de la recerca que hem portat a terme ha estat projectar llum sobre un creador sovint associat a paraules com misteri, enigma o estranyesa i observar en detall els components de la seva personalitat artística. L'objectiu ha estat bandejar l'obscuritat i endinsar-nos en els paratges creats i transitats per Ponç per estudiar la seva obra a la llum d'una recerca aprofundida.

Des de 1946 fins al 1984, aquest artista va dipositar amb cura pigments per transformar el fons blanc de les teles en escenaris opacs. En la seva obra domina la foscor i només es trenca en alguns dibuixos, on els traços deixen entreveure la blancor del paper, ara esgrogueït pel pas del temps. L'atracció per l'obscuritat va perviure al llarg dels anys i no només va ser patrimoni seu. Poetes propers a Ponç, com Foix i Brossa, van glossar el temps de la guerra i de la postguerra amb al·lusions metafòriques a la foscor. A *Les irrealis omegues*, el poeta de Sarrià es va referir a "cendres fumejants", "fosques en prat fosc", "ombradís", "nocturns", "enfosqueïts", "murs de nit".⁶¹⁶ I des de les pàgines d'*Algol*, Brossa va dibuixar un panorama dominat per l'obscuritat: "munts de cendra", "negra corona", "tanta foscor", "al llindar de la nit", "tumors nocturns", "faç nocturna", "amençada nit de la sutzura estètica".⁶¹⁷

Els "tumors nocturns" del franquisme van marcar els primers anys de la trajectòria de Ponç. La guerra civil havia obert una esquerra profunda però s'imposava el retorn a certa normalitat, s'iniciava un procés de recuperació també en l'àmbit artístic. La historiadora de l'art Teresa Camps ha fet notar que a Catalunya el temps de la immediata postguerra va generar molta activitat en el terreny de les arts però des d'un posicionament estètic conservador, sense donar cabuda a "criteris progressius i moderns"⁶¹⁸. Malgrat que el govern del general Franco no tenia ni una doctrina estètica ni un programa artístic definits, proliferava l'art que rebutjava qualsevol innovació formal i es basava en receptes del passat.⁶¹⁹ Mica en mica, apareixerien iniciatives minoritàries que defugien els dictats del mercat i que trobarien en la generació de creadors i intel·lectuals actius abans de la comtessa bèl·lica referents encoratjadors i també el seu suport. Colson, Foix, Gasch i Prats són exemples clars de l'assumpció d'aquest rol en relació a Ponç. Colson, Foix i Gasch per ser els signants dels primers textos sobre la seva obra. Foix i Prats perquè que li van permetre accedir a dos artistes catalans vinculats als moviments d'avantguarda, Dalí i Miró, i perquè a més van posar al seu abast, a través de les seves biblioteques i col·leccions d'art, uns referents culturals inèdits per al jove Ponç. Un escenari on la figura Ors reapareix al costat del poder instaurat pel general Franco, com a impulsor dels Saló de los Once, unes exposicions anuals que donarien a Ponç l'oportunitat d'exposar per primera vegada a la capital de l'Estat espanyol.

616 FOIX, *Les irrealis omegues*, 1949.

617 BROSSA, "Presència forta", [1946].

618 Teresa CAMPS, "L'Exposición nacional de Bellas Artes, 1942", *Papers d'Art* (Girona), n. 85, 2n semestre 2003.

619 Veure: Francisco CALVO SERRALLER, *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988; BOZAL, *Summa Artis, Historia general del Arte*, vol. XXXVII, 1992; i LLORENTE, "Artes plásticas y franquismo (1939-1951)", 1996, p. 31-34.

Als ulls de la crítica, el llenguatge plàstic de Ponç es presentarà com un enigma de difícil resolució. A través dels lligams amb el cubisme, l'expressionisme o el surrealisme s'intentaria entendre una opció creativa que s'apartava del cànon avantguardista que emergiria amb força després de la segona guerra mundial, l'informalisme. Tot i això, no va passar per alt el substrat grotesc de Ponç. Especialment en la dècada de 1950, autors com Puig, Saura, Martínez Bande, Cirlot, Castillo o Gasch, el van relacionar amb aquesta estètica, fos per lloar o per censurar les seves creacions. Una filiació, però, que no va marcar una línia d'anàlisi de la globalitat de la seva trajectòria.

El seu trasllat al Brasil, des de finals de 1953 fins a mitjans 1962, va marcar un incís en la percepció de la seva trajectòria i va generar especulacions sobre el seu futur creatiu. L'estada a São Paulo és un període de clarobscur: l'esperança de trobar un nou públic i un nou aпарador per a la seva obra aviat es va veure estroncada per la reclusió en el taller i la dedicació a la docència. Aquest període va accentuar la percepció que es tractava d'un artista extemporani, que no encaixava en el relat canònic de la història de l'art. A la obscuritat de la seva obra, a les tenebres dels anys de la postguerra, ara calia afegir aquest lapse de temps en la penombra, de residència en un país que vivia un extraordinari desenvolupament econòmic i artístic. El seu retorn va suposar el retrobament amb l'entorn artístic que l'havia vist créixer i amb una crítica que el rebia amb expectació. En la seva trajectòria s'obria una esclatxa de llum que culminaria en l'esclat de colors de l'obra que va presentar el 1978 al Musée d'Art Moderne de la Ville de París. Abans de l'esclat, però, l'esclatxa s'havia obert gràcies a la publicació de les monografies d'Omer (1972) i Corredor-Matheos (1973) i les col·laboracions amb el poeta J. V. Foix.⁶²⁰ La superació del seu malditisme semblava consolidar-se però el miratge del reconeixement internacional va empal·lidir amb la seva mort prematura el 1984. Amb el traspàs de l'artista s'iniciava un període ombrívol, amb una presència irregular en els circuits artístics de Barcelona. Tanmateix, al llarg d'aquestes tres dècades s'han impulsat iniciatives que han estat claus per ressituat-lo en el panorama artístic català: la monografia de Lubar (1994) —la primera que abastava la totalitat de la seva trajectòria—, l'antològica comissariada per Arnau Puig i organitzada per la Fundació "la Caixa" (2002) i l'exhibició d'obres seves al Museu Nacional d'Art de Catalunya (2014). Tres punts de llum, que han estat reforçats per les espurnes generades per les activitats de l'Associació Joan Ponç, que s'ha ocupat d'organitzar exposicions i editar llibres relacionats amb aquest artista per tal d'apropar-lo a nous públics i potenciar la seva presència arreu del territori. La penombra persisteix però Ponç hi apareix com una figura incandescent, imprescindible per entendre la complexitat de l'art català de la segona meitat del segle XX.

Apropar-se a Ponç significa endinsar-se en un període de reformulació de les estructures artístiques. Així, si bé hem esmentat que en els seus inicis va establir lligams amb la generació activa abans de la guerra civil, també cal assenyalar que resseguir la seva trajectòria ens permet observar el sorgiment d'una nova generació de crítics i el desenvolupament d'una xarxa de galeries. Dos aspectes encara pendents d'estudi tot i l'aparició d'estudis que mitiguen par-

620 *La pell de la pell*, 1970 i 97 notes sobre ficcions ponçianes, 1974.

cialment aquestes mancances.⁶²¹ En aquesta recerca no hem aprofundit en l'anàlisi d'aquests agents culturals perquè depassa el marc de la nostra fita, tot i així sí que em ressenyat la tasca com a crítics d'Aguilera Cerni, Àrean, Juan Manuel Bonet, Glòria Bosch, Camón Aznar, Castillo, Castro Arines, Cirlot, Cirici Pellicer, Corredor-Matheos, Gaya Nuño, Giralt-Miracle, Gullón, Fernando Gutiérrez, Marsá, Martínez Bande, Miralles, Moreno Galván, Parcerisas, Perucho, Porcel, Queralt, Rodríguez Aguilera, Rodríguez-Cruells i Santos Torroella. Tanmateix hem recorregut diversos espais expositius d'especialment rellevància per Ponç, com els Blaus del Centre excursionista de Sarrià, l'Institut Francès, la Sala Biosca, la Sala Caralt, la galeria René Metras, la galeria Dau al Set, la galeria Joan Prats, el Museu de Arte Moderna de São Paulo, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, les sales d'exposicions de la Fundació "la Caixa" i el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

El dibuix del panorama cultural més directament relacionat amb Ponç no estaria complet sense prendre esment d'*Algol* i *Dau al Set*, dues publicacions que posaven de manifest l'ànsia de trobar noves vies de difusió i que li van permetre entrar en contacte amb creadors que participaven d'aquest interès. El caràcter efímer d'*Algol* —només va materialitzar-se en un número aparegut a finals de 1946— determina el seu limitat ressò. En canvi, la seva col·laboració a *Dau al Set* —especialment activa entre 1948 i 1951, i amb una presència testimonial fins al 1956— agafarà una rellevància extraordinària.⁶²² La consideració d'aquesta revista com una mostra de la recuperació de l'empremta renovadora del surrealisme, va convertir-la en un exemple de l'aposta minoritària però ferma per l'art avançat. I en conseqüència va reforçar el vincle de Ponç amb l'incipient avantguarda sorgida a Catalunya després de la segona guerra mundial. Aquest lligam fins i tot va marcar la recepció de la seva trajectòria posterior: el confirmava com una excepció en un camí artístic determinat per la influència del surrealisme amb un final estipulat: la pràctica de l'informalisme. Dels tres artistes que havien fundat *Dau al Set*, Ponç seria l'únic que no seguiria aquesta evolució. Mentre Cuixart i Tàpies es decantaven per l'experimentació matèrica, Ponç hi renunciava, optava per mantenir-se fidel a suports i tècniques tradicionals, la pintura a l'oli i el dibuix. *Dau al Set* havia sorgit com un òrgan d'expressió d'artistes i escriptors que es rebel·laven contra l'estretor cultural del moment, com una publicació de difusió reduïda i tiratge limitat, però acabaria convertida en emblema de l'avantguarda catalana de la postguerra i Ponç com un dels seus màxims representants, com un fidel seguidor del seu esperit fins i tot després de l'extinció de la publicació.

621 L'historiador de l'art Jaume Vidal i Oliveras ha estudiat diferents iniciatives culturals d'aquest moment, veure: "Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953)", 1997; "Los Salones de Octubre en Barcelona (1948-1957)", 1999; i *Galerisme a Barcelona, 1877-2012: Descobrir, defensar, difondre l'art*, 2012. Els treballs de Narcís Selles i Glòria Soler són imprescindibles per al coneixement de Cirici Pellicer, veure: SELLES, *Alexandre Cirici Pellicer: una biografia intel·lectual*, 2007; i Glòria SOLER, *Diari d'un funàmbul: les llibretes de Alexandre Cirici-Pellicer*, Barcelona, Comanegra, 2014. Per una anàlisi de Perucho veure: Julià GUILLAMON, *Joan Perucho, cendres i diamants: biografia d'una generació*, 2015. I sobre Cirlot: CORAZÓN ARDURA, *La escalera da a la nada: Estética de Juan Eduardo Cirlot*, 2007; i *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, València, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996. Sobre els Salons d'Octubre, hi ha una tesi en curs de Muñoz d'Imbert que ha de completar l'estudi que va portar a terme a: "Llum, més llum per als Salons d'Octubre". *Revista de Catalunya* (Barcelona), 2001, p. 63-89. Sobre els Salón de los Once, veure: SÁNCHEZ-CAMARGO, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte*, 1963. Per una visió global de la crítica d'art, veure: DÍAZ SÁNCHEZ i LLORENTE HERNÁNDEZ, *La crítica de arte en España (1936-1976)*, 2004.

622 Sol ENJUANES PUYOL, "Cronologia de la revista *Dau al Set*", a: *Dau al Set: la segona avantguarda catalana*, Barcelona, Fundació Lluís Carulla, 2011. p. 71-80.

Ponç va quedar ubicat en un punt indeterminat de la història de l'art, sense un epígraf per definir-lo i classificar-lo. Aquesta situació es va agreujar en establir-se a São Paulo, una ciutat en ple desenvolupament però ben allunyada dels epicentres artístics, de París i de Nova York, que havien acollit i acollirien els artistes més avançats i havien vist néixer les principals tendències d'avantguarda. A les dificultats per encabir la seva obra en el relat de la història de l'art català calia afegir els interrogants oberts per la seva absència i els esforços per ressituar-lo en el panorama artístic després del seu retorn a terres catalanes. La seva primera exposició, després d'instal·lar-se de nou a Catalunya el 1962, va ser una retrospectiva d'obres realitzades entre 1946 i 1953 a la galeria René Metras, encara caldria esperar un any perquè mostrés al públic barceloní algunes de les obres realitzades al Brasil. A la mateixa galeria, el 1965, va exposar-hi la *Suite Caps* (1958-1959), i va celebrar així la concessió del Gran Premi Internacional de Dibuix de la VIII Biennal de São Paulo a la *Suite Ocells* (1961).

La invitació a l'exposició de 1965 de la galeria René Metras anunciava la concessió del premi de la Biennal de São Paulo i s'il·lustrava amb una fotografia de Ponç vestit d'arlequí. El mateix any, la galeria Olaf Hudtwalcker de Frankfurt am Main exposava una selecció de gouaches de 1956 que s'acompanyava amb un fulletó amb una breu autobiografia de Ponç. Dos materials que pertanyen al mateix moment i que traspuen una intencionalitat clara, la voluntat de projectar una determinada imatge de l'artista: en un cas assumint el rol d'arlequí i en l'altre a través de la construcció d'un relat autobiogràfic. Dos mecanismes propers, que ens el presenten mediatitzat per la disfressa del personatge de la Commedia dell'Arte i per la narració del jo. Uns recursos que emmascaren i al mateix temps revelen la seva personalitat.

Des dels inicis de la seva trajectòria, la figura de l'arlequí està vinculada a Ponç, tant en les seves creacions plàstiques com a través de fotografies on apareix vestit amb la característica indumentària de rombes. Les imatges donen fe de l'interès per aquesta figura i la seva inclinació a assumir el rol d'arlequí, fos en una obra de Brossa, per a una sessió fotogràfica de Colita o a *Nocturn 29* de Portabella. La identificació amb aquest personatge posa de manifest la voluntat d'apropiar-se del caràcter irreverent d'aquesta figura teatral i la podem interpretar com una reflexió irònica sobre l'art i l'artista.⁶²³ L'interès per la representació plàstica d'aquesta figura és recurrent: el dibuix d'un arlequí va il·lustrar l'article de Gasch de 1946,⁶²⁴ [il. 83], i els arlequins són els protagonistes d'obres com *Nocturn* (c. 1950) i *Equilibri nocturn* (1975) [il. 81 i 22]. Un fet que palesa el doble interès per aquest personatge: per les possibilitats formals de la seva representació i pel seu simbolisme, i ens permet inserir-lo en una línia de treball conreada per artistes de diferents èpoques, especialment amb Picasso.

En la breu aparició a *Nocturn 29*, Ponç, vestit d'arlequí i mig ocult darrere una barana, observa entre els barrots mentre avança i malgrat que sembla fugir de sobte s'enfila i treu el cos per sobre de la barana, la seqüència conclou amb un pla de la cara i un zoom final que enfoca només els seus ulls. Aquesta escena posa en relleu l'actitud d'observar, ocultar-se, mostrar-se i ser observat, un joc que funciona com una metàfora del mecanisme de creació de l'autobiografia:

623 STAROBINSKI, *Retrato del artista como saltimbanqui*, 2007, p. 9.

624 GASCH, "Formas y colores. Pintores jóvenes", *Destino*, 9 novembre 1946.

observar el passat, seleccionar —i, per tant, ocultar i mostrar— i finalment posar-ho a l'abast del públic. Una autobiografia podria semblar un conjunt de dades objectives, una compilació de fites assolides, però en realitat és la creació d'un relat mític, d'una eina per redescobrir el passat i per dotar de sentit unitari al recorregut vital.⁶²⁵ La construcció d'aquest relat la podem assimilar a la confecció d'una màscara perquè malgrat la intencionalitat de donar a conèixer la biografia de l'artista s'interposa entre l'espectador i l'artista, entre el públic i l'obra. De fet, les diferents versions de l'autobiografia de Ponç⁶²⁶ es van convertir en una instrument per aprofundir en el seu coneixement i han estat reiteradament citades per crítics i historiadors. La informació que contenen és força valuosa però tanmateix calia analitzar-les per descobrir la intencionalitat d'aquest relat. Per abordar aquesta anàlisi hem situat el focus en els referents artístics esmentats per Ponç: El Greco, Rogent, Miró i Cézanne. D'aquesta manera hem delimitat el marc de recerca en l'àmbit artístic i només ens hem ocupat tangencialment dels aspectes purament biogràfics. No hem oblidat que l'objectiu de la nostra recerca era assolir un coneixement més acurat del llenguatge creatiu de l'artista i no pas detallar amb precisió els avatars biogràfics. Amb aquesta intencionalitat hem posat un èmfasi especial en els referents artístics i culturals i hem establert un diàleg entre el llenguatge escrit i el plàstic. Aquest mecanisme d'anàlisi ens ha permès indagar les connexions entre els discurs autobiogràfic i l'obra.

Ponç va relacionar El Greco amb la decisió de dedicar-se a la pintura i malgrat que en la seva obra només trobem detalls puntuals del llenguatge plàstic de l'artista cretenc, en la seva narració té una extraordinària rellevància. Més enllà de l'episodi biogràfic relacionat amb la “descoberta” de *El entierro del señor de Orgaz*, la filiació amb El Greco li permetia situar-se en l'estela d'un artista amb una fortuna crítica desigual, que havia estat revalorat a nivell internacional a partir del segle XIX i considerat un precedent de l'art modern. El valor simbòlic d'aquest lligam tenia una significació especial per Ponç en presentar per primera vegada la seva obra en una galeria alemanya, li servia per escenificar una influència de prestigi però formalment prou allunyada per evitar establir una correlació directa entre les seves composicions i les del Greco.

Resseguir el traç de la influència de Rogent es fa difícil, tret dels primers olis més primerencs on els colors encara no s'han enfosquit. La veneració pel seu mestratge no es va traduir en una aposta plàstica que seguís la seva línia colorista i lluminosa. Ponç va elogiar l'aprenentatge de l'ofici que havia portat a terme sota la tutela de Rogent, el va evocar amb respecte i admiració, però va voler marcar distància respecte a les directrius que aquest li marcava. Un equilibri ben explícit a l'autobiografia i que té el mèrit d'esborrar la imatge d'un Ponç autodidacta, mancat de formació tècnica. Aquesta referència, però, també funciona com la reivindicació de la tasca pedagògica, exercida també per Ponç a São Paulo.

La referència a Miró, ens situa en un cas oposat: la breu però reverencial cita de l'autobiografia és només una mostra de la gran influència que aquest artista va exercir sobre Ponç. L'impacte formal de Miró es pot resseguir en la seva obra i posa de manifest la seva receptivitat

625 GUSDORF, “Conditions and limits of autobiography”, 1980, p. 28-48.

626 Veure annex 5.1.1., 5.1.2., 5.1.3 i 5.1.4; i PONÇ, “Cronología biográfica”, 1972, i “Cronología autobiográfica”, 1978 per a les versions posteriors.

a les solucions plàstiques d'un artista silenciats a Catalunya però amb una creixent projecció internacional. Fins i tot arribar a crear una obra sobre paper on inscriu "Hommage Miró". El camí seguit per Ponç, però, s'apartarà de la radicalitat mironiana, dels collage més agosarats i de les teles cremades, però hi ha un gust per la deformació i pels grafisme compartida. Examinar els mecanismes que van possibilitar la trobada de Ponç i Miró a més, ens ha conduït a una definició més precisa dels agents culturals actius en la dècada de 1940 i al retrobament amb figures que havien estat en actiu abans de la guerra civil: Prats, Foix i Dalí.

La revisió dels artistes erigits en fars en el relat autobiogràfic de Ponç conclou amb una figura estel·lar, Cézanne. Sense cap mena de dubte és l'artista que agafa un major protagonisme, amb qui va voler teixir un lligam més consistent i de qui va reivindicar-se seguidor. Aquest referent realment dona claus interpretatives de l'obra de Ponç perquè amb l'artista d'Aix compartia l'interès per la geometria i per la deformació. Ponç se sentia hereu d'aquest enfocament artístic i ho va posar de manifest en el seu relat. A més es tracta d'una figura considerada clau en la història de l'art occidental, que havia marcat un canvi en la concepció artística sense posar en risc tècniques i suports considerats tradicionals. En les obres de Ponç observem un ús de la geometria i un desafiament de les lleis de la perspectiva que ens remetent a Cézanne. Les diferències també hi són com hem pogut verificar en comparar el tríptic de Ponç *Homenatge a Cézanne* (c. 1981) [il. 87-89], amb l'obra en què es va inspirar, *Nature morte aux oignons* (1896-1898) de Cézanne. Els tons foscos i les petites formes geomètriques que componen les figures són les diferències més evidents, especialment les microgeometries que desdibuixen i alhora defineixen els elements de la composició i que evidencien un treball pictòric meticulós.

El Greco, Rogent, Miró i Cézanne pertanyen a contextos artístics ben diferents, conformen una tria heterogènia. Tots quatre conformen una selecció intencionada que situen Ponç en una línia creativa determinada, on crida especialment l'atenció l'elecció de Rogent, un pintor amb una curta trajectòria i escassa projecció fora de Catalunya. Mentre a Rogent el podem considerar un artista local, la resta tenen en comú gaudir d'un reconeixement internacional indiscutible i haver assumit riscos creatius inèdits. El Greco va contravenir l'estètica que imperava, va jugar amb la deformació de les figures per aconseguir una major expressivitat. Cézanne va explorar les mecanismes pictòrics per crear un nou model de representació. I Miró, va crear un univers visual inèdit amb una lògica pròpia. Uns posicionaments estètics amb els que Ponç se sentia identificat, tant pel resultat formal com per l'actitud de l'artista que trasllueixen. La deformació provocadora i l'arbitrarietat és el tret comú que ens permet establir una connexió directa entre El Greco, Cézanne i Miró amb Ponç. Els quatre van mantenir present el lligam amb la realitat però van allunyar-se de la representació naturalista.

En aquest diàleg entre l'aparença dels objectes i les figures i la visió de l'artista és on apareix el grotesc com una afirmació de la personalitat de Ponç. L'estètica del grotesc ve marcada per una tradició que sorgeix del decorativisme i evoluciona per adquirir noves significacions que tenen la virtut de posar en qüestió la percepció apresada del món de les aparences. A partir del grotesc s'imposa la confusió, l'heterogeneïtat, la deformació i l'estrany; neix un imaginari que busca incomodar i interpel·lar l'espectador. D'altra banda, qüestiona la validesa normativa de l'estil i obre esquerdes en l'estructura tradicional de la història de l'art perquè és una categoria

estètica que no s'ajusta ni a un període ni a un moment determinat. En aquest sentit hem recollit la formulació del grotesc de Connelly⁶²⁷ perquè el planteja com una possibilitat, com una acció, i no pas com un element fàcilment definible i tancat. El defineix com una eina que posa en joc conceptes i imatges que interactuen amb el context cultural. En conseqüència, i en la línia apuntada per Harpman,⁶²⁸ el seu significat es construeix en relació al seu entorn, no és un valor universal sinó que depèn dels valors culturals i simbòlics de la societat on es crea.

En Ponç detectem el desafiament al bon gust i a les normes implícit en el grotesc. Per aquest motiu es va mantenir fidel a la pintura a l'oli i al dibuix sobre paper i va triar gèneres clàssics com les natures mortes, els paisatges i els retrats per articular el seu imaginari. En aquest àmbit de representació, la força del grotesc adquiria una significació renovada, un tarannà trencador que hauria quedat esmorteït en treballs elaborats amb unes tècniques i sota formats més innovadors. En el seu llenguatge plàstic hem observat que no es va aferrar a una fórmula sinó que va experimentar una metamorfosi permanent per tal de mantenir viu l'esperit provocador del grotesc. Va potencia el diàleg entre elements oposats: la cultura popular i l'alta cultura, la màgia i la racionalitat. Va traslladar a l'àmbit de la pintura a l'oli bruixes, dimonis i híbrids, figures que formen part de l'imaginari popular. I es va interessar per tot allò que s'escapa a la racionalitat per representar-ho a partir de la racionalitat de la geometria.

L'assemblatge de la deformació i la geometria ha estat definitori en la configuració del grotesc geomètric, un llenguatge on perviu una iconografia fantàstica i un tractament plàstic basat en microgeometries que remeten a la mirada realitzada a través de l'òptica d'un microscopi. El grotesc geomètric pren forma a partir de la voluntat de traspasar fronteres i alterar jerarquies, d'incomodar a partir de la combinació d'elements aparentment antagònics.

627 CONNELLY, *The grotesque in Western art and culture*, 2012.

628 HARPHAM, *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature*, 2006.

5. Bibliografia

5. BIBLIOGRAFIA

I Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición antológica en el Museo de Arte Moderno Parque de la Ciudadela. Barcelona: [s. n.], 1952.

A

A. F. "El único "figurativo" que ha conseguido exponer en René Metras". *El Noticiero Universal* (Barcelona), 21 setembre 1965, p. 18.

ABBAD, Francisco "El séptimo Salón de los Once". *El Correo Catalán* (Barcelona), 22 març 1950.

"Admira a Espanha a moderna arquitectura de São Paulo". *Correio Paulistano* (São Paulo), 8 abril 1956.

ADES, Dawn. *Dalí.* Barcelona: Folio, 1982.

AGUILERA CERNI, Vicente. *Panorama del nuevo arte español.* Madrid: Guadarrama, 1966.

— *Iniciación al arte español de la postguerra.* Barcelona: Editorial Península, 1970.

ALCOLEA GIL, Santiago; CIRLOT, Juan Eduardo; GUDIOL RICART, J.M. *Historia de la pintura en Cataluña.* Madrid: Editorial Tecnos, [s.a.].

Algol (Barcelona), [1946].

Alló de dintre: homenatge poètic a Joan Ponç (1927-1984). Barcelona: Edicions Ponçianes, 2009.

ÁLVAREZ LOPERA, José. *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987.

— "El Greco: els camins de la rehabilitació". A: *El Greco: La seva revaloració pel Modernisme català.* Barcelona: MNAC, 1996, p. 24-35.

— "La construcción de un pintor: Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco". A: *El Greco. Identidad y transformación: Creta, Italia, España.* Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza i Skira, 1999, p. 25-55.

ANDERSON, George K. *The legend of the wandering jew.* Providence: Brown University Press, 1978.

ARCO, Del. "Joan Ponç". *La Vanguardia Española* (Barcelona), 9 setembre 1965, p. 19.

Archives de la critique d'art, http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/critiques_d_art/313/biographie [consulta: 13 abril 2015].

AREÁN, Carlos Antonio. *Veinte años de pintura de vanguardia en España.* Madrid: Editora Nacional, 1961.

— *La escuela pictórica barcelonesa.* Madrid: Publicaciones Españolas, 1961.

ARENAS, Manuel; AZARA, Pedro; i SANTOS, Aurelio. "Ramon Rogent (1920-1958): la recreació". A: *Ramon Rogent.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1984, p. 12-13.

ARMENGOL, Juan. "Magnetofón barcelonés. El ganador de la Bienal de São Paulo de Dibujo vive en el Bruc". *El Correo Catalán* (Barcelona), 8 setembre 1965, p. 21.

Arte concreta paulista: documentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

"Arte: Tapies, Cuixart i Ponç en Galerías Sapi". *Baleares* (Palma), 2 març 1950, p. 6.

August Puig. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2000.

Aus dem Mittelalter: Gouachen aus dem Jahr 1956 von Joan Ponç. Frankfurt am Main: Galeria Olaf Hudtwalcker, 1965.

Automatismos paralelos: la Europa de los movimientos experimentales 1944-1956. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, 1992.

B

BACHS i MARÉS, Elisenda. "Joan Ponç. Capses secretes". *Trama Art* (Barcelona), n. 3, abril 1984, p. 2-5.

BAKHTIN, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François*

- Rabelais*. Barcelona: Barral, 1974.
- BAL, Mieke. *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. Chicago: University of Chicago, 2010.
- BARBERÁN, Cecilio "Arte de hoy. El VII Salón de los Once se inauguró hoy". *Informaciones* (Madrid), 24 febrer 1950.
- BARRAL, Carlos. *Años de penitencia*. Barcelona: Tusquets, 1990. [1a ed., 1975]
- BARREIRO LÓPEZ, Paula. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Historia, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988.
- BENET AURELL, Jordi. "Palabras y formas. El V Salón de Octubre". *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 27, 16 octubre 1952, p. 9.
- "El III Salón del Jazz". *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 58, 21-27 maig 1953, p. 16.
- BILBENY, Norbert. "La voluntat de durar. El Cézanne d'Eugeni d'Ors". *Revista de Catalunya* (Barcelona), n. 54, 1991, p. 98-112.
- BONET, Pilar i PERAN, Martí. *Club 49: reobrir el joc, 1949-1971*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 2000.
- BORDONS, Glòria. *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 26-28.
- "Fer reviure unes flamares exemplars". A: *Carrer de Joan Ponç*. Barcelona: Edicions Poncianes, 2010, p. 13-54.
- "El Dau al Set literari". A: *Dau al Set: la segona avantguarda catalana*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2011. p. 44-59.
- BORJA-VILLEL, Manuel. "Els canvis de gust, Tàpies i la crítica". A: *Tàpies: els anys 80*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 56-77.
- "Comunicació sobre el mur". A: *Tàpies: Comunicació sobre el mur*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies i IVAM Centre Julio González, 1992, p. 13-31.
- BORRÀS, Maria Lluïsa. "Joan Ponç, la lògica del visionari". *Destino* (Barcelona), nº 1944, 4 gener 1975, p. 27-31.
- BORRÀS GUALIS, Gonzalo M. *Historia del arte y patrimonio cultural: Una revisión crítica*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. "L'illusion biographique". A: *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. París: Seuil, 1994.
- *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1997. [1a ed. 1998]
- BOZAL, Valeriano. *Summa Artis: Historia general del arte. Vol. XXXVII: Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. [1a ed., 1990]
- "Dibujos grotescos". A: *Anales de Historia del Arte*, volum extraordinari, 2008, p. 407-426.
- "Grotesco, la sombra de la risa". A: *El factor grotesco*, 2012, p. 71-89.
- BRASSAÏ. *Conversations avec Picasso*. [París]: Gallimard, 1964.
- BRIHUEGA, Jaime i LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. "Tránsitos". A: *Tránsitos: artistas españoles antes y después de la guerra civil*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999, p. 11-13.
- BROSSA, Joan. "Presència forta", *Algol* (Barcelona), [1946].
- "Joan Miró dels ventalls". *Dau al Set* (Barcelona), maig 1949.
- *Vivàrium*, Barcelona, Edicions 62, 1972.
- "L'hivern i la capa, o el califat del foc". A: *Foix-Ponç*. Barcelona: Galeria Artur Ramon, 1974.
- *Coral*. A: *Ball de sang*. Barcelona: Crítica, 1982, p. 301-318.
- BROSSA, Joan i BORDONS, Glòria (ed.). *Carrer de Joan Ponç*. Barcelona: Edicions Poncianes, 2010.

- BRYSON, Norman. *Volver a mirar: Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Forma, 1990.
- BROWN, Jonathan. *El Greco de Toledo*. Madrid: Alianza Forma, 1982.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ed. 62, 1974.
- BUSUIOCEANU, Alejandro. "El Salón de los Once o Eugenio y su demonio". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), n. 14, març-abril 1950, p. 305-314.

C

- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- CABRAL DE MELO NETO, João. "Tapies, Cuixart, Ponç". *Cobalto 49* (Barcelona), fascicle 3, 1950, p. [5-8].
— *Joan Miró*. Barcelona: Edicions de l'Oc, 1950.
- CACHIN, Françoise i RISHEL, Joseph J. "Il est celui qui peint" i "Un siècle de critique cezannienne". A: *Cézanne*. París: Réunion des musées nationaux, 1995, p. 12-15 i 22-75.
Cahiers d'Art (París), n. 1-4, 1934.
- CAJIDE, Isabel. "Entrevista con Joan Ponç". *Artes. Exposiciones, Estudios, Crítica* (Madrid), n. 71, 23 octubre 1965, p. 37-38.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
— "El Greco i la pintura contemporània". A: *El Greco: La seva revaloració pel Modernisme català*. Barcelona: MNAC, 1996, p. 36-43.
- CAMÓN AZNAR, José. "Arte y artistas: Geometrías inflexibles sustituyen a los relieves del universo en el Salón de los Once de la Academia Breve". *ABC* (Madrid), 10 març 1950, p. 19-20.
- CAMPS, Teresa. "L'Exposició nacional de Belles Arts, 1942". *Papers d'Art* (Girona), n. 85, 2n semestre 2003.
Capses secretes. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1993.
Capses secretes. Barcelona: Edicions Ponçianes, 2010.
- CASTILLO, Alberto del. "Arte. A. Tàpies, M. Cuixart y J. Ponç, en el Instituto Francés". *Diario de Barcelona*, 23 desembre 1949, p. 6.
— "Arte. X Salón de Octubre". *Diario de Barcelona*, 3 octubre 1951, p. 20-21.
— "De Arte. IV Salón de Octubre, en Galerías Layetana". *Diario de Barcelona*, 27 octubre 1951, p. 4.
— "Arte. La colectiva de la Sala Caralt". *Diario de Barcelona*, 20 octubre 1951, p. 12-13.
— "Cataluña en la bienal I. Izquierda que es derecha". *Diario de Barcelona*, 1 novembre 1951, p. 3.
— "Cataluña en la bienal III. La vanguardia". *Diario de Barcelona*, 11 novembre 1951, p. 3.
— "Arte. Joan Ponç en galerías Layetanas". *Diario de Barcelona*, 24 novembre 1951, p. 27-28.
— "Arte. Juan Ponç, en Sala Caralt". *Diario de Barcelona*, 31 maig 1952, p. 4.
— "Las exposiciones. Joan Ponç, en Galería René Metras". *Diario de Barcelona*, 3 octubre 1964, p. 32-33.
— "Las exposiciones. Juan Ponç, en Galería René Metras". *Diario de Barcelona*, 9 octubre 1965.
— "Las exposiciones. Juan Ponç, en René Metras". *Diario de Barcelona*, 7 maig 1972. [Publicat també a: *Goya* (Madrid), 108 maig-juny 1972, p. 395-396]
- CASTRO ARINES, José de. "Desde 1953 a hoy". A: *20 años de pintura española*, [Madrid]: Editora Nacional, 1962.
- CATUNDA, Màrcio. "Dos poetas hispanistas brasileños". *Revista de Cultura Brasileira* (Madrid), n. 8, desembre 2013, p. 232-244.
- CERDÀ SUBIRACH, Jordi. "Joan Ponç en los Tristes Trópicos". *Revista de Cultura Brasileira*

- (Madrid), n. 8, desembre 2013, p. 172-205.
- Cézanne and beyond*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art i Yale University Press, 2009.
- Cézanne*. París: Réunion des musées nationaux, 1995.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondencia*. Madrid: Visor, 1991. [La Balsa de la Medusa, 44]
- CHAMORRO, Paloma. *Conversación con Cuixart*. Madrid: Rayuela, 1975.
- CHASTEL, André. *El grutesco Ensayo sobre el ornamento sin nombre*. Madrid: Akal, 2000. [1ª ed., 1980]
- CHERRY, Peter. *Arte y naturaleza: el bodegón español en el siglo de oro*. [Madrid]: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánica, 1999, p. 27-61.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Gil, 1946.
- *Joan Miró y la imaginación*. Barcelona: Omega, 1949.
- "Dau al Set". *Ariel* (Barcelona), n. 22, febrer 1951, p. 60.
- *El surrealismo*. Barcelona: Ediciones Omega, 1957.
- "Dau al Set en su contexto". A: PARCERISAS, Pilar, "*Ponç abans de Ponç*": *Lectures artístiques de l'obra de Joan Ponç*. Barcelona: Edicions Ponçianes, 2014.
- *La pintura catalana*. Palma de Mallorca: Moll, 1959.
- "Arts plàstiques. Els orígens de l'art vivent a la Catalunya d'ara". *Serra d'Or* (Montserrat), any II, n. 12, desembre 1960, p. 25-27.
- "Joan Ponç, l'home que passà la porta". *Serra d'Or* (Montserrat), any VII, n. 12, desembre 1965, p. 45-48. [Article reproduït a: *L'art català contemporani*. Barcelona: Edicions 62, 1970, p. 213-220]
- "Rogent, el primer de tots", *Serra d'Or* (Montserrat), n. 1, gener 1966, p. 32-34.
- "Escultura, pintura, gravat, dibuix. L'ensenyament, els grups, la crítica (1949-1971)". A: JARDÍ, Enric (ed.). *L'art català contemporani*. Barcelona: Aymà, Proa, 1972, p. 193-240.
- "Ponç 72". *Joan Ponç: 1946-1970*. Barcelona: Galeria René Metras, 1972.
- "La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica". *Estudios Escénicos* (Barcelona), n. 16 desembre 1972, p. 86-105.
- "No repetirem ara..." a: *Joan Ponç, oli, gouaches, dibuixos i obra gràfica 1946-1973*. Barcelona: Galeria Dau al Set, 1974. [Inclòs a: *Joan Ponç: Dibuixos 1946-1949*. Barcelona: Galeria Dau al Set, 1987]
- *Presència de Joan Prats*. Barcelona: Galeria Joan Prats, 1976.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los ismos*. Barcelona i Buenos Aires: Argos, 1949.
- *Joan Miró*. Barcelona: Cobalto, 1949.
- *Del expresionismo a la abstracción*. Barcelona: Seix Barral, 1955.
- *Arte Contemporáneo. Origen universal de sus tendencias*. Barcelona: Edhasa, 1958.
- *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2011. [1a ed., 1958]
- "Arte y ciudadanía. Sobre Juan Pons, el olvidado". *Correo de las Artes* (Barcelona), n. 16, abril 1959.
- *La pintura catalana contemporánea*. Barcelona: Omega, 1961.
- *La pintura contemporánea*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- CIRLOT, Lourdes. *El grupo Dau al Set*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- "Las fantasías de Joan Ponç". *ABC* (Madrid), 19 gener 2002, p. 25-27.
- Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española*. Teruel: Museo de Arte, 1992.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- CLARK, T. J. *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*. Londres: Thames and Hudson, 1973.
- COCA, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1971.
- "Joan Ponç, del bressol a la tomba". *Serra d'Or* (Barcelona), n. 278, novembre 1982, p. 13-20 [667-674].
- COCCHIARALE, Fernando. "Historia de una singularidad: el arte brasileño en los últimos

- dos siglos". A: *Revista de Cultura Brasileira* (Madrid), n. 6, febrer 2008, p. 22-37.
- COLSON, Jaime. *Jaime Colson: memorias de un pintor trashumante: París 1924-Santo Domingo 1968*. Santo Domingo: Fundación Colson, 1978.
- COMBALIA, Victòria. *Veure Miró: La irradiació de Miró en l'art espanyol*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1993.
- CONNELLY, Frances S. *The grotesque in Western art and culture. The image at play*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- CORAZÓN ARDURA, José Luis. *La escalera da a la nada: Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Moderno, 2007.
- CORREDOR-MATHEOS, José. "Joan Ponç". *Siglo 20* (Barcelona), 11 de setembre 1965, p. 76-79.
- "Joan Ponç y la VIII Bienal de São Paulo". *Revista de Cultura Brasileira* (Madrid), n. 16, març 1966, p. 61-66.
- *Joan Ponç*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- "Arte. Joan Ponç: «une saison en enfer»". *Destino* (Barcelona) n. 1899, 23 febrer 1974, p. 35.
- "Balanç i valoració de l'avantguarda catalana". A: *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1992, p. 20-41.
- *Història de l'art català. Vol. IX: La segona meitat del segle XX*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- CORREDOR-MATHEOS, José i PONÇ, Joan. *Metamorfosis Franz Kafka-Joan Ponç*. Barcelona: Polígrafa, 1978.
- CORTÉS, Juan. "Breve informe sobre la pintura catalana del siglo XX". *ABC* (Madrid), 15 juliol 1962, p. 67-68.
- COSSÍO, Manuel B. *El Greco: cuarenta y ocho ilustraciones*. Barcelona: H. de J. Thomas, 1940.
- *El Greco*. Madrid: Victoriano Suárez, 1908.
- *El entierro del Conde de Orgaz*. Madrid: V. Suárez, 1914.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- CUADRAS I VIDAL, Mercè. "L'antiquari igualadí Domingo Viñals (1877-1950)". *Revista d'Igualada*, n. 36, desembre 2010, p. 23-29.
- Cuadernos Guadalimar* (Madrid), n. 7, 1978. [monogràfic dedicat a Dau al Set]
- CUIXART, Modest. "Els Blaus de Sarrià". *Avui. Art* (Barcelona), n. 165, 5 abril 1984, p. III.

D

- D'Ací d'Allà* (Barcelona), n. 179, desembre 1934.
- DALÍ, Salvador. *Obra completa. Vol I: Textos autobiogràfics I*. Barcelona: Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003.
- *Obra completa. Vol II: Textos autobiogràfics*. Barcelona: Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003.
- *Obra completa. Vol III: Poesia, prosa, teatre i cine*. Barcelona: Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003.
- Dau al Set* (Barcelona), 1948-1956.
- Dau al Set: enriquida amb quatre aiguaforts, numerats i signats de Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats*. Figueres: Art-3, 1981. [edició facsímil]
- Dau al Set: Joan Brossa, Juan-Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies i Joan-Josep Tharrats*. Saragossa: Ibercaja, 2008.
- Dau al Set: Joan Brossa, Juan-Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies i Joan-Josep Tharrats*. Barcelona: Fundació Fran Daurel, 2008.
- Dau al Set: Joan Brossa, Juan-Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies i Joan-Josep Tharrats*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, 2010.
- DAVIES, David. "El Greco's religious art: the illumination and quickening of the spirit". A:

El Greco. Londres: National Gallery, 2003, p. 45-71.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. [S.l.]: Editions de la Différence, 1981, p. 13-14.

— *Pintura: El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza, 2011.

DÍAZ, Carlos. "Prisma del Jazz. Pictorismo-pintoresco". *Ritmo y melodía. Revista musical* (Barcelona), n. 53, maig-juny 1951, p. 6.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013.

— *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián i LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *La crítica de arte en España (1936-1976)*. Madrid: Istmo, 2004.

Diccionari d'historiadors de l'art català. www.dhac.iec.cat [consulta: 10 abril 2015].

Diccionari de periodisme de les Illes Balears. <http://diccionariperiodisme.wikispaces.com> [consulta: 10 abril 2015].

DOLS RUSIÑOL, Joaquim. "Joan Ponç". *Artes Plásticas* (Barcelona), n. 24, maig-juny 1978.

DORÉ, Gustave. *La légende du Juif errant*. París: M. Lévy, 1856. Disponible a: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045490m> [consulta: 1 juny 2015].

DUPIN, Jacques. *Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993.

DURÁN, Manuel. "Joan Ponç y «Dau al Set»". *La Prensa* (Barcelona), 21 febrer 1974.

— "Las "capses secretes" de Joan Ponç, partículas de la angustia y la rebelión". *El Correo Catalán* (Barcelona), 21 gener 1984.

— "Joan Ponç, el precursor que abrió el camino a lo invisible". *El Correo Catalán* (Barcelona), 7 abril 1984, p. 26.

E

E. M. D. "Aus dem Mittelalter". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt), 3 juny 1965.

EDWARDS, Justin i GRAULUND, Rune. *Grotesque (The new critical idiom)*. Londres: Routledge, 2013.

EHRENZWEIG, Anton. *The hidden order of art: a study in the psychology of artistic imagination*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1967. [*El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor, 1973]

Enciclopèdia Catalana. www.enciclopedia.cat [consulta: 13 abril 2015]

ENJUANES PUYOL, Sol. "Cronologia". A: *Joan Ponç*, Barcelona: Fundació "la Caixa", 2002, p. 199-204.

— "Cronologia de la revista *Dau al Set*". A: *Dau al Set: la segona avantguarda catalana*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2011. p. 71-80.

ESCULIES, Joan. *Tràilers*. Barcelona: Proa, 2006.

España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles. http://www.uah.es/cultura_deportes/documentos/CatalogoBienalSaoPaulo.pdf [Consulta: 25 juliol 2012].

ESPADA, Heloísa. "O debate em torno da primeira exposição nacional de arte concreta (1956-1957)". A: *ICCA Documents Project Working Papers. The Publications Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, n. 2, maig 2008, p. 4-9.

Estampas de invención: Caprichos, Desastres, Tauromaquia y Disparates. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2012.

F

FÀBREGA, Jaume. "L'art català després de Joan Ponç". *El Punt Diari* (Girona), 12 abril 1984.

FÀBREGAS, Xavier. "Introducció al teatre de Joan Brossa". A: *Poesia escènica 1945-1954*. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 5-52.

- FANÉS, Fèlix. *Salvador Dalí: la construcció de la imatge 1925-1930*. Madrid: Electa i Fundació Gala-Salvador Dalí, 1999.
- "Hem va fer Douglas Fairbanks". A: *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Fundació Joan Miró, 2001, p. 326-331.
- *Salvador Dalí. Obra completa. Vol. I: Textos autobiogràfics*. Barcelona: Destino i Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003.
- "Más allá de la pintura. Sexualidad y representación en El gran masturbador". A: *La pintura y sus sombras: Cuatro estudios sobre Salvador Dalí*. Teruel: Museo de Teruel, 2004, p. 58-105.
- *Pintura, collage, cultura de masas: Joan Miró, 1919-1934*. Madrid: Alianza Forma, 2007.
- *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals i Pòrtic, 2008.
- "Dalí. Notas sobre el paisaje", *Arte y Parte* (Madrid), n. 104, abril-maig, 2013, p. 6-23.
- FAVRE, J. P. "Art. Petites notes sur Messieurs Paul Ponç et Joan Cézanne". *Courrier de Cèret*, 9 desembre 1978.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz. *De Rabelais a Dalí: la imatge grotesca del cos*. València: Universitat de València, 2004.
- [FERRAN, Jaime]. "Notas sobre pintura actual en Cataluña". *Alcalá: Revista Universitaria Española* (Madrid), n. 20, 10 novembre 1952.
- FERRATER, Gabriel. "J. V. Foix". A: *Sobre literatura: assaig, articles i altres textos 1951-1971*. Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 43-58.
- FOIX, J. V. *Les irrealistes omegues*. Barcelona: Quaderns Crema, 1987. [1a ed., 1949]
- *Obra Completa de J. V. Foix. Vol. IV: Sobre art i literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- *Onze nades i un cap d'any*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984.
- FOIX, J. V. i PONÇ, Joan. *La pell de la pell*. Barcelona: Polígrafa, 1970.
- *97 notes sobre ficcions ponçianes*. Barcelona: Polígrafa, 1974.
- FONTBONA, Francesc. "Modest Urgell a través de les seves exposicions". A: *Modest Urgell 1939-1919*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1992, 17-24.
- "La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans". A: *El Greco: La seva revaloració pel Modernisme català*. Barcelona: MNAC, 1996, p. 44-51.
- FOSTER, Hal et alt. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Times & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel. "Los medios del buen encauzamiento". A: *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1992, p. 175-198.
- "Of other spaces". A: *The visual culture reader*. Londres: Routledge, 1998, p. 237-244.
- Fundació J. V. Foix. www.fundaciojvfoix.org [consulta: 13 abril 2015].
- Fundació Joan Brossa. www.fundaciojoanbrossa.cat [consulta: 13 abril 2015].
- FUSTER, Joan. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, 1980.
- FUSTER, Joan i PONÇ, Joan. *Exploració de l'ombra*. Barcelona: Polígrafa, 1974.

G

- GALLO, Federico. "Camón Aznar, los expresionistas, el arte abstracto y los demoníacos". *El Noticiero Universal* (Barcelona), 7 maig 1953.
- GALLARDO, Francisco. "Un paseo por el Salón de los Once". *Fotos* (Madrid), 4 març 1950.
- GASCH, Sebastià. "Formas y colores. Pintores jóvenes". *Destino* (Barcelona), n. 486, 9 novembre 1946.
- "Crisis de imaginación". *Destino* (Barcelona), n. 586, 30 octubre 1948, p. 15.
- "Correspondencia. Escribe desde Barcelona Sebastián Gasch". *Ver y Estimar* (Buenos Aires), n. 16, març 1950, p. 57-63.
- "Elogi de la deformació". *Dau al Set* (Barcelona), juliol-setembre 1949.

- "Non-representational art in Spain". *Magazine of Art* (Washington), març 1950, p. 89-91.
- "La pujante personalidad de Juan Ponç". *Destino* (Barcelona), n. 772, 24 maig 1952.
- *L'expansió de l'art català al món*. Barcelona: [s. n.], 1953. [Impremta Clarasó]
- "Dos pintores, Ponç y Miró, en el recuerdo". *Destino* (Barcelona), n. 1808, 27 maig 1972, p. 62.
- GASCH, Sebastià i MINGUET BATLLORI, Joan (ed.). *Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura". A: *Dau al Set* (Barcelona), desembre 1950.
- *La pintura española en el medio siglo*. Barcelona: Omega, 1952.
- *Teoría del Románico*. Madrid: Publicaciones Españolas [1962].
- GICH, Joan. "Joan Ponç, dibujante excepcional". *Tele/Expres* (Barcelona), 1 octubre 1965, p. 13.
- GIMFERRER, Pere. "Historia y memoria de 'Dau al Set'". *Papeles de Son Armadans* (Madrid-Palma de Mallorca), n° 108, gener-març 1965, p. L-LX.
- *La poesia de J. V. Foix*. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel. "Crónica y crítica. Cataluña. Joan Ponç". *Guadalimar* (Madrid), n. 11, 10 març 1976, p. 66.
- "Els ulls de Joan Ponç". *Avui* (Barcelona), 30 abril 1978, p. 24.
- "Les exposicions. Joan Ponç-Franz Kafka". *Avui* (Barcelona), 7 maig 1978.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. *El Greco: El entierro del Conde de Orgaz*. Barcelona: Juventud, 1943.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Concepción. *Dau al Set: Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Joan-Joseph Tharrats*. Saragossa: Ibercaja, 2008.
- GONZÁLEZ, Antonino. *Eugenio d'Ors: el arte y la vida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ainize. "Notes sobre la revista *Algol*". *Els Marges* (Barcelona), n. 90, hivern 2010, p. 68-79.
- GOYTISOLO, Luis. "Mini-geperuts: la cara amagada del que no es veu". A: *Capses secretes*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1993, p. 23-26.
- GOYTISOLO, Luis i PONÇ, Joan. *Ojos, círculos, búhos*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- *Devoraciones*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- GRANELL, Enric i GUIGON, Emmanuel. *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1998.
- *Dau al Set*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.
- GREENBERG, Clement. *Joan Miró*. Nova York: The Quadrangle Press, 1948.
- "Cézanne y la unidad del arte moderno". A: GREENBERG, Clement i FANÉS, Fèlix (ed.), *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006, p. 51-63.
- *¿La guerra ha terminado?: arte en un mundo dividido, 1945-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- GUERRERO, Manuel. *J. V. Foix, investigador en poesia*. Barcelona: Empúries, 1996.
- GUILLAMON, JULIÀ. *Joan Perucho, cendres i diamants: biografia d'una generació*. Barcelona: Galàxia Gutenberg i Ajuntament de Barcelona, 2015.
- GULLÓN, Ricardo. *De Goya al arte abstracto*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952.
- "1952". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), n. 35, novembre 1952, p. 114-120.
- GUSDORF, Georges. "Conditions and limits of autobiography". A: OLNEY, James (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 28-48.
- GUTIÉRREZ, Fernando. "Joan Ponç en Dau al Set y en Eude". *La Vanguardia Española* (Barcelona), 21 febrer 1976.

- "Joan Ponç y la invención del misterio". *La Vanguardia* (Barcelona), 12 maig 1978.
— "Ponç y las aguas muertas del espejo". *La Vanguardia Domingo* (Barcelona), 4 març 1984, p. 16-18.

H

- HADJINICOLAOU, Nicos. "De hecho, es un profeta de la modernidad". A: *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*. Madrid: El Viso, 2015, p. 89-113.
HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literature*. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006. [1ª ed., 1982]
HELIOS. "Noticia sobre la revista *Dau al Set*". *Índice* (Madrid), n. 31, juliol 1950, p. 1 i 12.
HELMAN, Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza, 1983.
HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
"Hoy se inaugura en Sala Arte la exposición de Juan Pons". *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (Bilbao), 1 març 1946, p. 4.

I

- IBARZ, Merçè. "Les "Capses Secretes" de Joan Ponç, a Barcelona". *Avui* (Barcelona), 8 març 1984, p. 29.
IGLESIAS DEL MARQUET, Josep. "Las magias de Joan Ponç", *Diario de Barcelona*, 29 abril 1978.
ILLA MORELL, Joan. "Joan Ponç". *Revista del Vallès* (Granollers), n. 1696, 10 octubre 1970.

J

- J. "Dau al set". *Cobalto 49* (Barcelona), fascicle 2, 1949, p. 8.
Jaime Colson. Pinturas, peintures, paintings. Coral Gables, Florida: Palettte Publictions, 1996.
JARDÍ, Enric. *Nou converses amb Jordi Mercadé*. Barcelona: Pòrtic, 1985.
Joan Miró. Nova York: The Museum of Modern Art, 1959.
Joan Miró: Paisatges. Girona: Fundació Caixa de Girona, 2006.
Joan Ponç 1946-1970. Barcelona: Galeria René Métras, 1972.
Joan Ponç, treballs de 1946 a 1953. Barcelona: Galeria René Métras, 1964.
Joan Ponç, oli, gouaches, dibuixos i obra gràfica 1946-1973. Barcelona: Galeria Dau al Set, 1974.
"Joan Ponç". *Le Républicain*, 15 abril 1978.
"Joan Ponç. Cuatro galerías". *El Correo Catalán* (Barcelona), 29 abril 1978.
"Joan Ponç en las profundidades del ser". *El País* (Madrid), 30 abril 1978.
Joan Ponç: precursor 1946-47-48. Barcelona: Galeria Dau al Set, 1983.
Joan Ponç: Capses secretes. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1983.
Joan Ponç. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2002.
Joan Ponç, viatge a la vida: Col·lecció llegat Joan Pons Ferrer. [Barcelona]: Fundació Vila Casas, 2005.
Joan Ponç: Scatole segrette (1975-2980). Barcelona: Associació Joan Ponç, 2010.
"Juan Pons en Arte". *El Correo Español-El Pueblo Vasco* (Bilbao), 6 març 1946, p. 4.

K

- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros, 2010. [1a. ed., 1957]
KRAUSS, Rosalind. "Grids". A: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT, 1985, p. 8-22.

L

- LA ROSA, Tristán. "Arte y artistas: Los artistas de «La Campana» de San Gervasio". *La*

- Vanguardia Española* (Barcelona), 28 febrer 1945, p. 3.
- LANCHNER, Carolyn. "Peinture-poésie, its logic and logistics". A: *Joan Miró*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1993.
- LASSAIGNE, Jacques. *Joan Ponç: fons de l'èsser 1970-1977*. Barcelona: Polígrafa, 1978.
[Traducció al castellà a: *Guadalimar. Revista Quincenal de las Artes* (Madrid), n. 32, maig 1978, p. 26-27]
- "Al principio era el ojo". A: *Joan Ponç*. Madrid: Galería Biosca, 1978.
- LASTERRA, Crisanto de. *El sentido clásico d'El Greco; seguido de El milagro de la forma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- LAWNER, Lynne. *Harlequin on the moon: Commedia dell'Arte and the visual arts*. Nova York: Harry N. Abrams, 1998.
- LLADÓ, José María. "Juan Ponç, premio de dibujo de la VIII Bienal de São Paulo". *Tele/Exprés* (Barcelona), n. 303, 3 setembre 1965, p. 13.
- LLORENS, Tomás. *Forma: el ideal clásico en el arte moderno*. Madrid: Museo Thyssen Broneimisza, 2001.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. "Artes plásticas y franquismo (1939-1951)". A: *L'art de la victòria: Belles Arts i franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna, 1996, p. 31-44.
- LORENTE, Jesús Pedro. *Historia de la crítica de arte: Textos escogidos y comentados*. Saragosa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- LUBAR, Robert S. "La Mediterrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural". A: *Joan Miró 1893-1993*. Barcelona i Milà: Fundació Joan Miró i Leonardo Arte, 1993, p. 25-48.
— *Joan Ponç*. Barcelona: Polígrafa, 1994.
— *Dalí: The Salvador Dalí museum collection*, Boston, Nova York i Londres: Bulfinch Press, 2000.
— "El nacionalisme lingüístic de Miró". A: *París Barcelona 1888-1937*. Barcelona i París: Réunion des Musées Nationaux, Institut de Cultura de Barcelona i Museu Picasso, 2002, p. 401-415.
— "La presencia de El Greco en el arte español del siglo XX". A: *El Greco*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2003, p. 445-462.

M

- MALET, Rosa Maria. "De l'assassinat de la pintura a les Constel·lacions". A: *Impactes: Joan Miró 1929-1941*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1988. p. 16.
- MANZANO, Rafael. "Juan Ponç, gran premio de dibujo de la Bienal de Sao Paulo". *Solidaridad Nacional* (Barcelona), n. 8.281, 4 setembre 1965, p. 7.
- MARC, Franz. "Bienes espirituales". A: *El jinete azul (Der Balueu Reiter)*. Barcelona, Buenos Aires i Mèxic: Paidós, 1989
- MARSÁ, Ángel. "Las artes. Arlequín con monstruos y pájaros". *El Correo Catalán* (Barcelona), 19 setembre 1965, p. 41.
- MARÍAS, Fernando. *El Greco: biografía de un pintor extravagante*. Madrid: Nerea, 1997. [reeditat el 2013]
— "El Griego entre la invención y la historia". A: *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*. Madrid: El Viso, 2015, p. 19-45.
— "Parroquia de Santo Tomé, Toledo". A: *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*. Madrid: El Viso, 2015, p. 271-275.
- MARÍN VIADEL, Ricardo. "La Recuperación, 1967-1969". A: *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*. València: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2002, p. 39-48.
- MARTÍNEZ BANDE, José María. "Arte y metafísica". *Destino* (Barcelona), n. 661, 8 abril 1950, p. 15.
- MARTINS, Sergio B. *Constructing an Avant-garde. Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge: MIT Press, 2013.

- MARZO, Jorge Luis. *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona: Fundació Espais Art Contemporani, 2007.
- MASOLIVER, Juan Ramón. "Arte y artistas. Las exposiciones de la semana". *La Vanguardia Española* (Barcelona), 18 gener 1950, p. 8.
- MAUBERT, Frank. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos: Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado, 2012.
- MAZARS, Pierre. "La lune et le feu". *Le Figaro* (París), 21 abril 1978, p. 22.
- MERCADÉ, Bernard. "La quadratura del cercle". A: *Picasso: toros i toreros*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Electa, 1993, p. 29-45.
- MERCADER, Laura. *Formulació de l'ideari artístic d'Eugeni d'Ors. Una mirada itinerant*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. [Tesi de llicenciatura]
- "El arte como forma de un ideal: Una lectura de Eugenio d'Ors". A: *Eugenio d'Ors del arte a la letra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 13-44.
- MINGUET, Joan M. "Sebastià Gasch i les avantguardes a Catalunya (1925-1938)". A: GASCH, Sebastià. *Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987, p. 11-46.
- "Joan Miró en l'art espanyol: Una aproximació cronològica (1918-1983)". A: *Veure Miró: La irradiació de Miró en l'art espanyol*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1993, p. 63-83.
- *Joan Miró: l'artista i el seu entorn cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.
- MIRALLES, Francesc. "Entorno a la obra más reciente de Joan Ponç", *Artes Plásticas* (Barcelona), n. 7, abril 1976, p. 52-54.
- "Joan Ponç". *Lápiz. Revista mensual de arte* (Madrid), n. 10, novembre 1983.
- *Història de l'art català. Vol. VIII: L'època de les avantguardes 1917-1970*. Barcelona: Edicions 62, 1987. [1a ed., 1983]
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago i Londres: University of Chicago, 1994.
- MOIX, Ana María. "Veinticuatro horas de la vida de... Joan Ponç". *Tele/Expres* (Barcelona), 30 octubre 1971.
- MOLAS, Joaquim. "Les Avantguardes literàries: imitació i originalitat". A: *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1992, p. 42-59.
- MOULIN, Raoul-Jean. "Les Arts Plastiques. Fables de Catalogne". *L'Humanité* (París), 18 abril 1978.
- MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion, 1997. [1a ed., 1992]
- MOURE, Gloria. "Crítica. Joan Ponç: una gran clave". *El Noticiero del Viernes* (Barcelona), 25 novembre 1983, p. 12.
- MOIX, Ana María. "Veinticuatro horas de la vida de... Joan Ponç". *Tele/Expres* (Barcelona), 30 octubre 1971.
- MORENO GALVÁN, José M. "El surrealismo en Catalunya". *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* (València), n. 5-6, octubre-març 1964, p. 7-10.
- *La última vanguardia*. Barcelona: Magius, 1969.
- Mundo de Juan Eduardo Cirlot*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- MUÑOZ D'IMBERT, Sílvia. "Llum, més llum per als Salons d'Octubre". *Revista de Catalunya* (Barcelona), n. 164, juliol-agost 2001, p. 63-89.
- "Les *Capses secretes* com a compilació de l'univers poncià". A: *Capses secretes*. Barcelona: Edicions Poncianes, 2010, p. 6-17.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao*. www.museobilbao.com [consulta: 6 maig 2015].
- Museu del "Cau Ferrat"*. Fundació Rusiñol. *Guia sumària*. Barcelona: Ajuntament de Sitges, Junta de Museus i Patronat del "Cau Ferrat", 1933.
- Museo Centro de Arte Reina Sofía*. www.museoreinasofia.es [consulta: 6 maig 2015].

N

NAVARRO GARCÍA, Clotilde. *La educación y el Nacional-Catolicismo*. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

O

O'HARA, Frank. *New Spanish painting and sculpture*. Nova York: Museum of Modern Art, 1960. [En castellà a: "Pintura y escultura españolas de hoy". *Atlántico. Revista de Cultura Contemporánea* (Madrid), n. 16, 1960, p. 35-56]

OLIVER, Conxita. "Joan Ponç. Capses secretes". *Avui. Art* (Barcelona), 12 gener 1984, p. III.

OMER, Mordechai. *Universo y magia de Joan Ponç*. Barcelona: Polígrafa, 1972.

ORS, Eugenio d'. *Séptimo Salón de los Once invierno 1949*. [Madrid]: Galeria Biosca, [s.d.].

— *Tres horas en el museo del Prado*. Madrid: Tecnos, 1997. [1a ed., 1922]

— *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado, 1999. [1a ed., 1944]

— "Estilo y Cifra. De tiendas". *La Vanguardia Española* (Barcelona), n. 25.996, 5 gener 1950, p. 3.

— "Novísimo Glosario. Los tres en los Once". *Arriba* (Madrid), 21 febrer 1950.

— "Estilo y cifra. Se habla del diablo". *La Vanguardia Española* (Barcelona), 2 maig 1952, p. 5.

ORS LOIS, Ángel d' i GARCÍA NAVARRO, Alicia. "Nota a la presente edición". A: *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 9-12.

ORTEGA I GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.

P

PALAU I FABRE, Josep. "Un rostre per a Joan Ponç". A: *Obra literària completa, vol. II: Assaigs, articles i memòries*. Barcelona: Galàxia Gutenberg i Cercle de Lectors, 2005, p. 573-574.

PANYELLA, Vinyet. "Episodios de influencias y de modernidad: El Greco, Rusiñol y Picasso". A: *Picasso versus Rusiñol*. Barcelona: Museu Picasso, 2010, p. 215-219.

PAPO, Alfredo. *El jazz a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1985.

PARCERISAS, Pilar. "L'avantguarda i el romànic al segle XX". A: *Agnus Dei: l'art romànic i els artistes del segle XX*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1995.

— "Ponç abans de Ponç": *Lectures artístiques de l'obra de Joan Ponç*. Barcelona: Edicions Poncianes, 2014.

PERAN, Martí. "Noucentisme i Cézanne. Història d'un dissortat magisteri". *D'Art* (Barcelona), n. 17-18, 1992, p. 189-203.

— "El Barroco lúcido. Una estética en claroscuro". A: *Eugenio d'Ors del arte a la letra*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, 1997, p. 45-53.

PERERA, Marga. "La última entrevista con Modest Cuixart". *Tendencias del mercado del arte* (Madrid), n. 8, desembre 2007, p. 10-13.

PÉREZ REYES, Carlos. *La pintura española del siglo XX*. Madrid: Vicens-Vives, 1990.

PERMANYER, Lluís. "Ponç: «Marché a Brasil en busca de la libertad» «Yo era un vanguardista y creo que ahora lo soy más»". *La Vanguardia Española* (Barcelona), 17 març 1976.

PERUCHO, Joan. "Joan Miró". *Ariel* (Barcelona), n. 3-4, juliol-agost 1946, p. 68-69.

— "Joan Ponç". *Ariel* (Barcelona), n. 16, abril 1948, p. 36-37.

— "Invención y criterio de las artes. Joan Ponç o el retorno desde una soledad". *Destino* (Barcelona), n. 1415, 19 setembre 1964, p. 39.

— "Invención y criterio de las Artes. Actualidad de Joan Ponç". *Destino* (Barcelona), n. 1.470, 9 octubre 1965.

— "El mirall. Joan Ponç". *Avui. Art* (Barcelona), n. 165, 5 abril 1984, p. I.

— "Pròleg". A: VALLÈS ALTÉS, Joan. *Ramon Rogent i el seu entorn*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2000, p. 7-9.

- PILA, M. "Joan Ponç expone su obra secreta en Granollers". *El Periódico* (Barcelona), 23 desembre 1983, p. 31.
- POGGI, Christine. *In defiance of painting: cubism, futurism and the invention of collage*. New Haven i Londres: Yale University Press, 1992.
- PONÇ, Joan. "Joan Ponç". A: *Aus dem Mittelalter: Gouachen aus dem Jahr 1956 von Joan Ponç*. Galeria Olaf Hudtwalcker, Frankfurt am Main, 1965.
- "Cronología biográfica". A: OMER, Mordechai. *Universo y magia de Joan Ponç*. Barcelona: Polígrafa, 1972, p. 238-265. [Inclou traduccions en anglès, francès i alemany]
- "Cronología autobiográfica". A: LASSAIGNE, Jacques. *Joan Ponç: fons de l'ésser 1970-1977*. Barcelona: Polígrafa, 1978, p. 37-52. [Inclou traduccions en català, francès i anglès]. Versió publicada a: LUBAR, Robert. *Joan Ponç*. Barcelona: Polígrafa, 1994, p. 575-609.
- *Diari d'artista i altres escrits*. Barcelona: Edicions Ponçianes, 2009.
- PORCEL, Baltasar. "Ir y venir. Joan Ponç, patético y alucinado". *Destino* (Barcelona), n. 2002, 12-18 febrer 1976, p. 38-39.
- "Voracidad de arte, voracidad de vida, Bacon-Cuixart-Ponç". *La Vanguardia* (Barcelona), 28 abril 1978.
- "Joan Ponç, del genio y la egolatría". *La Vanguardia* (Barcelona), 13 abril 1984, p. 5.
- PORTABELLA, Pere. *Nocturn 29* [Il·lustratge]. Barcelona: Films 59, 1968. [DVD] (83 min).
- PRIETO BARRAL, María Fortunata. "Crónica de París. Joan Ponç y Antoni Clavé en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París". *Bellas Artes* (Madrid), n. 61, 3r. trimestre 1978, p. 35-37.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel de. *Educación e ideología en la España contemporánea (1767-1975)*. Barcelona: Labor, 1980.
- PUELLES ROMERO, Luis. "Nada bajo los pies. Aproximaciones a una estética de lo grotesco". A: *El factor grotesco*, Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga, 2012, p. 18-61.
- PUIG, Arnau. "La encrucijada del arte". *Dau al Set* (Barcelona), octubre-desembre 1949.
- "«Les irrealis omegues» de J.V. Foix". *Dau al Set* (Barcelona), maig 1950.
- *Els pros i els contres de la pintura abstracta*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 1963.
- "Del consciente y el inconsciente en el arte de Joan Ponç. (A manera de una semi-carta)", *Batik* (Barcelona), n. 22, febrer 1976, p. 14-15.
- "Testimonio de Dau al Set". *Cuadernos Guadalimar* (Madrid), n. 7, 1978, p. 51-72. [Inclòs a: PUIG, Arnau. *Històries de Dau al Set: Cinquanta anys*. Barcelona: Thassàlia, 1998, p. 35-75]
- "Un viatge als abismes de la sensibilitat i la ment". *Avui. Art* (Barcelona), n. 165, 5 abril 1984, p. I-II. [Inclòs a: PUIG, Arnau. *Històries de Dau al Set: Cinquanta anys*. Barcelona: Thassàlia, 1998, p. 263-266]
- "El arte juega con lo visceral y lo instintivo". *La Vanguardia* (Barcelona), 5 abril 1984, p. 39.
- "Joan Ponç, un art de la intimitat, no dels «ismes»". *El Món* (Barcelona), 13 abril, 1984.
- *Les avantguardes artístiques catalanes*. Barcelona: Barcanova, 1993.
- "L'obra de Joan Ponç. Les desraons del llamp". A: *Joan Ponç*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2002, p. 14-35.
- PUIG, August. *August: memòries d'un pintor*. Palafrugell: Palafrugell Art, 1992. [edició en castellà: *August Puig: memorias de un pintor*. Barcelona: Hacer, 1991]
- PUIG, Ignasi. *Joan Ponç y los cátaros*. Girona: Ignasi Puig, 2001.

Q

- QUERALT, Rosa. "Introducció: Amb Joan Ponç, la tardor del 83". A: *Capses secretes*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1993, p. 9-21. [Publicada a: *Quaderns de l'Obra Social. Caixa de Pensions* (Barcelona), n. 20, novembre 1983, p. 33-35]

R

- RACIONERO, Luis. "Les golfes del cervell". A: *Capses secretes*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1993, p. 167-168.
- RAILLARD, Georges. *Conversaciones con Miró*. Barcelona: Gedisa, 1993. [1ª. ed., 1977]
Ramon Rogent. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1984.
- RAMÓN JARNE, Ricardo. "Jaime Colson en el Museo Bellaprt". A: *Colson errante*, Santo Domingo: Museo Bellapart, 2008. p. 77.
- RAYNAL, Maurice. *Cézanne*. Ginebra, Paris i Nova York: Albert Skira, 1954.
Record de Joan Prats. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1995.
- REFF, Theodore. "Harlequins, saltimbanques, clowns, and fools". *Artforum* (Nova York), octubre 1971, p. 30-43.
- REWALD, John. "Pròleg". A: CÉZANNE, Paul. *Correspondència*. Madrid: Visor, 1991, p. 11-19.
- REY, Henri-François. "L'agenda d'Henri-François Rey. Un peintre messenger d'une autre planète". *Vendredi Samedi Dimanche* (Champagne-sur-Oise), n. 32, 14-20 abril 1978.
- RIERA, Lluís M. "Algunes anècdotes i vivències amb Joan Brossa". A: *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Fundació Joan Miró, 2001, p. 96-99.
- RIPOLL, Lluís. "Las exposiciones. Pintura imitativa y pintura abstracta". *La Almudaina* (Palma), 26 febrer 1950.
- ROAS, David. "Poe i el grotesc modern" [article en línia], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura y literatura comparada*, 1, 2009, 1327. <http://www.452f.com/issue1/poeylo-grotescomoderno/> [Consulta: 23 juliol 2014].
- ROCA-SASTRE, Josep. *Un pintor jove al taller d'en Ramon Rogent a la dècada dels 50*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1980.
- RODA, Damián. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1947.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. "Crónica de las artes". *La Calandria. Ave de Poesía* (Barcelona-Terrassa), n. 7, juliol-agost 1951, p. 15-16.
- "Diálogos de arte. Juan Ponç". *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 7, 29 maig 1952, p. 13.
- "Palabras y formas. El segundo Salón del Jazz". *Revista. Semanario de Información, Artes y Letras* (Barcelona), n. 10, 19 juny 1952, p. 9.
- *Antología española de arte contemporáneo*. Barcelona: Barna, 1955.
- "Joan Ponç, un precursor". A: *Joan Ponç*. Madrid: galeria Biosca, 1974.
- RODRÍGUEZ-CRUJELLS, Modest. "Revista de las artes. Joan Ponç". *Revista Europea* (Barcelona), n. 521, 15 octubre 1964, p. 12.
- "Joan Ponç". *Revista Europea* (Barcelona), n. 533, 25 octubre 1965.
- ROIG, Montserrat. "Joan Ponç". A: *Personatges. Segons el programa del mateix títol emès per TVE*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1978, p. 171-190. [Disponible en línia a: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/arxiu/arxiu-tve-catalunya-personatges-lartista-joan-ponc-entrevistat-per-montserrat-roig/586144/> [Consulta: 6 maig 2015].
- ROMAGOSA, Gemma. "Modest Urgell: quan "el de sempre" esdevé extraordinari". A: *Modest Urgell 1939-1919*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1992, p. 25-33.
- ROSEN, Elisheva. *Sur les grotesque. L'ancien et les nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- ROWELL, Margit. "Magnetic fields: the poetics". A: *Joan Miró: magnetic fields*. Nova York: The Salomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 39-67.
- *Objects of desire: the modern still life*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1997.

S

- SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel. *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*. [Madrid: Langa y Cía.], 1963.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. "Corriere di Spagna. Tre nomi nuovi". *Numero. Arte e Letteratura* (Florència), n. 3, 31 maig-30 setembre 1950, p. 3.
- "El regreso de Joan Ponç". A: *Del Románico al Pop Art*. Barcelona: Edhasa, 1965, p. 207-210.
- "Dietario artístico. Los dibujos de Joan Ponç". *El Noticiero Universal* (Barcelona), 29 setembre 1965, p. 12.
- "Dietario artístico. Una carta de Joan Ponç". *El Noticiero Universal* (Barcelona), 16 juny 1965, p. 12.
- "Joan Ponç y sus espectros", *El Noticiero Universal* (Barcelona), 10 maig 1972, p. 36.
- "Artistas catalanes en París", *Destino* (Barcelona), n. 2121, 1-7 juny 1978, p. 44-45.
- "L'art dels anys quaranta a Barcelona. De la «pintura de l'estraperlo» a *Dau al Set*". A: *Col·lecció Riera: Anys 40*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994, p. 13-34.
- "Pasaje del Crédito: dos visitas I y II". A: *35 años de Joan Miró*. Barcelona: Parsifal, 1994, p. 9-15.
- SAURA ATARES, Antonio. "El Séptimo Salón de los Once". *La Hora* (Madrid), 12 març 1950.
- *Arte fantástico*. Madrid: Galería Clan, 1953.
- SCHROTH, Sarah. "«El entierro del conde de Orgaz»". A: *Visiones del pensamiento: Estudios sobre El Greco*. Madrid: Alianza Forma, 1984, p. 11-35.
- SELLES RIGAT, Narcís. *Alexandre Cirici Pellicer: una biografia intel·lectual*. Catarroja i Barcelona: Afers, 2007.
- Séptimo Salón de los Once: invierno 1949*, [Madrid], Galeria Biosca, [s.d.].
- SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism: A study of the theory, technique and critical evaluation of modern art, Londres i Chicago*, The University Chicago Press, 1984.
- SOBREVILA, Carme i CARBONELL, Manuel. *J. V. Foix: cinc rutes literàries*. Argentona: L'Aixernador, 1993.
- SOLER, Glòria. *Diari d'un funàmbul: les llibretes de Alexandre Cirici Pellicer*. Barcelona: Comanegra, 2014.
- SPIEGEL, Olga. "Joan Ponç, la salvación a través de la pintura". *La Vanguardia Domingo* (Barcelona), 4 març 1984, p. 12-16.
- STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada Editores, 2007. [1ª ed., 2004]
- STERLING, Charles. *La nature morte de l'antiquité à nos jours*. París: Pierre Tisné, 1952.
- *Still life from antiquity to the twentieth century*. Nova York: Icon, 1981.
- STOICHITA, Victor I. i CODERCH, Anna Maria. *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000.
- STORM, Eric. *El descubrimiento del Greco: nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, CEEH i Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2011.
- SUBIRATS, Eduardo. "Do surrealismo à antropofagia". A: *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado i Cosac & Naify, 2002, p. 23-31.
- SWEENEY, James Johnson. *Joan Miró*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1941.

T

- TÀPIES, Antoni. "La visita a Joan Miró". *Destino* (Barcelona), n. 1855, 21 abril 1973, p. 27-28. [la versió en català, amb el títol "Miró de prop", es va incloure a: *L'art contra l'estètica*. Barcelona: Ariel, 1974," p. 79-85]
- *Memòria personal: fragment per a una autobiografia*. Barcelona: Empúries, 1999. [1a ed., 1977]
- "Memoria de Joan Ponç". *La Vanguardia* (Barcelona), 5 abril 1984, p. 39.

- “Un apassionat per la seva feina”. *Avui* (Barcelona), 5 abril 1984.
- “Joan Prats en la meua memòria”. A: *Record de Joan Prats*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1995, p. 41-42.
- TEIXIDOR, Joan. “Panorama de arte y letras: Los nocturnos de Tapies”, *Destino* (Barcelona), nº 691, 4 de novembre 1950, p. 17.
- “La etapa informalista”. *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* (València), n. 5-6, octubre 1964, p. 14-16.
- THARRATS, Joan Josep. *Antoni Tàpies o el dau modern de Versalles*, [Barcelona], Dau al Set, 1950.
- “Joan Ponç”. *Dau al Set* (Barcelona), octubre 1951.
- “Barcelona capital de artistas”. *Mundo Hispánico* (Madrid), n. 84, març 1955, p. 43-45.
- “Testimonios polémicos sobre la historia moderna de la pintura catalana”. *Tropos. Revista. Creación, Arte y Cultura* (Madrid), n. 7-8, maig-agost 1973, p. 144-145.
- *Picasso i els pintors catalans en el ballet*. Barcelona: Cotal, 1982.
- “El hombre de los milagros”, *El País* (Barcelona), 5 abril 1984, p. 24.
- *Dau al Set i la seva època*. Barcelona: Parsifal, 1999.
- THIERY, Jean. “Le peintre Joan Ponç à Céret: des grains de sable et des paillettes d’or...”. *Midi Libre* (Céret), 2 març 1978.
- TOMLINSON, Janis A. *Goya en el crepúsculo del siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993.
- TORRES-GUARDIOLA, Pascal. *El Cercle Maillol: les avantguardes barcelonines i l’Institut Francès de Barcelona sota el franquisme*. Barcelona: Parsifal, 1994.
- TORMO FREIXES, Enric. “El meu Dau al Set”. *Revista de Catalunya* (Barcelona), n. 2, setembre 1987, p. 108-128.
- UMLAND, Anne. “Chronology”. A: *Joan Miró*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1993, p. 317-345.
- *Joan Miró and collage in the 1920s: the dialectic of painting and anti-painting*. Ann Arbor: UMI, 1997.
- “Pastels on flocked paper, 1934”. A: *Joan Miró: Painting and anti-painting 1927-1937*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2008, p. 150-165.
- União Brasileira de Escritores*. www.ube.org.br [consulta: 9 abril 2015]

V

- VALLCORBA, Jaume. *J.V. Foix*. Barcelona: Omega, 2002.
- VALLÈS ALTÉS, Joan. *Ramon Rogent i el seu entorn*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2000.
- VARNEDOE, Kirk. “Picasso’s self-portraits”. A: *Picasso and portraiture: Representation and transformation*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1996, p. 111-179.
- VERDI, Richard. *Cézanne and Poussin: the classical vision of landscape*. Edinburgh: The National Gallery of Scotland, 1990.
- VIEIRA, José Geraldo. “A exposição de Joan Ponç”. *Folha da Manyã* (São Paulo), 27 abril 1956.
- “A semana artística”. *Folha da Manyã* (São Paulo), 29 abril 1956.
- VIDAL ISERN, Antoni. “El auge de la pintura”. *La Vanguardia Española* (Barcelona), 11 abril 1950.
- VIDAL I OLIVERAS, Jaume. *Josep Dalmau: L’aventura de l’art modern*. Manresa: Angle, 1993.
- “Cobalto, història d’una iniciativa editorial (1947-1953)”. *Locus Amoenus* (Bellaterra), n. 3, 1997, p. 215-240.
- “Los Salones de Octubre en Barcelona (1948-1957)”. A: *Tránsitos: artistas españoles antes y después de la guerra civil*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999, p. 93-122.
- *Galerisme a Barcelona, 1877-2012: Descobrir, defensar, difondre l’art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Art Barcelona Associació de Galeries, 2012.
- VILLENUEVE, Roland. *El museo de los suplicios. Muerte, tortura y sadismo en la historia*. Barcelona:

Martínez Roca, 1989.

VUTI RIQUER, J. "Arte nuevo en Madrid". *Cobalto 49* (Barcelona), fascicle 2, 1949, p. 7.

WISMER, Beat i SCHOLZ-HÄNSEL, Michael. *El Greco and Modernisme*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

ZUGAZA MIRANDA, Miguel. "Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao". A: *Museo de Bellas Artes de Bilbao: Maestros antiguos y modernos*. [Bilbao]: Fundación BBK Fundazioa, 1999.

5. Annex

5.1. Documents

5.1.1. Carta autobiogràfica adreçada al galerista alemany Olaf Hudtwalcker, c. 1964

Cher ami Olaf!

Je suis avant tout un homme de métier, qui a dédié toute mon existence à la peinture. Le destin l'a voulu ainsi.

De très petit je me rappelle de devoir me réfugier dans le dessin pour fuir de la maléfique incompréhension qui régnait entre mes parents. Incompréhension, qu'eux comme bons latins, manifestaient avec beaucoup de bruit. Leurs cris m'abîmaient et alors je courais me cacher dans la cabine du dépôt d'eau sur le toit, et là-dedans je dessinais sans cesse, accompagné du son monotone de l'eau qui tombait.

Également, je me rappelle que dans l'école, quand on nous donnait la permission de mettre un dessin au début de la leçon, j'avais une grande joie, j'en faisais un d'énorme et minuscule et je laissais un tout petit marge pour trois ou quatre mots de leçon. Naturellement, le professeur n'était pas très d'accord et je pourrais dire que c'est à partir de ce moment qui commencent les premières difficultés de compréhension.

Un certain jour, vis une reproduction d'El Greco: Enterrement d'en Conde de Orgas, qui m'a émerveillé. J'ai tout de suite demandé dans quel ordre religieux il fallait entrer (dans ce temps-là j'étais dans un internat religieux) pour arriver à faire quelque chose de si étonnant. Beaucoup d'années plus tard j'ai pu vérifier que cette appréciation sur ce que doit être la vie d'un peintre, n'était pas loin de la vérité. Naturellement, beaucoup d'années devaient passer, puisqu'il ne résulte pas facile de comprendre qu'un Van Gogh en train de peindre dans les champs d'Arles Gauguin entre les natifs du Pacifique, Toulouse-Lautrec dans un bordel, étaient des hommes religieux authentiques accomplissant leur mission.

Mais le jour le plus heureux de ma vie ne fut pas celui de ma première communion, comme tout le monde répétait autour de moi, sinon celui quand pour première fois je me suis trouvé avec les pinceaux dans les mains (1943).

Ramón Rogent était un bon professeur qui m'enseignait des choses si importantes comme garder bien propre les pinceaux et la palette et mélanger les couleurs avec pureté. Avec le temps, j'ai pu vérifier l'importance de ce côté hygienique de la peinture.

Une violente réaction n'a pas tardé à éclater, malgré le profond respect que je sentais envers mon professeur. Si lui, il me disait de peindre avec des couleurs claires je courais peindre avec des couleurs obscures. S'il me parlait bien de l'impressionnisme je me dédais avec persévérance à Cézanne, puisque dans l'atelier on l'appelait l'anti-impressionniste. Souvent, il me parlait de la lumière de la Méditerranée et moi, je louais un atelier dans lequel je peignais avec les fenêtres demi-fermées.

Avec le temps j'ai vu que j'étais parvenu à faire une magnifique expérience: si bien avant je pouvais seulement voir de la couleur dans la lumière, et toute ombre était pour moi gris et toute obscurité noire, maintenant j'étais capable d'apercevoir qu'il y avait presque autant de couleur dans l'obscurité que dans la clarté. Cette découverte m'enthousiasma d'une telle façon qu'immédiatement je procurai une connaissance de toutes les formes obscures de l'esprit humain.

Le sous-entendu devient le symbole du véritable, le conscient de la banalité. Le diable, un être merveilleux, marxisme artiste suprême. Dieu, quelque chose d'absurde. Les anges, des très jolis gents mais avec une mentalité de "bête". Les diables de grands camarades, Et c'est dans ce moment que ma peinture fuit d'une ligne que nous pourrions appeler expressionniste, (je m'excuse de ne pas avoir entendu jamais parler de cette école X : première exposition personnelle mars 1946) pour passer au domaine du pur imaginaire.

Je travaillais frénétiquement jour et nuit dans ce monde de lequel surgissaient sans cesse et sans permission, des êtres inconnus pour moi. Au début de cette époque réalisai ma deuxième exposition en septembre 1946 avec August Puig.

Ces êtres fantastiques souffrent une transformation: Leur réalité intérieure devient chaque fois plus forte. Ce n'est plus l'expression de ses yeux, de ses bouches qui leur rendent énigmatiques, maintenant, un être peut surgir, capable d'avoir un œil de 7 kilomètres de longueur et un torax d'un centimètre cubique.

1947, je crée la revue "Algol", ou l'on a tout prévu sauf qu'il faut la vendre. X Tout juste sort un numéro, suffisant pourtant pour attirer la jeunesse inquiète. Un étudiant de médecine et un autre de droit se sont présentés.

Immédiatement, ils me manifestent avec combien de plaisir ils laisseraient leurs carrières pour rentrer dans le monde magique de la peinture. Nous nous comprenons et j'essaie de nouveau l'aventure de créer une nouvelle revue. Cette fois-ci, en tenant compte du fracas économique de "Algol", mes deux compagnons sont des gents qui ont le sens de l'organisation. Ah, j'ai oublié de dire leurs noms: Modesto Guixart et Antoni Tapiés. Ensemble avec eux et avec l'écrivain Joan Brocas et avec le philosophe Arnald Puig (ces deux derniers furent mes compagnons dans la revue "Algol") se forment les éléments essentiels de la revue " Dau alSet " laquelle avec le temps deviendra le centre du mouvement artistique surgé en Espagne depuis la guerre.

Nous travaillions avec beaucoup d'enthousiasme et chaque jour nous avions l'impression de découvrir des mondes nouveaux.

Nous rentrons en contact avec des gents qui auront un rôle important à jouer dans la vie artistique espagnole. Ciriot, Gaya Nuño, Santos Socorro, qui dans ce temps-là luttait avec désespoir pour vivre, trouve quand même des moyens pour se faire gagner de l'argent, même il réussit d'éditer le premier livre de Joan Brocas sur du papier d'emballage, puisque ses possibilités ne permettaient pas d'avantage. Un autre c'est Juan Peruchero lequel le temps a révélé comme un homme d'intuitions prophétiques. Les années 1949-51 passent. Nous, on travaillait comme des authentiques hallucinés. C'est le moment des expositions collectives avec Tapiés et Guixart. À Madrid, on nous appelle le groupe " des trois ".

Mais des incompréhensions commencent à surgir, des jalousies, des envies et bientôt l'atmosphère devient irrespirable. Tout ce qu'il y avait de merveilleusement pur et créatif dans notre contact c'est changé en destruction et petitesse. Mes compagnons sentent chaque fois de plus de l'attraction envers les derniers courants de la peinture, desquels nous

arrivent des nouvelles de Paris. Je me sens par contre attiré pour le "novecento" italien. J'expose dans "Las Galerías Layetanas". Tout le monde se lance à faire de la peinture "moderne" et c'est presque obligatoire de déprécier l'art classique. Dans mes yeux le nouveau devient petit et l'ancien grand. Je me vois tout d'un coup dans l'expérience surprenante de passer de "leader" à un pauvre type avec des idées ultrapassées. Après un court séjour à Paris je part pour le Brésil.

J'emmène avec moi 43 dessins (lesquels le Musée d'Art Moderne de Sao Paulo n'achètera), des lettres de recommandation de Joan Miró, beaucoup d'illusions et une foi infinie. Après deux années au Brésil il ne reste que la foi infinie. Je constate que là aussi, les peintres qui arrivent à se situer sont ceux qui emploient plus de temps pour les relations que pour peindre. Je vois clairement que la peinture devient plus un moyen qu'une fin. Pour m'échapper d'un si néfaste danger qui a transformé presque tous les hommes de ma génération dans de simples figures décoratives, je cherche avec désespoir un chemin pour me sauver.

Je commence alors mon travail comme professeur. Je sais que la peinture ne peut pas être enseignée mais j'enseigne à apprendre et je trouve entre mes élèves une compréhension et un respect émouvants. Dans moi il ne reste plus de doute que dans la peinture tout se quitte n'a pas une racine profondément humaine, tout ce qui germe sans avoir le cœur comme base, fatalement devra passer au champ de l'expérience, jamais de la création.

Dans cette époque je procède de développer au maximum ma capacité de raisonnement pour pouvoir transmettre à mes élèves avec suprême précision l'héritage sacré qu'à travers du processus douloureux de son histoire, la peinture m'a donné. Je constate qu'au dessus de la clairté avec laquelle on dit que je m'explique, la raison pour laquelle je réussis à me communiquer c'est l'amour que je sens pour eux. Je travaille intensément je commence à cueillir les premiers fruits de ma foi en la peinture classique dans laquelle je trouve les lois éternelles de l'humanité.

Sur moi courent les histoires les plus diverses et incroyables. Dans un point toutes coïncident et c'est dans le désir fervent que je me sois détruit. Pourquoi?

Ces travaux que vous allez exposer sont réalisés dans le moment que je procurais la forme, le miracle qui ne permettrait de me libérer de l'engrenage que je considérais fatidique: des prix, des expositions et des marchands. Aujourd'hui, après dix ans de silence extérieur, durant laquelle je me suis trouvé à moi-même, je me sens très heureux d'avoir eu la lucidité et l'héroïsme (excusez ces auto-compliments) qui me permettent commencer la carrière dans le moment où ~~se les plus~~ ceux qui me considéraient ultra-passé, la finissent. Moralité: c'est nécessaire d'abord faire la peinture, soit de la manière que cela soit.

Dans l'année 63 au retour dans ma patrie, j'ai trouvé une merveilleuse compréhension, j'ai trouvé des collègues admirables qui se sont sauvés du naufrage. Ceci m'a donné un optimisme si grand que j'ai décidé de commencer à montrer mon travail. Le destin a voulu que ce soit dans votre galerie ma première exposition.

Aujourd'hui, je reste pauvre et ignoré mais je donne les remerciements au Créateur parce que j'ai une capacité de travail chaque fois de plus grande, parce que j'ai une conscience chaque fois plus profonde de l'existence. Parce que

je vis comme j'ai rêvé et comme je crois être la vie: une immersion dans la création. Même, j'ai appris à prier! Chaque soir je dis: Merci et pardon. Aujourd'hui donc, la "tendance qui me fascine" est celle de la simplicité.

Ce que je viens de te dire me semble opportun pour te servir comme orientation à peine. Je te dis ceci parceque après l'avoir lu ensemble avec les Puigs nous sommes arrivés à la conclusion qu'un jour pas très lointain il sera nécessaire de laisser aller entièrement ce texte. Qu'est ce que tu en pense?

Je t'embrasse

Joan
Puig

5.1.2. Traducció de la carta autobiogràfica adreçada a Hudtwalcker. Inclosa al catàleg de l'exposició "«Aus dem Mittelalter» Gouachen aus dem Jahr 1946 von Joan Ponç", galeria Olaf Hudtwalcker Frankfurt am Main, 1965

Ich erinnere mich, daß ich mich von ganz klein auf in die Zeichenkunst geflüchtet habe, um der verwünschten Verständnislosigkeit zu entgehen, die zwischen meinen Eltern herrschte. Einer Verständnislosigkeit, die sie als echte Südländer mit viel Lärm zum Ausdruck brachten. Ihr Geschrei ekelte mich an, und so lief ich davon, um mich auf dem Dach in der Kammer, in der das Wasser-Reservoir stand, zu verbergen; dort zeichnete ich ohne Unterbrechung, begleitet von dem eintönigen Rauschen des Wassers. Ich entsinne mich auch, daß ich eine große Freude empfand, als man uns in der Schule erlaubte, am Ende der Stunde eine Zeichnung zu entwerfen; ich machte sie riesig und sehr exakt und ließ nur einen ganz kleinen Rand für drei oder vier Worte des Unterrichtsstoffes. Natürlich war der Lehrer nicht gerade begeistert, und ich möchte sagen, daß von diesem Augenblick an die ersten Schwierigkeiten, künstlerisch verstanden zu werden, begannen. — Eines Tages sah ich eine Reproduktion von El Grecos „Begräbnis des Conde de Orgaz“, die mich begeisterte. Ich fragte sofort, in welchem Orden man eintreten müßte, um etwas so Erstaunliches zu vollbringen (ich war damals in einem katholischen Internat). Viele Jahre später konnte ich erkennen, daß diese Frage das Wesentlichste des Lebens eines Malers berührte und nicht weit von der Wahrheit entfernt war. Natürlich mußten viele Jahre vergehen, denn es ist nicht leicht zu verstehen, daß ein van Gogh, ein Gauguin, ein Toulouse-Lautrec wahrhaft gläubige Menschen waren, die ihren Auftrag erfüllten. Und so war der glücklichste Tag meines Lebens nicht der meiner Ersten Kommunion, wie alle um mich her immer wieder behaupteten, sondern der, an dem ich als Fünfzehnjähriger zum ersten Mal einen Pinsel in den Händen hielt (1943).

Ranón Rogent war ein guter Lehrer, der mich Wesentliches lehrte ... Trotz der großen Hochachtung, die ich für ihn empfand, kam es jedoch bald zu heftiger Reaktion. Riet er mir, in hellen Farben zu malen, so wählte ich eilends dunkle Töne. Lobte er den Impressionismus, so widmete ich mich beharrlich der Malweise Cézannes, da man ihn im Atelier der Anti-Impressionisten nannte. Oft erzählte er mir von dem Licht der Mittelmeerländer, ich dagegen mietete ein düsteres Atelier, in dem ich bei halb geschlossenen Fenstern malte ... Vermochte ich anfangs Farben nur im Licht wahrzunehmen und war für mich jeder Schatten grau und alles Dunkle schwarz, so erkannte ich nun, daß es im Dunklen genau so viele Farben wie im Hellen gibt ... Unbewußtes wurde zum Symbol des Wahren, Bewußtes

zu dem der Banalität ... Meine Malerei verließ den Weg, den man wohl „expressionistisch“ nennen konnte (ich bitte zu entschuldigen, daß ich nie von dieser Schule gehört hatte: meine erste eigene Ausstellung war im März 1946), um ganz in den Bereich der reinen Erfindung zu gelangen.

Ich arbeitete wie besessen Tag und Nacht in dieser Welt, aus der unaufhörlich und ohne meinen Willen unbekannte Wesen vor mir auftauchten. Am Ende dieser Epoche hatte ich meine zweite Ausstellung, im September 1946 zusammen mit August Puig ... 1947 rief ich die Zeitschrift „Algol“ ins Leben, bei der man alles bedacht hatte, ausgenommen, daß man sie verkaufen sollte. Gerade eine Nummer kann erscheinen, die jedoch ausreicht, um die unruhige Jugend anzuziehen. Ein Student der Medizin und einer der Rechtswissenschaft besuchten mich daraufhin. Sie versicherten mir sofort, mit welcher großer Freude sie auf ihre Karrieren verzichten wollten, um in die magische Welt der Malerei einzutreten. Wir verstehen uns, und ich wage nochmal das Abenteuer, eine neue Zeitschrift zu begründen. Dieses Mal jedoch unter Berücksichtigung der ökonomischen Erfahrungen des „Algol“. Meine beiden Mitarbeiter sind Menschen, die einen Sinn für Organisation besitzen. Ach, ich vergaß, ihre Namen zu nennen: Modesto Cuixart und Antoni Tapies. Zusammen mit ihnen, dem Schriftsteller Joan Brossa und dem Philosophen Arnald Puig (diese beiden letzteren waren meine Mitarbeiter in der Zeitschrift „Algol“) bilden sich die wesentlichen Elemente der Zeitschrift „Dau al Set“, die mit der Zeit zum Zentrum der ersten künstlerischen Bewegung in Spanien nach dem (Bürger-)Kriege wird.

Wir arbeiten mit großer Begeisterung, und jeden Tag haben wir das Gefühl, neue Welten zu entdecken. Wir nehmen Kontakt mit Menschen auf, die eine bedeutende Rolle im künstlerischen Leben Spaniens spielen werden. Cirlot, Gaya Nuño, Santos Toroella, der damals verzweifelt kämpfte, um leben zu können, trotzdem Mittel fand, um mich Geld verdienen zu lassen; es gelang ihm sogar, das erste Buch von Joan Brossa zu verlegen, auf Packpapier, da seine Mittel nichts Besseres erlaubten. Oder Juan Perucho, der sich als Mensch mit prophetischer Intuition erwies. Die Jahre 1949—51 vergehen. Wir arbeiten wie Menschen mit echten Halluzinationen. Dies ist der Augenblick gemeinsamer Ausstellungen mit Tapies und Cuixart. In Madrid nennt man uns (die wir in Barcelona leben), die Gruppe „der Drei“.

Aber es beginnen Mißverständnisse aufzutreten ... und bald wird die Atmosphäre zum Ersticken. Alles Wunderbare in unserer Zusammenarbeit, rein und schöpferisch, wandelt sich in Zerstörung und Kleinlichkeit. Meine Kameraden fühlen sich von Mal zu Mal stärker von den neuesten Strömungen in der Malerei angezogen, die uns von Paris erreichen. Mich dagegen fasziniert das „Quattrocento“ Italiens viel stärker. — Ich stelle in „Las Galerias Layetanas“ in Barcelona aus. Alles versucht, um jeden Preis „modern“ zu malen, und es ist fast obligatorisch, die klassische Kunst zu verachten. In meinen Augen wird das Neue klein und groß das Alte. Ich sehe mich auf einmal, ganz überraschend, von einem „leader“ zu einem armen Teufel mit völlig unzeitgemäßen Ideen werden. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris gehe ich 1953 nach Brasilien.

Ich nehme 43 Zeichnungen mit (die das Museum für moderne Kunst in Sao Paulo später kaufte), Empfehlungsschreiben von Joan Miró, viele Illusionen und einen grenzenlosen Glauben. Nach zwei Jahren Brasilien bleibt mir nichts als dieser grenzenlose Glaube. Ich erkenne, daß sich auch dort nur die Maler durchsetzen können, die mehr Zeit für gute Beziehungen aufwenden als fürs Malen. Ich sehe ganz klar, daß die Malerei mehr zum Mittel als zum Ziel wird. Um dieser großen Gefahr zu entgehen, die so viele Menschen meiner Generation in bloße dekorative Figuren verwandelt hat, suche ich verzweifelt einen Weg, um mich zu retten.

So beginne ich meine Arbeit als Lehrer. Ich weiß, daß sich Malerei nicht lehren läßt, aber ich unterrichte im Verstehen und finde bei meinen Schülern Liebe und Verständnis. In mir gibt es keinen Zweifel mehr, daß in der Malerei alles, was nicht eine zutiefst menschliche Wurzel besitzt, alles, was entsteht, ohne das Herz zur Basis zu haben, unvermeidlich dem Gefilde des Schöpferischen entleitet ... Ich arbeite intensiv ... Diese Arbeiten, die Sie ausstellen werden, entstanden in der Zeit, als sich mir das Wunder der Form erschloß — das mir zur Befreiung von der Kette verhalf, die mir bedrückend erschien: Preise, Ausstellungen, Händler.

Heute, nach zehn Jahren der Zurückgezogenheit und des Schweigens, in denen ich zu mir selbst gefunden habe, bin ich glücklich, daß ich den Optimismus und die Zäbigkeit besaß (verzeihen Sie dieses Eigenlob), die es mir nun ermöglichen, eine Karriere vor mir zu sehen, da viele, die mich für gänzlich überholt hielten, die ihre hinter sich sehen.

Im Jahre 1964, als ich in meine Heimat zurückkehrte, fand ich ein ausgezeichnetes Verständnis; ich habe bewundernswerte Kollegen gefunden, die sich vor dem Schiffbruch retten konnten. Dies stimmte mich so optimistisch, daß ich mich entschloß, Arbeiten aus dieser Zeit meines Schweigens zum ersten Mal öffentlich zu zeigen. Das Schicksal hat es gewollt, daß die erste Ausstellung in Ihrer Galerie stattfindet ...

Joan Ponç

(aus einem Brief an O. H., Barcelona, Frühjahr 1965)

Zur ersten Ausstellung von Joan Ponç außerhalb Spaniens und Brasiliens.

Zur Ausstellung gelangen 24 Gouachen zum Thema „Aus dem Mittelalter“, die im Jahr 1956 in Brasilien entstanden. Ferner Gouachen und Collagen aus den Jahren 1947/48, die den Aufbruch der jungen künstlerischen Kräfte Spaniens einleiteten. Da trotz der großen Ausstrahlung dieser Kräfte, die in den fünfziger Jahren zumeist in Gruppenausstellungen international hervortraten, die zeitlichen Zusammenhänge weitgehend unbekannt geblieben sind, freue ich mich, mit dieser Ausstellung einen kleinen Beitrag zur neuesten Kunstgeschichte Spaniens leisten zu dürfen. Mein Dank gilt Joan Ponç für sein freundschaftliches Vertrauen.

Olaf Hudtwalcker

Die Galerie Olaf Hudtwalcker ■

Frankfurt am Main,

Kleine Bockenheimer Straße 12,

zeigt vom 15. Mai bis 30. Juni 1965 ■

„Aus dem Mittelalter“

Gouachen aus dem Jahr 1956 von

■ Joan Ponç ■

Geöffnet von 11 bis 13 und 15 bis 19 Uhr,

samstags von 11 bis 14 Uhr.

Sonntags und montags geschlossen ■

Telefon 282539

1 Nueva Lectura (peluca): N. G. de...
citando y...
1 Nueva Lectura de la... de la...

Junto con Broma y Arnaldo Pring
formamos la recibimos cartas de
protesta.

1947 Junto con Broma y Arnaldo
Pring publicamos la Revista "Algal".
Colaboran Bassella y Jordi Mercader.
Editor: E. Torrens.
Recibimos algunos gravados y manuscritos.

1948.

Junto con En compañía de Broma
Broma, Jaume Cuxart, Tàpies Triadó
fundamos el Dan al Set, que quedará
justamente impregnado de mi espíritu.
Joan Prats me hace conocer a Joan Miró
y visito su estudio.

Joan Miró de Suñer me invita a participar
en una exposición homenaje a Paul Klee
que se realice en Berna.

Trabajo Dibujo y pinto intensamente
Reue Netas me adquiere algunos
trabajos.

1948 Exposición personal en el "Club 49"
En la colaboración de Torrens editamos un catálogo
1949. Este momento por su originalidad y
por haber sido ver tengo memoria de el
Santos Tomella organiza una
exposición en el Instituto Frances de
Barcelona. Se edita un magnífico
catálogo edito por Cabral de
Melo. Participan ^{Pinóles} Cuxart, Pau
Tàpies.

Dion - Plaça hace una lectura durante
la exposición.
El público pasa indiferente ante
las obras de Cuxart, ^{no interesa} ~~no interesa~~
delante de la mía y se extaña
ante Tàpies.
No puedo Relato hecho, no pretendo
clarificar que es obra exclusiva del
los años, tiempo, mucho tiempo.

Exposición personal en Galería
presentado por F. O. Carlot
Luzetanas. No me premian total. Me
destruyen los trabajos. ~~Se destruyen~~ Me siento
dejar de necesidad de caminar.
Comprendo que mi riesgo es un camino que
solo lo puede andar solo.

Viage por España
Pasando por el Museo del Prado.

Edito un libro de litografías
Relato de las litografías que
reuno en un album editado
por Cabral de Melo y E. Torrens.
Edite también 2 libros con aguafuertes y rotulitos.
Seleccionado por Eugenio D'ors
expongo en el "Salón de los Oms"
Me produce una gran emoción colgar
mis cuadros al lado de figuras
como Dalí, Torres-García y Miró.

1945 Expongo en Sala Caralt D'ors -
pinturas, algunas de ellas sobre mar mar.
La exposición tiene una excelente acogida.
En compañía de algunos pintores
catalanes expongo en Florencia

1951 Expongo con el pintor Muxart en
una de las innumerables Galerias
que están destinadas a ser efímeras.
Declaro la obra de Herman
Herse que leo apasionadamente.

2º Trabajo intensamente al margen
del mundo artístico. Surgen
las oportunidades, las incomprensiones,
rivalidades, el trato de poltrona
que tuvo la poltrona que nos
envolvía a muerte.

1953. Me caso con Rosa Ferrer que
luchando hace ya tiempo lucha
a mi lado. Viaje a Paris.
Con unos cartas de presentación de
Joan Miró y muchas esperanzas
me voy al Brasil.
Quedo fascinado por el país.

1954. Exposición en el Museo de
Arte Moderna de São Paulo de la
"Revolución cultural del público."
mite "Toro" el Museo adquiere
los 43 trabajos que forman la
mité.

1955. Vivo en el interior. ^{se plena totalmente} Una invasión
de Uruguays, casi mata a mi hijo.

Conosco a Xosé Corbeiro que me
propone en mi obra una
maravillosa amistad. A través
de él entro en contacto con los
problemas de la juventud, me
puede tomar conciencia que ya no
hay uno de ellos, otros años,
otra visión, del mundo ha surgido
detrás de mí, ~~trayendo~~ no había
nada; hay ya existe un mundo
que a pesar de estar en formación
con características propias.

ya

Fernando Ari como ves en
Corbeiro el amigo ^{artista} ideal, Fernando
Gueña es el amigo ^{mordaz} - práctico perfecto.
~~Después de eso~~ Ya no tengo que
preocuparme por nada que no
sea obra. Crear al margen de
todo, sin influencias, intereses,
y todos aquellos calamidades
que afligen a los artistas ~~o~~
agotándolos frecuentemente al
punto de privarlos de ~~su~~
transmitir en la obra su fuerza
más pura.

1965. Exposición personal en Frankfurt
Galería Blaf. Ullrich
Sala especial en la VII Bienal de São
Paulo: "Gran Premio Internacional
de Dibujo" conseguido con una
"mité" ^{Papero} realizada en los años
59-60. ~~amando~~ Tengo la sensa-
ción que me han premiado de
pe' en mi mismo. ~~El~~ ~~El~~ ~~El~~
a los ~~convenciones~~ ~~admiramos~~. Sonrió
ante la ironía del Destino y
pido a Dios que me libere de la
ig. marancia de los que juzgan por
los apariencias.

5.1.4. Transcripció de l'esborrany de l'autobiografia, 1968

1927 Nací en Barcelona, bajo el signo de Sagitario. Un dia [sic] leyendo las características de los sagitario me asombro como coincidían con las mías.

Mi infancia fue una verdadera pesadilla. Creo que para evadirme de ese mundo "real" empecé a dibujar un mundo fantástico, al que he sido fiel toda mi vida.

El negocio de mi familia era el de Guarda-Muebles. Me recuerdo paseando un tanto atemorizado por estrechos pasadizos de enormes salas llenas de muebles. Ponía especial atención en los crujidos pues mi abuela me había dicho: Son almas que quieren hablar.

En la escuela no ponía atención a las lecciones, me cojerán [sic] algunas veces dibujando a partir de aquel momento tuve que hacerlo a escondidas en el cuarto donde estaba el depósito del agua, acompañado de su monótono ruido.

1936 Durante la guerra civil vivo en Barcelona. Los bombardeos que en un inicio me apavoraban [sic], después de un tiempo ya acostumbrado continuaba jugando con mis compañeros como si no existiese el menor peligro.

Recuerdo una monja que perdió la razón y un día salió de su escondite y corrió por la calle desnuda. Acostumbraba a jugar a "rojos y nacionales". Di y recibí algunas pedradas de las que aún quedan huellas.

1940-43 Me internan en los Salesianos de Mataró donde hago los primeros años de Bachillerato.

Grandes problemas con los profesores por "dibujar en vez de estudiar".

No consigo adaptarme ni con profesores ni alumnos. Vivo castigado. Durante las clases en el fondo de la cara a la pared. Durante el recreo al pie de un árbol.

1944 Entro a estudiar en el taller de Ramon Rogent. Era un buen profesor. Me inculco [sic] cosas importantes como mantener la paleta y pinceles siempre limpios y a mezclar los colores con nitidez.

Después de unos meses me rebelo contra la enseñanza, si me aconsejaba pintar con colores claros lo hacía con oscuros. Cuando ensalzaba la luz mediterránea yo pintaba con las ventanas semicerradas.

A pesar de mis violentas reacciones siempre me trató con cariño y comprensión siendo la primera persona que vive en mi recuerdo rodeada de luz. El matrimonio Helman, judíos refugiados en España, con quien mantengo largas conversaciones me descubren el mundo de Froid [sic].

1946 Expongo por primera vez personalmente "Galería Arte" en Bilbao. 22 cuadros óleos que causan el espanto del público que me mira como un pequeño monstruo.

1947 Expongo en Barcelona en compañía de A. Puig, Tort, y el escultor Boadella. La presentación del catalogo [sic] es de J. V. Foix.

Salvo rarísimas excepciones entre las cuales recuerdo a Joan Prats, el público en el mejor de los casos es indiferente ante mi trabajo.

2º Estando comprando en la farmacia me llama la atención un libro que alguien se ha dejado: una monografía del Aduanier Rosseau [sic]. Su propietario resulta ser el poeta Joan Brossa al que me unirá una amistad que se afianza con los años.

1º Sebastián Gasch y José María de Sucre escriben sobre mi trabajo publica un artículo sobre mis trabajos con una reproducción [sic] en el Destino. Se reciben cartas de protesta.

1947 Junto con Brossa y Arnaldo Puig publicamos la Revista "Algol". Colaboran Boadella y

Jordi Mercadé. Realizó algunos gravados [sic] y monotipos.
 ¡Nuestra lectura preferida: [?] algunos citamos frases continuamente.
 Viaje por España.
 Reiteradas visitas al Museo del Prado.
 1948 En compañía de Brossa, Cuixart, Tàpies, Tharrats fundamos el Dau al Set, que quedará fuertemente impregnado de mi espíritu [sic]. Joan Prats me hace conocer a Joan Miró y visito su estudio.
 José María de Sucre me invita a participar en una exposición de homenaje a Paul Klee que se realiza en Berna.
 Dibujo y pinto intensamente. Rene [sic] Metras me adquiere algunos trabajos.
 Ilustro dos libros de Joan Brossa.
 1948 Exposición personal en el "Club 49".
 Con la colaboración de Tormo editamos un catálogo que sorprende por su originalidad.
 1949 Por primera vez tengo sensación de éxito.
 Santos Torroella organiza una exposición en el Instituto Frances [si] de Barcelona. Se edita un magnífico catálogo escrito por Cabral de Melo. Pintores Cuixart, Ponç, Tàpies.
 Díaz-Plaja hace una lectura durante la exposición. El público pasa indiferente ante las obras de Cuixart, ~~se indigna ligeramente~~ se interesa delante de las mías y se extasia ante Tapies [sic].
 Relato hechos, no pretendo clarificar que es obra exclusiva del tiempo, mucho tiempo.
 Exposición personal en Galerías Layetanas presentado por J. Cirlot. Incomprensión total. Me destruyen dos trabajos. ~~Surge Me Siento seguro de necesidad de comunicar~~ Comprendo que mi [?] un camino que solo lo puede andar solo.
~~Edito un album de litografias~~
 Realizo diez litografias [sic] que reuno [si] en un album [sic] editado por Cabral de Melo y E. Tormo.
 Seleccionado por Eugenio d'Ors expongo en el "Salón de los Once". Me produce una gran emoción colgar mis cuadros al lado de figuras como Dalí, Torres-García y Miró.
 1950 Expongo en la Sala Caralt Dibujos - pinturas algunas de ellas sobre mármol. La exposición tiene una excelente acogida [sic]. En compañía de algunos pintores catalanes expongo en Florencia.
 1951 Expongo con el pintor Muxart en una de las innumerables Galerías que estan [sic] destinadas a desaparecer. Descubro la obra de Herman Hesse que leo apasionadamente.
 2º Trabajo intensamente al margen del mundo artistico. 1º Surgen los oportunistas las incomprensiones, rivalidades, ~~el halo de poesía~~ que la poesía que nos envolvía [sic] a [sic] muerto.
 1953 Me caso con Roser Ferrer que ~~luchara~~ hace ya tiempo lucha a mi lado. Viaje a Paris. Con unas cartas de presentación de Joan Miró y muchas esperanza [sic] me voy a Brasil. Quedo fascinado por el pays [sic].
 1954 Exposición en el Museo de Arte Moderna de São Paulo de la suite "Toros" el museo adquiere los 43 trabajos que forman la suite. Reacción entusiasta del público.
 1955 Vivo en el interior en plena naturaleza. Una invasión de hormigas casi mata a mi hijo.
 1956 Exposición en el Museo de Arte Moderna de São Paulo-
 A pesar del éxito conseguido decido retirarme definitivamente del mundo artístico y pintar exclusivamente para mí. Durante 10 años, hasta 1966 laboro intensamente sin que nadie vea mis trabajos. Es la experiencia más maravillosa de mi vida.
 1957 Fundo el atelier l'Espai donde durante 7 años rodeado de alumnos viviré aprendiendo al margen ~~de la vulgaridad~~ del mundo.
 Las Bienales me hacen comprender que a pesar de los gritos de triunfo estamos en un periodo

de decadencia que se irá acentuando hasta adquirir caracteres dramáticos.
 Mis escritores preferidos en esta época Descartes.
 El director de la Fundación Alvarez Penteado me invita que de clases en dicha institución para formar profesores.
 1962 Retorno a España. El matrimonio Vidal Teixidor, que han mantenido una increíble [sic] fé [sic] en mi, me pone en contacto con figuras del mundo intelectual barcelonés.
 Me retiro al Bruch donde pinto y realizo una serie de "puntas secas" y gravo intensamente.
 1963 Joan Perucho en el curso de una memorable visita me convence para volver a la vida artística.
 1964 Retrospectiva en la Galería René Metras. El público y en especial la juventud acoje [sic] con entusiasmo aquellas obras que tantos sinsabores me causaron años antes.
 1965 Exposición temporal en Frankfurt Galería Olaf Hudtwalcker.
 Sala especial en la VIII Bienal de São Paulo. Gran Premio Internacional de Dibujo conseguida con la "suite Pájaros" realizada en los años 59-60. ~~cuando~~ Tengo la sensación que me han premiado la fé [sic] en mi mismo. ~~El desprecio a los convencionalismos~~ Sonrió [sic] ante la ironía del Destino y pido a Dios que me libere de la ignorancia de los que juzgan por las apariencias.
 1966 Una selección de trabajos de Genovés y míos son expuestos en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro.
~~Realizo diversos gravados~~ El arquitecto En el curso de una visita a Cadaqués el arquitecto Peter Harden me convence para quedarme a trabajar allí.
 Alquilo una casa que había sido la pensión de la "Lydia" frecuentada por Eugenio d'Ors, Derain, B-M Dalí.
 Realizo varios gravados [sic] en los talleres Rigal. Editor Jean Scheider.
 Exposición personal en "Galería Staempfí" de New York. Excelente acogida de crítica y público.
 1967 Exposición colectiva en New-York Galería Estaemfli [sic] con Delvaux Bertoia Grenau Di Konig [sic].
 Exposición colectiva "Gravado [sic] Español" en Bon.
 Exposición colectiva "Gravado [sic] Catalán" Instituto Arquitectos.
 Exposición cole. "Gravado [sic] Catalán" Rene [sic] Metras.
 Exposición Feria Internacional del Libro Frankfurt. Mis obras figuran en un panel en compañía de Picasso, Dalí, Cavé y Duffet.
~~Exposición colectiva "Gravados~~ Realizo El editor Jean Scheneider me propone realizar la ilustración de las Metamorfosis de Kafka.
 Exposición colectiva "Pintores catalanes en el Museo Picasso Antibes.
 1968 Exposición personal en Bonn "Ibero Club".
 Exposición personal en Benidorm "Galería Darhim".
 Exposición personal en Munich galería ----
~~Realizo~~ Pedro Portabella me encomienda la realización del cartel de su film Nocturno –
 Invitado para exponer en la Galería "Wundre" [?] i Galería ----
 Conozco a Xavier Corberó ~~que se convertirá en mi~~ surgirá una maravillosa amistad. A través de él entro en contacto con los problemas de la juventud, me hace tomar conciencia de que ya no soy uno de ellos, otros afanes, otra visión ~~del mundo~~ ha surgido detrás de mí, hayer [sic] no había nada, hoy ya existe un mundo que a pesar de estar en formación ~~en~~ tiene ya características propias.
~~Fernando~~ Así como veo en Corberó el amigo artista ideal, Fernando Guereta es el amigo-marchad práctica perfecto. ~~Después de su~~ Ya no tengo que preocuparme por nada que no


sea crear. Crear al margen de todo, sin influencias, intereses y todas aquellas calamidades que afligen a los artistas y agotandolos [sic] frecuentemente al punto de privarlos de transmitir en la obra una fuerza más pura.

1965. Exposición personal en Frankfurt Galeria Olaf Hudtwalcker "

Sala especial en la VIII Bienal de São Paulo. "Gran Premio Internacional de Dibujo" conseguido con la "suite Pájaros" realizada en los años 59-60. cuando Tengo la sensación que me han premiado la fé [sic] en mi mismo. ~~El~~ ~~El~~ ~~desprecio~~ ~~a~~ ~~los~~ ~~convencionalismos~~. Sonrió [sic] ante la ironía del Destino y pido a Dios que me libre de la ignorancia de los que juzgan por las apariencias.

5.1.5 Contracte de col·laboració entre Juan Viñals i Joan Ponç, 1945

A.1932.073 *



en la ciudad de Barcelona a los de Enero de mil novecien -
tos cuarente y cinco. - - - - -

AGUADOS : de una parte Don Juan Viñals y cóna mayor de e -
dad de esta veindad con esultu paracnal y Don Juan Pons y
Bonet de esta veindad calle del Bosch n. 1 bajos asiutido
de su señor padre Don Pons y por el gre -
sente y reconocianloms mutua capacidad la-gal para este do -
cumento hacen constar : - - - - -

Que en atención a querer prestar Don Juan Viñals una ayu -
da artística a Don Juan Pons Bonet para perfeccionamiento de
sus estudios pictóricos, en atención a curacar este último
de medios para ello, y este al agradecer al Sr Viñals la ayu -
da que le presta, con la venia y consentimiento de su se -
ñor padre Don Pons le da en este acto convieneu :
Que Don Juan Viñals satisfará al Sr Juan Pons y por me -
diación del mismo a su señor padre la suma de trescientas
pesetas mensuales pagadas por anticipado y el Juan Pons se
obliga a pintar al Sr Viñals seis cuadros del tipo y tema
que este le indicará y sugerirá. - - - - -

Esta producción pasará a ser propiedad del Sr Viñals el
que a la vez y como medio siempre de ayuda proporcionará a -
demás al Juan Pons Bonet los materiales necesarios para la
ejecucion y elaboración de dichos cuadros, tales como bas -
tidores, telas, tubos de pinturas, pinceles y dems utiles
necesarios para la antedicha producción mensual de seis cua -
dros.

Una vez los cuadros se hallen en poder y propiedad del

Sr Viñals este a fin de que dicho artista Sr Pons Bonet vaya adquiriendo nombre en el mercado pictórico cuidará de la venta y distribución de los citados cuadros que a la vez dicho artista y a la vez cuando lo crea necesario organizará exposicion u exposiciones de las obras del mismo.

El Sr Viñals una vez verificadas las ventas abonará a dicho Sr Pons Bonet y en su nombre o defecto el padre del mismo el importe del cuarenta por ciento de lo que se obtenga en limpio de dicha ventas lo que será una vez descontadas los gastos generales ocasionados para la ejecucion y confeccion de los mismos como materiales empleados, remuneracion mensual que como medio de ayuda artistica le proporcionará el Sr Viñals y los gastos que ocasionen la exposicion u exposiciones que organice en interes del artista el Sr Viñals.

Estas liquidaciones se practicaran trimestralmente .

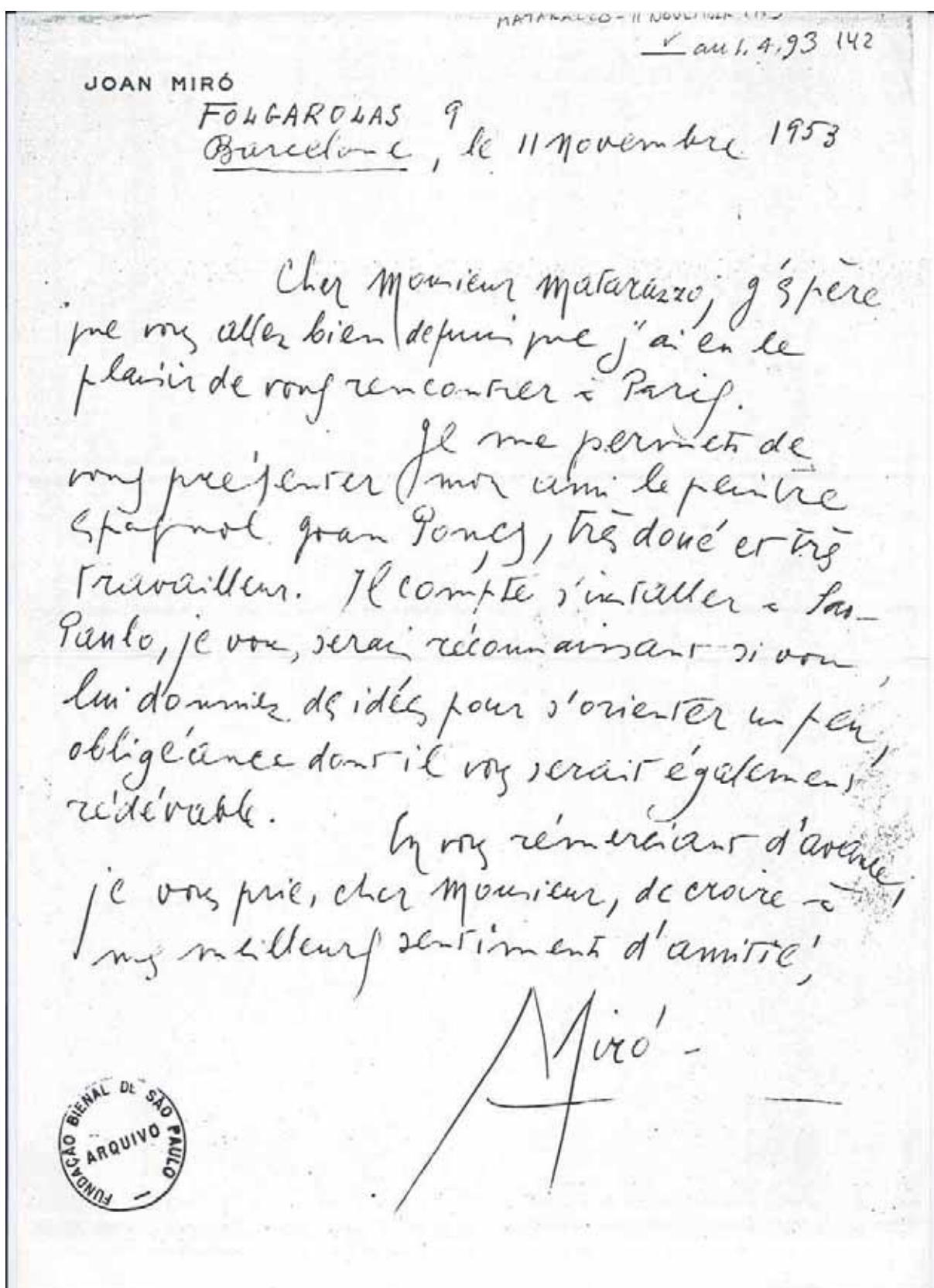
Quieran los otorgantes hacen constar de una manera solemne que el presente contrato no tiene otra finalidad que una ayuda material y moral a favor del artista pintor Sr Pons Bonet que el Sr Viñals le presta renunciando tanto el Sr Pons Bonet como su señor padre firmante en el presente documento a cualquier reclamacion, indemnizacion u otra análoga que dimanante del presente documento pusieren o intentaren ejercitar a lo que renuncian como queda dicho por no tener ninguna otra finalidad que la anteriormente expuesta. - - - - -

Todo cuanto queda estipulado y pactado en este documento tendrá como duracion forzosa por parte del artista Sr Juan Pons Bonet el plazo de seis años si bien el don Juan Viñals podrá darle por rescindido avisando al primero con un mes de anticipacion. - - - - -

Y en prueba de conformidad lo firman junto con el padre de don Juan Pons Bonet presente en este acto que presta su total conformidad a todo cuanto contiene el presente do-

pio indicada .

5.1.6. Carta de recomanació de Joan Miró per a Joan Ponç, adreçada a Matarazzo



5.1.7. Sense Títol, 1946. Gouache sobre paper, 21,5x 16,5 cm



1608.tif

5.2. Imatges

5.2.1. Suite Instruments de tortura, 1956



0035.tif



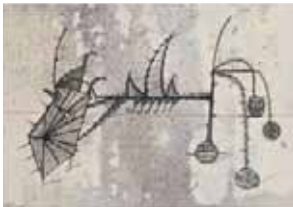
0051.jpg



0053.jpg



0056.jpg



0057.tif



0062.jpg



0063.jpg



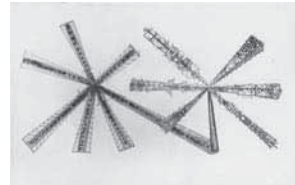
0548.jpg



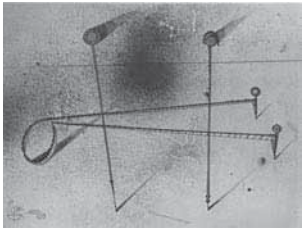
1084.jpg



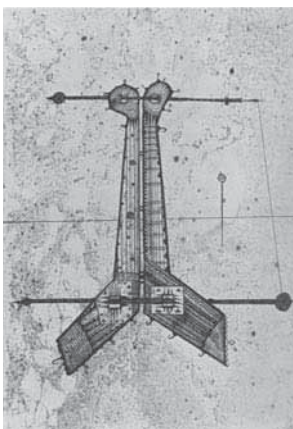
1209.jpg



1644.jpg



1671.jpg



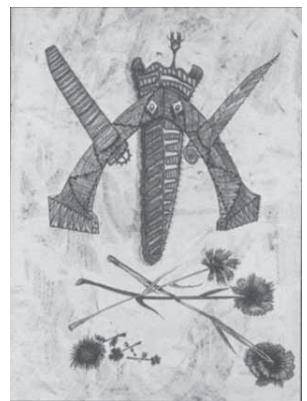
1672.jpg



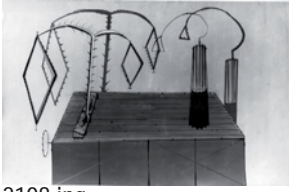
1673.jpg



2045.jpg



2084.jpg



2108.jpg



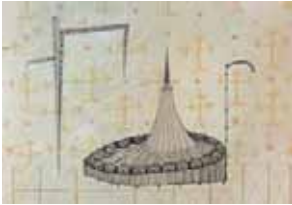
2232.jpg



2383.tif



2731.jpg



2746.jpg



2765.jpg



2881.jpg



3015.jpg



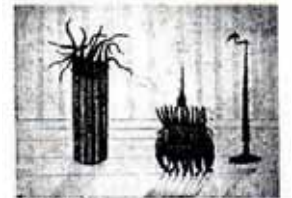
3087.tif



3417.jpg



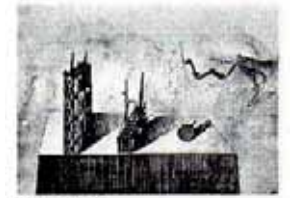
3097.jpg



63.1.165
2905.jpg



63.1.166
2906.jpg

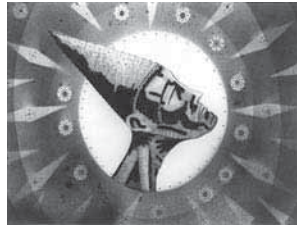


63.1.167
2907.jpg

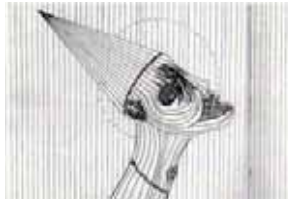
5.2.2. Suite Caps, 1958-1959



1624.jpg



1623.jpg



1625.jpg



1627.jpg



1674.jpg



1675.jpg



1676.jpg



1677.jpg



1974.jpg



1975.jpg



1976.jpg



2022.jpg



2039.jpg



2085.jpg



2295.jpg



2406.tif



2562.jpg



2653.jpg



2654.jpg



2733.jpg



2797.jpg



2817.tif



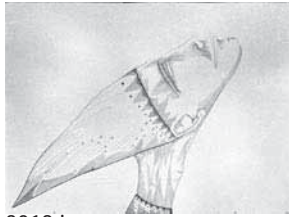
2835.jpg



2961.tif



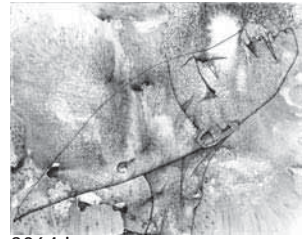
2993.tif



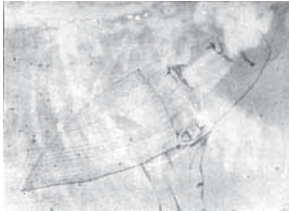
3018.jpg



3039.jpg



3064.jpg



3069.jpg



3072.jpg



3076.jpg



3077.jpg



3079.jpg



3168.jpg



3169.jpg



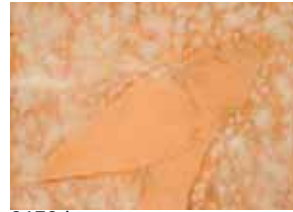
3170.jpg



3171.jpg



3172.jpg



3173.jpg



3182.jpg



3187.jpg



3188.tif



3233.jpg



3266.jpg



3380.jpg



3390.jpg



3423.jpg



3385.tif

5.2.3. Suite Ocells, c. 1960-1961



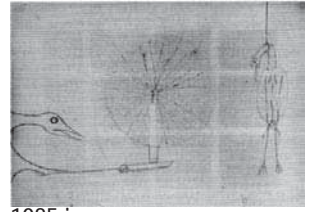
0118.jpg



0563.jpg



0963.jpg



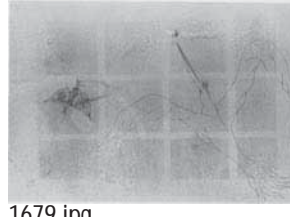
1085.jpg



1177.jpg



1678.jpg



1679.jpg



1816.jpg



1817.tif



2124.jpg



2338.jpg



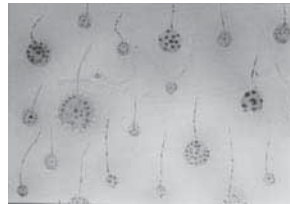
2476.jpg



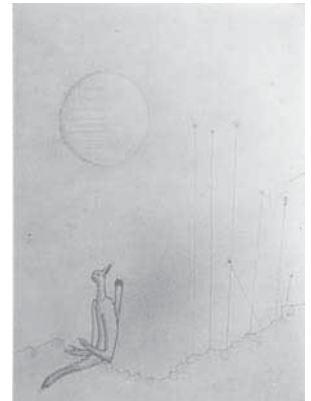
2492.jpg



2493.jpg



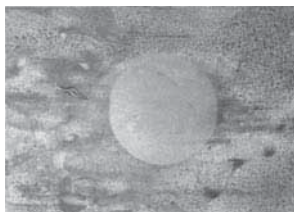
2494.jpg



2337.jpg



2495.jpg



2603.jpg



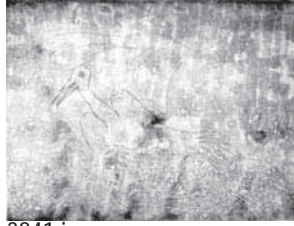
2604.jpg



2605.jpg



2771.jpg

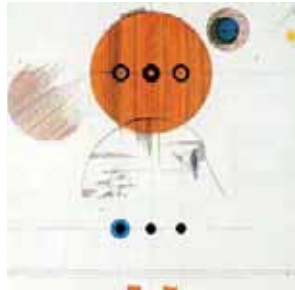


3241.jpg

5.2.4. Suite Quadrada petita, 1967-1968



0217.jpg



0219.jpg



0220.jpg



0221.jpg



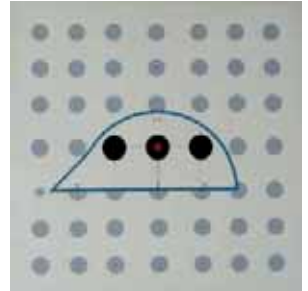
0222.jpg



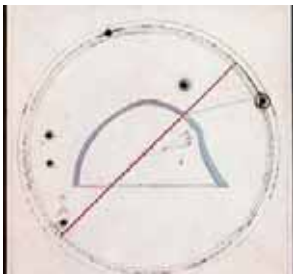
0223.jpg



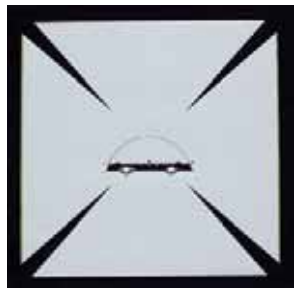
0653.jpg



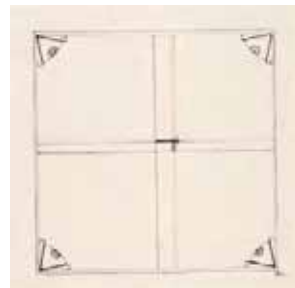
0654.tif



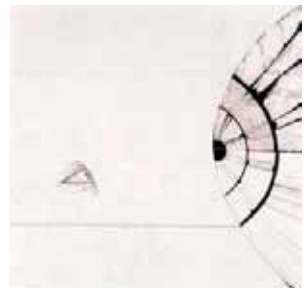
0655.jpg



0666.JPG



0667.jpg



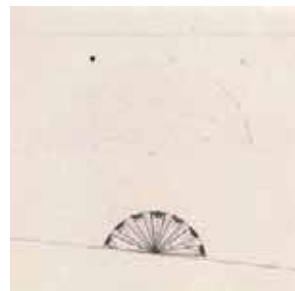
0668.jpg



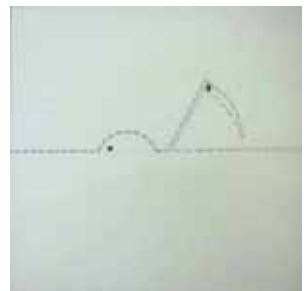
0669.jpg



0670.jpg



0671.jpg



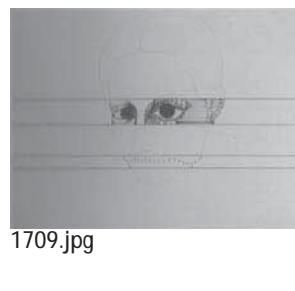
1340.jpg



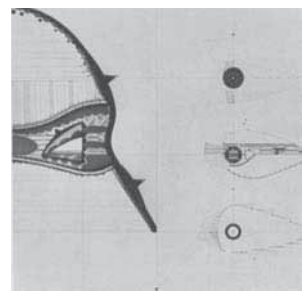
1707.tif



1708.jpg



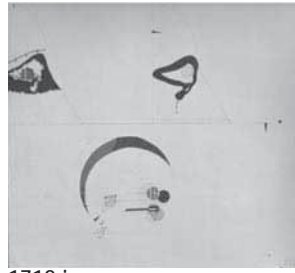
1709.jpg



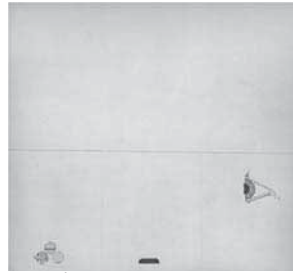
1710.jpg



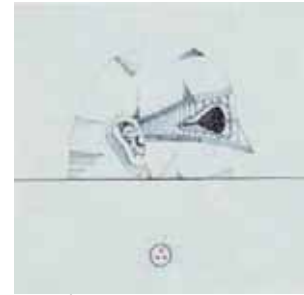
1711.jpg



1712.jpg



1713.jpg



1714.jpg



1715.jpg



1724.jpg



1725.jpg



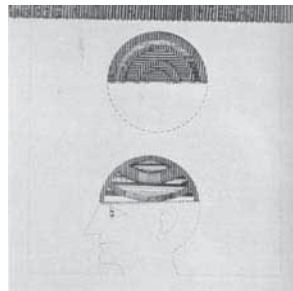
1726.jpg



2139.jpg



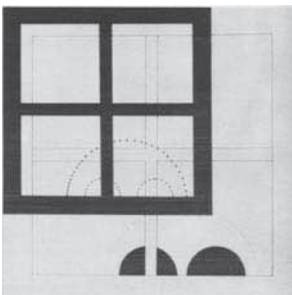
2141.jpg



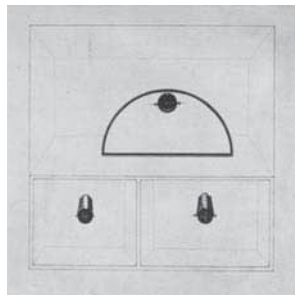
2142.jpg



2143.tif



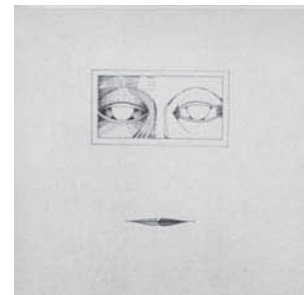
2144.jpg



2145.jpg



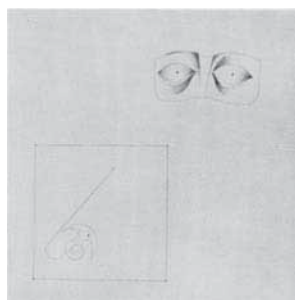
2146.tif



2147.jpg



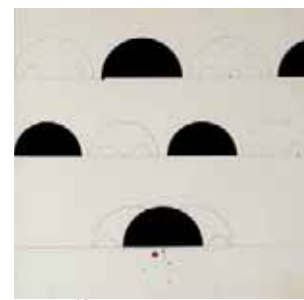
2148.jpg



2149.jpg



2546.tif



2789.tif



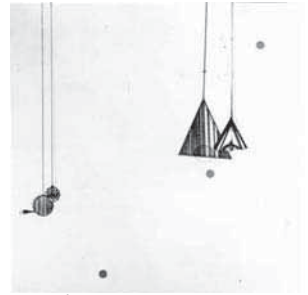
2790.tif



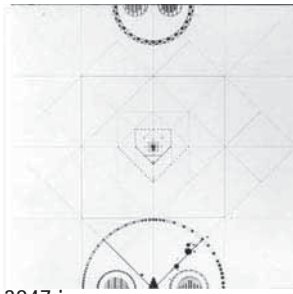
3047.jpg



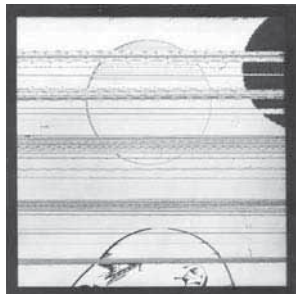
3135.jpg



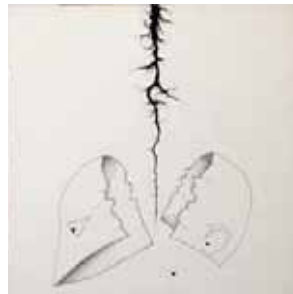
3236.jpg



3247.jpg



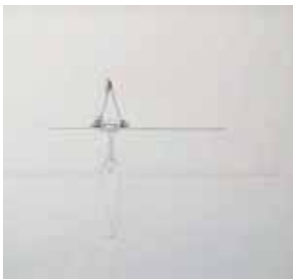
3248.jpg



3340.tif



3341.tif



3342.tif



3530.jpg



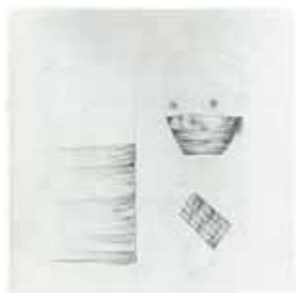
3531.JPG



3536.JPG



3563.jpg



3564.jpg



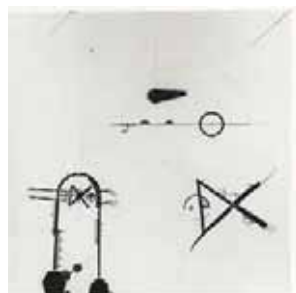
3566.jpg



3567.jpg



3568.jpg



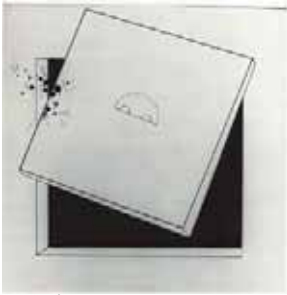
3569.jpg



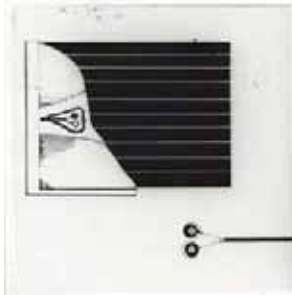
3570.jpg



3571.jpg



3572.jpg



3573.jpg

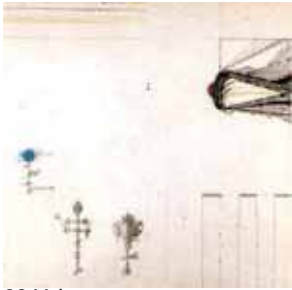


3574.jpg

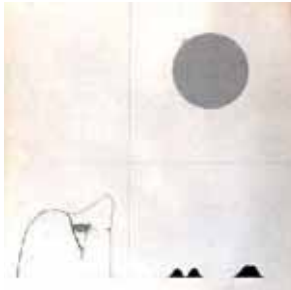


3610.jpg

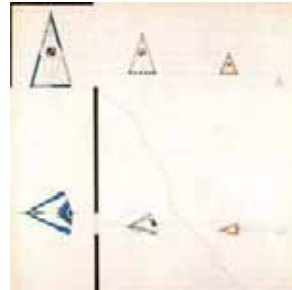
5.2.5. Suite Quadrada gran, 1968-1969



0046.jpg



0047.jpg



0048.jpg



0049.jpg



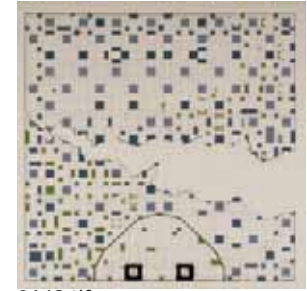
0215.jpg



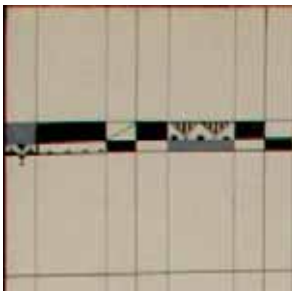
0216.tif



0480.tif



0648.tif



0649.tif



0650.tif



0651.jpg



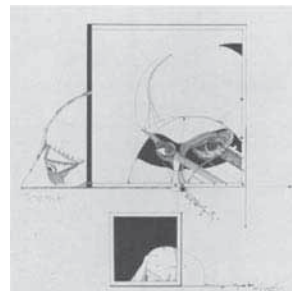
0652.tif



0683.jpg



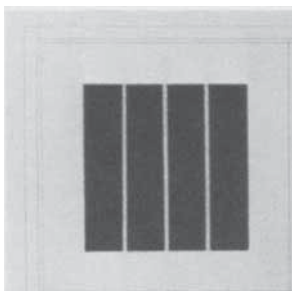
1717.tif



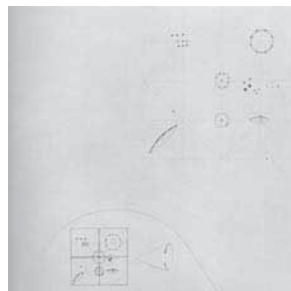
1719.jpg



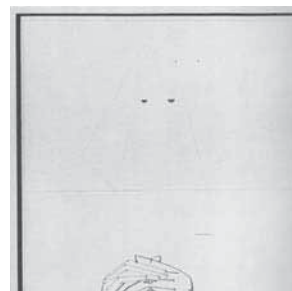
1718.tif



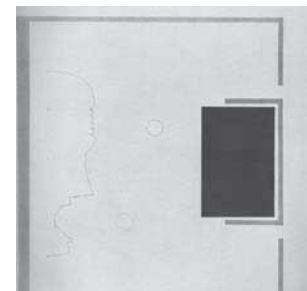
1722.jpg



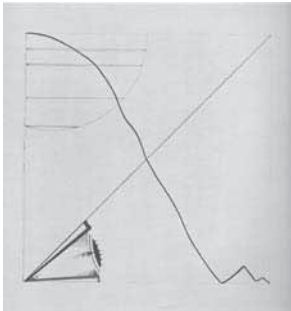
1723.jpg



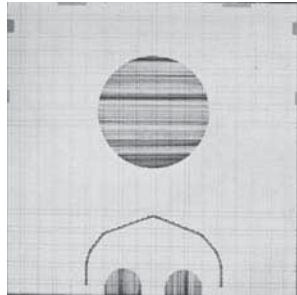
1727.jpg



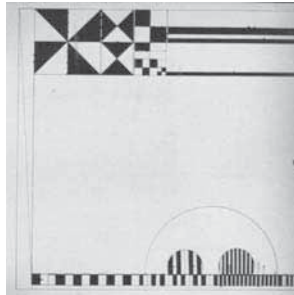
1728.jpg



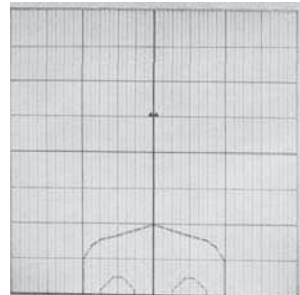
1729.jpg



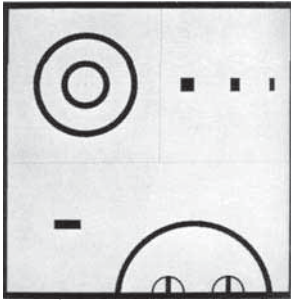
2161.jpg



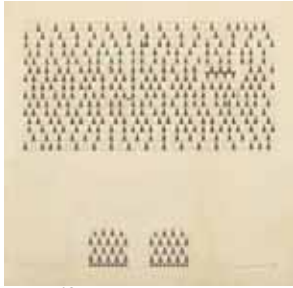
2162.jpg



2163.jpg



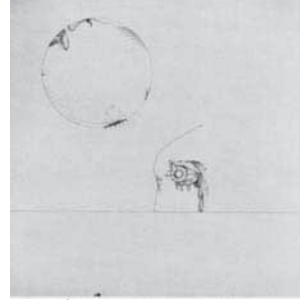
2164.jpg



2165.tif



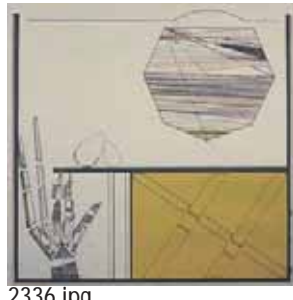
2167.jpg



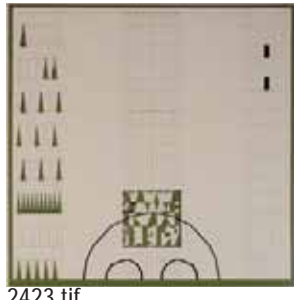
2168.jpg



2335.jpg



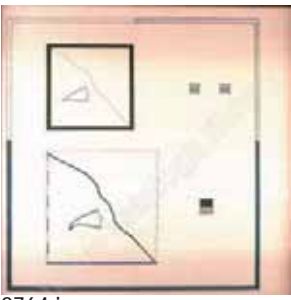
2336.jpg



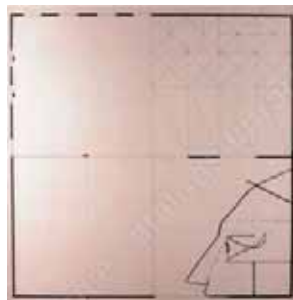
2423.tif



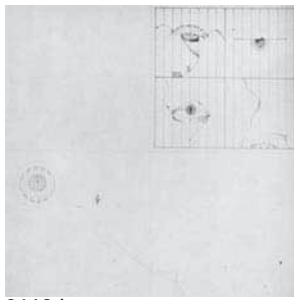
2759.jpg



2764.jpg



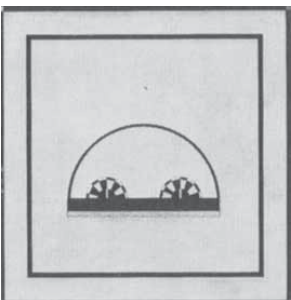
2779.jpg



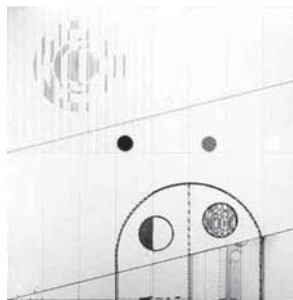
2169.jpg



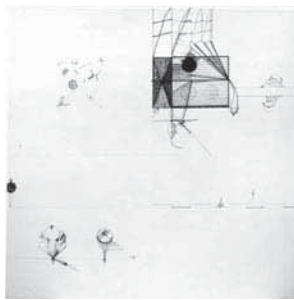
3391.tif



2657.jpg



3244.jpg



3245.jpg



3537.JPG



3180.tif

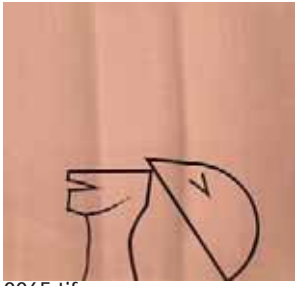


3559.jpg



3565.jpg

5.2.6. Suite Neurastènica, 1969



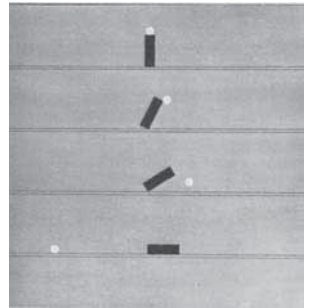
0065.tif



0230.jpg



0559.jpg



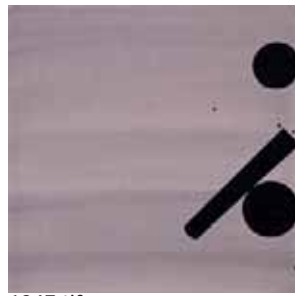
1102.jpg



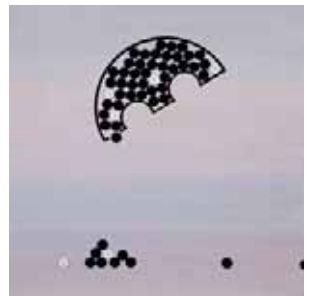
3579.jpg



1246.jpg



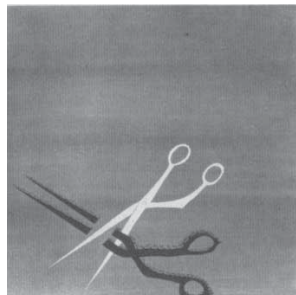
1247.tif



1248.tif



1344.tif



1699.jpg



1700.jpg



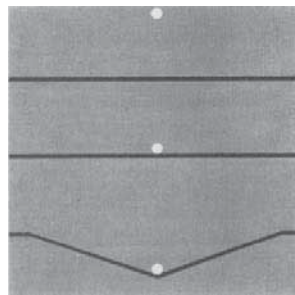
1701.jpg



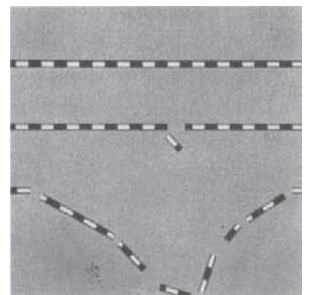
1702.jpg



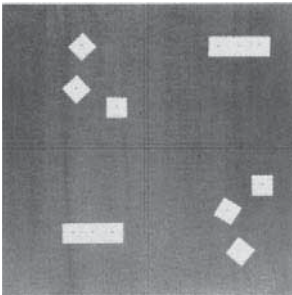
1703.jpg



1704.jpg



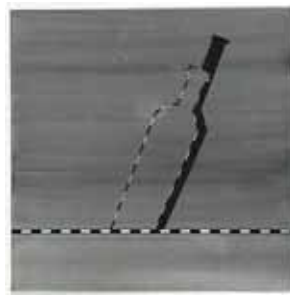
1705.jpg



1706.jpg



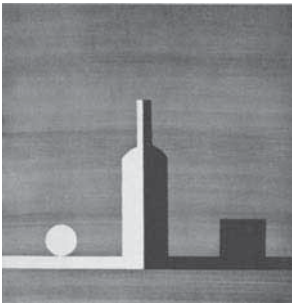
2150.jpg



2151.jpg



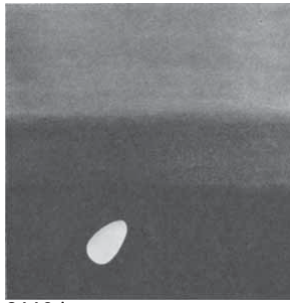
2152.jpg



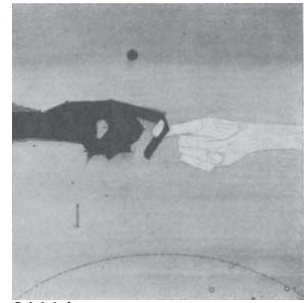
2154.jpg



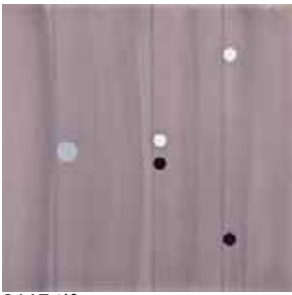
2328.jpg



2660.jpg



2661.jpg



3167.tif



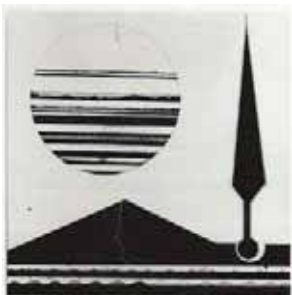
3330.jpg



3575.jpg



3576.jpg

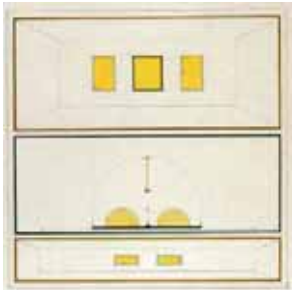


3577.jpg

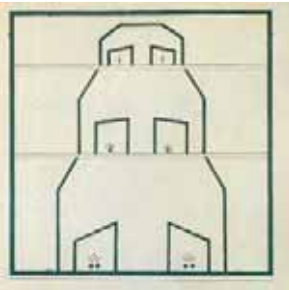


3578.jpg

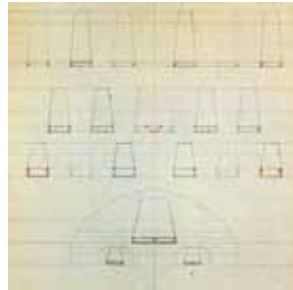
5.2.7. Suite Grogga, 1969



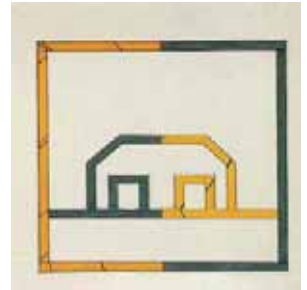
0672.jpg



0673.jpg



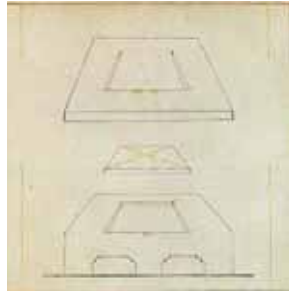
0674.jpg



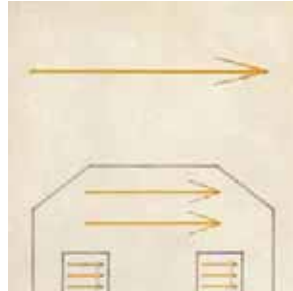
0675.jpg



0676.jpg



0677.jpg



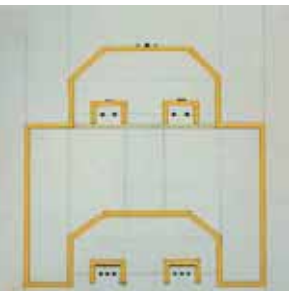
0678.jpg



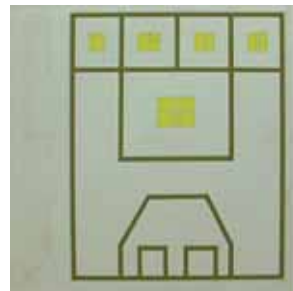
0679.jpg



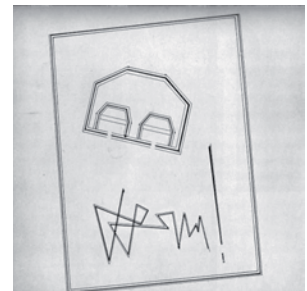
0680.tif



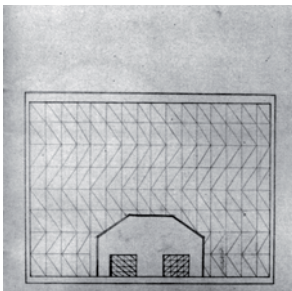
0681.jpg



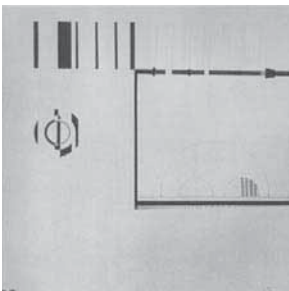
0966.jpg



1241.jpg



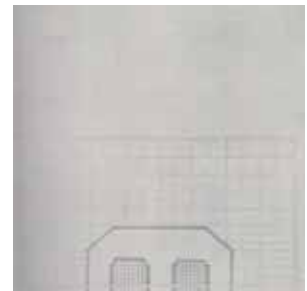
1249.jpg



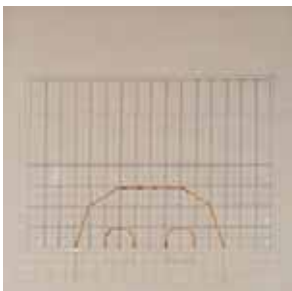
1721.jpg



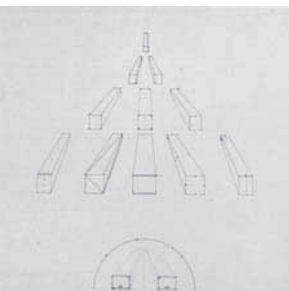
1736.jpg



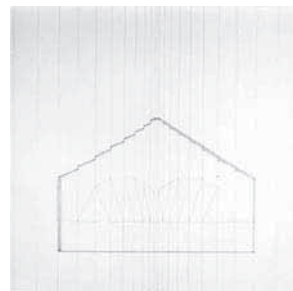
1737.jpg



2140.tif



2160.jpg



3246.jpg



3560.jpg



3561.jpg



3562.jpg

5.2.8. Suite Metafísica geomètrica, c. 1969-1970



0635.jpg



0636.tif



0637.jpg



0638.tif



0639.jpg



0640.tif



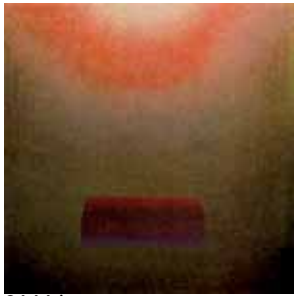
0641.jpg



0642.jpg



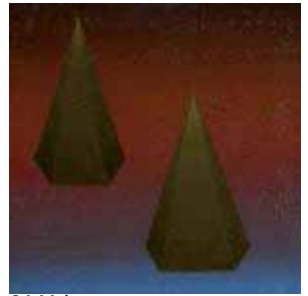
0643.jpg



0644.jpg



0645.tif



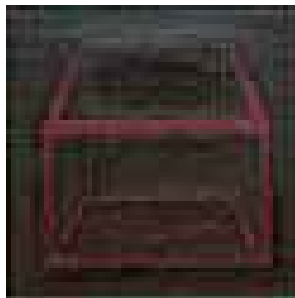
0646.jpg



0647.tif



1059.tif



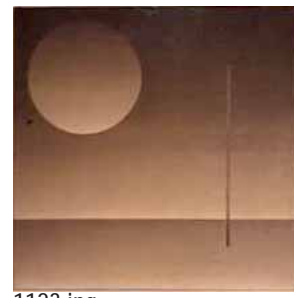
1066.jpg



1121.jpg



1122.jpg



1123.jpg



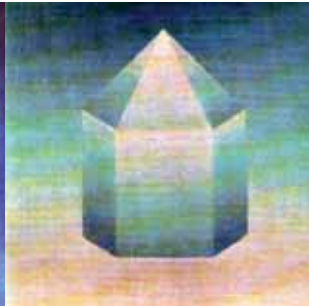
1124.jpg



1125.jpg



2112.jpg



2113.jpg



2114.jpg



2115.jpg



2116.jpg



2117.jpg



2118.jpg



2119.jpg



2120.jpg



2121.jpg



2518.tif



2517.jpg



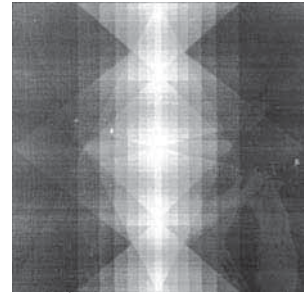
2784.tif



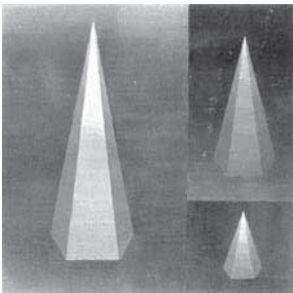
3048.jpg



3070.jpg



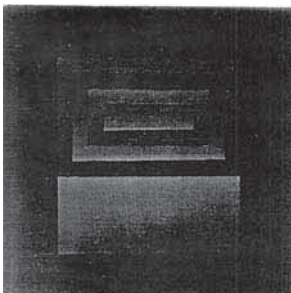
3228.jpg



3229.jpg



3501.tif



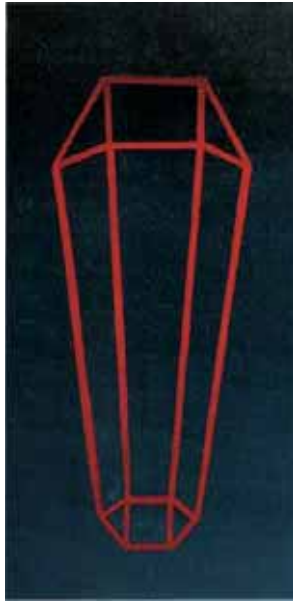
3513.jpg



3580.jpg



1978.jpg



1074.jpg



2122.jpg



2123.jpg

