

# Informalismo, Postinformalismo y Neoinformalismo en la escuela catalana

*POR*

*FRANCISCO VALBUENA*

*Pintor y Crítico de Arte*

El principio estético reposa sobre fundamentos subjetivos. Es una exigencia de la razón para producir una concordancia de la sensibilidad. Imaginación e inteligencia hacen lo bello. Imaginación y razón, superando lo bello, hacen lo sublime.

Se justifica la pintura por ser medio de expresión y de percepción de determinadas verdades anímicas. Verdades que se universalizan por humanizar su contenido, a través de la sensibilidad y de la sensación. El medio es secundario y, para realizar una pintura pura, hay que eliminar los elementos circunstanciales. Su trascendencia es el elemento valorativo, purificado por el esfuerzo y el deber íntimo, impuesto angustiosamente en el más puro de los ascetismos y en la mayor de las renunciaciones existenciales.

Dentro de estas definiciones tanto se puede referir a la pintura imitativa o tradicional, como a la pintura no imitativa, generalmente conocida por abstracta. De lo que se deduce que no existen realmente diferencias fundamentales en cualquier tipo o estilo de pintura. Si el fenómeno de la abstracción es una de las revoluciones más importantes dentro del campo de la estética, sigue basándose en la problemática del color, el equilibrio de las masas y en la composición del cuadro.

La *primera acuarela abstracta*, obra del creador Kandinsky, data del año 1911. Desde entonces a nuestros días, se han sucedido una serie de estilos ininterrumpidamente en el mundo de la plástica. Recordemos el *Suprematismo* de Malevich, el *No-Objetivismo* de Rodchenko, el *Constructivismo* de Tatlin, el *Sincronismo* de Russell y Wright, el *Neoplasticismo* de Mondrian, la *Abstracción geométrica y biomórfica* de los pintores norteamericanos, etc.

La segunda postguerra mundial determina una profunda intensificación de las actividades del arte de vanguardia, alcanzando la abstracción una difusión universal extraordinaria. Por ejemplo, se puede citar la exposición realizada en París en 1948 del llamado *Salon de Realités Nouvelles*, en las que se presentaban más de cuatrocientas telas abstractas producidas por pintores pertenecientes a dieciséis países. En este mismo año se fundaba en Barcelona una revista de literatura y arte de vanguardia, cuyo nombre era *Dau al Set*. Su núcleo lo componían los pintores Tharrats, Tapies, Ponç y Cuixart, el poeta Brossa y el teórico Arnaldo Puig. Al poco tiempo, se unía a ellos el poeta y crítico de arte Cirlot, afortunado acercamiento que sistematizaría y daría empuje al grupo incipiente. De aquí surgiría la fuente inicial de toda la pintura avanzada española.

Oficialmente, el abstractismo irrumpe en España en 1953, con ocasión del curso dictado en la Universidad de Santander, en torno a este *ismo*, dirigido por José Luis Fernández del Amo, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Aquel curso significaba el comienzo de una época esplendorosa del arte nacional.

José de Castro Arines en el preámbulo de la publicación «20 años de la Pintura Española», dice: «La memoria del curso de la Universidad Internacional de verano de Santander fue recogida en un volumen publicado por el Instituto de Cultura Hispánica, titulado *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, 1956, y constituye hoy un documento de valor histórico inapreciable. El curso recogió conferencias de Sánchez Camargo, Figuerola-Ferreti, Popovici, Sebastián Gasch, Camón Aznar, Bayón, Vivanco, Cirici Pellicer, Gaya Nuño, Oteiza y el P. Muñoz Hidalgo; más de mil intervenciones de personalidades distinguidas, que sirvieron para dar a las conferencias y coloquios un tono polémico y una dimensión artística hasta entonces desconocida en el país. Fue complemento ideal del curso universitario la exposición con que se cerraron los actos de Santander, en la que se ofreció a la par, por primera vez en España, la obra de la abstracción en amplia y sorprendente muestra, con participación de muchos artistas extranjeros e indígenas. La presentación de la obra exhibida correspondió al crítico y subdirector del Museo de Arte Contemporáneo, Manuel Sánchez Camargo».

Aquel curso, contemplado desde hoy, pudiera parecer sorprendente a muchos. Lo que se sabía entre nosotros en aquel entonces del arte abstracto no era demasiado. Más había allí de juego y de opinión teórica que de cuestión hecha en la práctica de la verdad viva del abstractismo, pero no fue ello cuestión que invalidase entonces la importancia de la discusión ni reste hoy merecimiento a la obra iniciada allí con extrema fortuna. Aquel abstractismo no era el abstractismo que ahora registra nuestra actualidad española, sino un modo internacional de entender una cuestión prolijamente oscura y cambiante, cierta y efectiva, pero llena a la vez de fisuras por las que había de discurrir en el tiempo la sangre viva del cuerpo pictórico español. Lo extraordinario de aquel confuso mundo, fue su vitalidad proyectada al ámbito artístico español, el despertar de la nueva conciencia artística en el hombre del país.

Desde entonces se podría continuar considerando el nuevo arte como una invención más o menos extraña a las exigencias del ser español, intruso en nuestro entendimiento particular de la creación artística española, pero actuante ya en el país se quisiera o no, y por ello legítima, y por ello valedera para explicar por lo menos las querencias pictóricas o escultóricas de aquellos que veían en la abstracción el vehículo ideal para expresar «las cavilaciones del tiempo contemporáneo».

El Informalismo se fundamenta en la materia. Materia atrofiada o convulsa, empleada exclusivamente en la valoración de la textura. Sus composiciones son organizadas tectónicamente y se suele limitar sus combinaciones cromáticas y texturales a lo más simple, pero, en cambio, se desarrollan sus estructuras, acompañadas por sistemas de impresiones de grandes signos. Otras veces, en el arte informal, aparece una suavidad del campo material pesadamente empastado y sólo alterado por franjas horizontales o perpendiculares, y alojan en su interior marcas incididas discontinuas o alusiones signográficas, de gran importancia simbolista.

Es con el informalismo, cuando nuestra pintura alcanza una resonancia universal y, una vigencia y personalidad, pocas veces igualada en la historia de la pintura española. El informalismo, cuyo origen podemos encontrar en las pinturas de los franceses Foutrier y Dubuffet y en las del alemán Wols, adquiere su máximo esplendor en nuestro solar patrio creando el mito materia como el único camino del proceso estético.

Esta aportación a la pintura española se debe a la escuela catalana, y especialmente a los pintores del grupo *Dau al Set*, Tharrats, Tapies y Cui-xart, si tenemos en cuenta que la reacción, en este sentido, de la escuela madrileña, es mucho más tardía, ya que el grupo de *El Paso* fue fundado en 1957.

La labor de estos tres grandes pintores españoles, tuvo resonancia universal como consecuencia de la obtención de los premios siguientes:

Premio Hallmark. Nueva York, 1952: Juan José Tharrats

Premio de la Joven Pintura. II Bienal de São Paulo, 1953: Antonio Tapies.

Premio Lisone. Milán, 1956: Antonio Tapies.

Premio David Bright y Premio de la UNESCO. XXIX Bienal de Venecia, 1958: Antonio Tapies.

Primer Premio Carnegie. Pittsburgh, 1958: Antonio Tapies.

Gran Premio de Pintura. V Bienal de São Paulo, 1959: Modesto Cuixart.

Premio Internacional de Arte Abstracto. Lausana, 1959: Modesto Cuixart.

Premio de Grabado. Bienal de Tokio, 1961: Antonio Tapies.

De estos pintores, cabría destacar por su poder creativo y típico representante de la pintura española, la obra de Antonio Tapies, de quien se ha dicho «perfecto símbolo de su época».

Antonio Tapies (Barcelona, 1923), se inicia en la práctica del arte y del dibujo de una manera autodidáctica. Su inquieta personalidad le pone en contacto y convive con los artistas de vanguardia de la Ciudad Condal, fundando con algunos de ellos, el ya mencionado *Dau al Set*. En sus primeras realizaciones, se puede advertir un cierto «ingenuismo», no desprovisto de poesía. Con mano trémula y sensible realiza una serie de grafismos llenos de delicadeza y alma infantil. Quizás por esto, se siente atraído por la obra de Miró e inicia toda una etapa, hoy conocida por *surrealismo mágico*, de clara influencia mironiana. Pasa por diversos otros períodos —etapa social, época neorrealista, etc.—, hasta que nos encontramos en 1953. Recordemos, en especial, el cuadro perteneciente a la colección particular de Antonio de Cominges, titulado *Texturas rojas*. Es, según el propio autor, su primera obra totalmente abstracta. De una belleza pocas veces igualada, su composición está realizada a base de unos brillantes rojos recubiertos por unos collages de gasa gruesa o arpillera. Es este cuadro el principio de todo un estilo que aún hoy no ha abandonado.

¿Cuál era la razón de este cambio, o mejor dicho, la rotura con su viejo mundo y la creación de este otro, tan obsesionante y certero? Quizá tenga explicación a esto el viaje realizado en aquella época a los EE. UU. con motivo de dos de sus exposiciones celebradas allí, las realizadas en Martha Jackson Gallery, Nueva York, y en Marshall Field Art Gallery, Chicago. Pudo observar entonces la vigorosa pintura norteamericana.

Clyfford Still, Mark Tobey, Jackson Pollock y sobre todo Mark Rothko, son claros precedentes de la obra actual de Tapies. Su obra, puede decirse, «ha realizado la síntesis entre el abstracto, en general, y la pintura fluctuante». Como dice Eduardo Westerdahl, «Tapies monta una guardia sobre la disolución informal. Materia, signo, textura, color, espíritu, azar, concentración e irracionalismo constituyen las partes de este secreto trabajo que da como consecuencia un hermético dramatismo. Las compensaciones naturales de este juego de valoración simultánea entre lo cósmico y lo humano hacen de Antonio Tapies la figura central de un vastísimo problema agónico y auroral, pero de tal fuerza y de tal presencia intemporal que en sus escombros podemos percibir la vida secreta y la voz firme del futuro».

Otro de los artistas del *Dau al Set*, cuya importancia tampoco se puede olvidar es Modesto Cuixart (Barcelona, 1925). En los primeros años de su vida artística realiza una serie de monotipos *tachistas*. Más tarde, desemboca de repente en su elemento, la materia. Con los otros artistas de su grupo discurre en una etapa mágica, para adentrarse en la pintura informal a partir de 1955. Cuixart, quizás sea el pintor que ha mantenido mayor número de referencias de la naturaleza, si bien siempre bajo una influencia literaria o de un mundo surreal o dadá. No es de extrañar, por tanto, el giro realizado en su pintura hacia lo que podríamos llamar *neofiguración*. Como tal realiza la exposición presentada en la Galería de René Drouin, París, julio de 1961, que titula «Siete personajes de exorcismo» (Ratacat, Pedra Bruna, Arcanot, Ulma Face, Geranisis, Ascarrat y Exorcismón). Cuixart posee una inagotable curiosidad plástica, casi diríamos demencial, para salir vertiginosamente, sobre todo en estos últimos años, de una experiencia o investigación a otra. Sin estar todavía madurada sus series de personajes, se lanza a su última aventura, en su exposición en la Galería de René Metrás, Barcelona, 1963, de *Pop Art*. donde incrusta, en forma violenta y cruel, muñecas, cordones, alquitrán, o canta la poesía de un solitario zapato.

Juan José Tharrats (Gerona, 1919), creador de las llamadas *maculaturas*, observa una influencia mayor de Klee que de Miró, en la época del surrealismo mágico que atravesaron los componentes del grupo catalán *Dau al Set*. En su momento actual cultiva lo que podríamos llamar un expresionismo abstracto. El *action painting*, tiene indudable valor en la concepción de sus obras, en las que un morado o un rojo luminiscente se une a un azul, con rupturas de los campos cromáticos en forma de explosiones.

Dentro del informalismo, se debe encuadrar una serie de pintores, no todos pertenecientes a la generación de los anteriormente citados, pero

cuya forma de hacer y realizar su mundo plástico, entroncan perfectamente. Entre éstos encontramos a Alfonso Mier (Barcelona, 1912), que aplica a sus composiciones pictóricas elementos tridimensionales, tendiendo un puente entre la escultura y la pintura, bajo los cuales fluctúan gruesos empastes tratados con bestial expresión, y cuya gama colorística domina los sepías, grises, marrones, ocre, entre los que se adivina, bajo un sistema de finas veladuras, un difuso azul o un verde esmeralda. Otras veces, el magma informal está recubierto por panes de plata o de oro.

Participa también en el movimiento informal la obra de Juan Vilacasas (Sabadell, 1920), cuyas *Planimetrías*, están compuestas con gruesos empastes, donde toda clase de surcos rectilíneos se ven quebrados por redondeles, en una reducida monotonía colorística, donde el azul, con toda su gama, monopoliza la tela. A veces, excepcionalmente, trueca este color por el rojo. En sus últimas producciones ha eliminado totalmente la materia, y ha enriquecido sus obras aplicando un mayor número de colores.

En el año 1955, Cuixart, Tapiés y Tharrats, fundaron el grupo Tahull. Para cubrir la vacante de Ponç, se unió a éstos José Guinovart (Barcelona, 1927), pintor indudablemente bien dotado y buen conocedor de su oficio. Al igual que Mier, su arte podría encuadrarse bajo el término de esculto-pintura. Trabaja, con un sentido ampliamente monumentalista, en gruesos tablones de madera, que hierde y quema, para más tarde cubrirlos con una capa de pintura, en donde abundan los marrones y los ocre, y entre los que surgen algún rojo o azul. Aplica a sus composiciones toda clase de objetos, a veces de incomprensible procedencia.

Otro practicante del informalismo son los pintores Jorge Curós, Luis Rey Polo, Luis Bosch y Joaquín Llusiá. Curós, que evolucionó desde un figurativismo de inspiración tradicional hasta una personal utilización no objetiva de los nuevos materiales pictóricos, se caracteriza actualmente por el empleo de una gran riqueza textural y colorística, en donde elementos geométricos o breves taladros e incisiones, ordenan la composición de sus cuadros.

Rey Polo, es el pintor más persistente en la tradición informal, y cuya técnica no ha sufrido la menor evolución. Conceptualmente se le puede casi catalogar como *post-informalista*, ya que en sus obras de 1961 y 1962, tiende a abrir espacios como lo haría un Vallés. En los cuadros de este último año, aplica el empaste en movimientos gestuales, no siempre afortunados.

Llusiá y Bosch son dos creadores cuya vida artística ha ido siempre muy unida. Ambos nacidos en Barcelona en 1929, expusieron juntos durante dos años, y más tarde, pertenecientes a los Ciclos de Arte de Hoy. Luis Bosch, realizó en 1960 una pintura-negra, de grueso empaste y cui-

dada textura, pero bien pronto le atrajo el uso del collage. Su arte se mueve, en lo que él llama *integración formal*, que intenta conseguir con la incorporación de sus llamadas *neoformas*, que contrastan violentamente con el colorido, diríamos detonante, del resto del lienzo. Joaquín Llu-siá, autor de finas y sensibles obras, al igual que Bosch, utiliza el collage, el cual usa profusamente, llegando a veces a adquirir el grosor de un relieve como lo podría hacer un Burri, si bien acercándose más hacia el espíritu de un Fontana. En su última etapa, la pintura ha sido sustituida por panes metálicos de diversos colores, que aplicados geoméricamente, en forma sobria y bajo un rigor racional, forma sus llamadas *estructuras de repetición*, en donde la necesidad estética cumple su cometido.

Ahora bien, esta valoración de la textura o de la materia, de indudable importancia y que contribuye al proceso estético de nuestros días, pronto dejó de ser suficiente, y reclamó una evolución hacia otros campos, aplicando sus investigaciones y experiencias, y sus hallazgos realmente felices. De esta tesis es de donde parte lo que podríamos llamar POST-INFORMALISMO, en donde el empleo de la materia es considerada más bien como una preocupación técnica que conceptual. Una de las facetas más interesantes del post-informalismo es la llamada *pintura espacial*, cultivada abundantemente en la región catalana. En este sentido ya se advierte ciertas experiencias en algunos de los pintores anteriormente citados, pero en forma aislada y sin formar, lo que podríamos llamar, toda una mentalidad estilística en dirección única y constante. La mayoría de los pintores espacialistas, pasaron, anteriormente, por un estudio y cultivo de la pintura de materia, para más tarde rechazarla como tal, ahondando en una pintura de mayores ambiciones, en donde el problema textural queda abandonado o tratado en forma accidental.

Entre los cultivadores de esta nueva tendencia sobresale Román Vallés (Barcelona, 1923). Después de varios años de practicar la abstracción inicia en la primavera de 1960 la llamada *serie blanca —serie Spin—*, en donde hay «inmensos espacios, teñidos de misterio y a través de los cuales parecía poder asomarse el alma hacia lo desconocido». En Vallés es el espacio, la gran preocupación de la pintura de todas las épocas, lugar de experimentación e investigación. En sus cuadros busca el sentido de la perspectiva usando diferentes planos cromáticos. La creación de un primer plano obtenida por un trazo gestual, de una tonalidad diferente a la de la construcción del resto del cuadro, crea el fenómeno óptico de profundidad. A veces, su técnica gestual podría recordar a como lo aplicaría un Soulages, pero con un eminente lirismo del que carece el francés. Esta emotividad del trazo, una sobria selección del color, la leve pero siempre referencial materia y una rítmica ordenación de las formas, son las carac-

terísticas más sobresalientes de la obra de Román Vallés. A la serie blanca asucedan otras de azul, verde, amarillo, roja y las series interpenetradas. La obra de Vallés es la «plástica trasposición de un cielo recién creado en el que Dios está estableciendo el orden de un nuevo mundo».

En Rafols Casamada (Barcelona, 1923), se integra totalmente la forma, la textura y el color. Este último poblado de superposiciones y ambigüedades tonales, creando un gran campo cromático, en las que las posibles texturas son exigidas imperativamente. En sus últimas obras Rafols abandona totalmente la materia, quedando la textura levemente insinuada en zonas del lienzo en donde emergen pequeñas granulaciones. Su variedad colorística es tratada con una personalidad poco común. Una abundancia de colores vivos existentes en sus obras desconciertan en el resultado, pues su tratamiento, a base de superposiciones y ambigüedades tonales, adquiere un conjunto frío y sordo. Su estructuración es bidimensional compuesta de planos matizados, que nos podría recordar o hacer referencia a su propia etapa figurativa postcubista, y nos da sensaciones tridimensionales nacidas de una perspectiva casi lineal.

Otros de los cultivadores de la pintura espacial española, pero con indudables contactos e influencias del espacialismo italiano es Carlos Planell (Barcelona, 1927). Después de un obligatorio paso por la pintura informal, se adentra en nuevos problemas estéticos que resuelve en sus obras a base de transparencias e incorporación de objetos o taladros circulares, rítmicamente distribuidos en el campo pictórico de sus lienzos. En Planell se advierte una preferencia en la utilización de azules prusia, ennegrecidos en acabados bruñidos de gran poder evocador y resultado eficaz. Sus últimas producciones se caracterizan por un abandono de la ordenación constructivista, creando espacios ilimitados y monocromías sordas en las que las diferenciaciones tonales son suficientes. A veces, una zona bien delimitada y más oscurecida equilibra la composición y determina la posición de la obra.

Trabajando en una dirección semejante a la del pintor anteriormente citado, encontramos la obra reciente de Amelia Riera (Barcelona, 1935) en una modalidad preciosista de genial hallazgo. Una ordenación estructural determinada por grafismo filamentosos, une y compensa las diferentes formas geométricas no siempre regulares. Amelia Riera utiliza colores ennegrecidos o ensombrecedores para la composición de sus cuadros, en donde se determina un dominio absoluto monocorde de marrones u ocre, salpicados, por transparencias, de rojos escarlatas o azules marinos.

Cultivadores también del post-informalismo son los pintores Agustín Español Viñas, José Luis García y Domenec Solanes. El primero de ellos.



después de un proceso de simplificación, crea actualmente su mundo a base de fluctuaciones acuosas en donde sólo intervienen dos colores: el rojo y el negro. Esta elementalidad tan ascética, le impide ya otro tipo de realizaciones, en donde el rojo, que normalmente domina la totalidad de la superficie del cuadro, está encerrado en bandas negras en los cuatro soportes del cuadro (en algún pequeño formato, el rojo ha sido sustituido por un verde esmeralda). Quizás un grafismo diluído completa la obra. Se podría decir, que la obra de Español Viñas en estos últimos años se reduce a variaciones sobre un mismo tema.

Con técnica tradicional —emplea generalmente óleo—, hallamos la obra de José Luis García, que tiene indudables paralelismos con la del madrileño Viola. La superposición de diferentes capas, empleando pinceles de gran tamaño, como «peinando» la superficie de sus lienzos, va creando el grosor del empaste dando a la textura una profunda personalidad. Grises azulados o blancos plomizos son su gama preferida. Excepcionalmente, son cambiados estos colores por marrones rojizos.

Domenec Solanes participa, en muchos aspectos, del mundo lírico de Román Vallés, en donde en un campo de monocromía sórdida, un zarpazo gestual de tonalidad más pura y fuerte, hace contrastar con el resto de la pintura.

En estos dos últimos años en el ambiente artístico barcelonés, se viene advirtiendo una vuelta a la materia, entre los creadores del post-informalismo. Pero sobre todo, las nuevas generaciones de pintores inician una nueva fase que podría catalogarse como Neoinformalismo.

Por un lado, pintores como Fautrier, Jean Dubuffet, Karel Appel, Wolfgang Wols, Willen de Kooning, etc., son de nuevo estudiados, y podría tener su equivalente en los pintores catalanes Carlos Mensa, Enrique Maas y, sobre todo, Armando Cardona Torrandell. Estos artistas, que habían practicado un abstractismo puro, realizan actualmente una pintura, en donde la materia y la textura tienen un papel dominante, pero, que sin embargo, al igual que los primitivos informales, ofrecen en sus obras claras referencias del mundo exterior. Referencias —curiosa coincidencia—, a la persona humana casi exclusivamente. Armando Cardona Torrandell (Villanueva y Geltrú, 1928), realiza un fantasmagórico mundo, de gran riqueza colorística y excelente oficio. Practicante del monotipo, ennoblece este sistema menor de la pintura. Recordemos sus dos últimas exposiciones celebradas en Barcelona en las Salas Syra y Condat, 1961 y 1963 respectivamente, dedicadas ambas a *Series de Testas*. «Descubre y perfecciona Cardona toda clase de técnicas anómalas e inventa una nueva versión del monotipo. El pigmento o las tintas no las aplica sobre la plancha o papel que hace de negativo en los monotipos habitua-

les, sino sobre el cartón que constituirá el soporte de la obra. Las presiones son múltiples, una para cada zona del campo cromático, y nunca uniformes. La total superficie se abre así en multitud de minúsculas heridillas rítmicamente encadenadas y con una total flexibilización textural que, aunque no deje libre un solo centímetro cuadrado, es diferente para cada forma compuesta y se alía íntimamente a la necesidad expresiva de cada una de ellas».

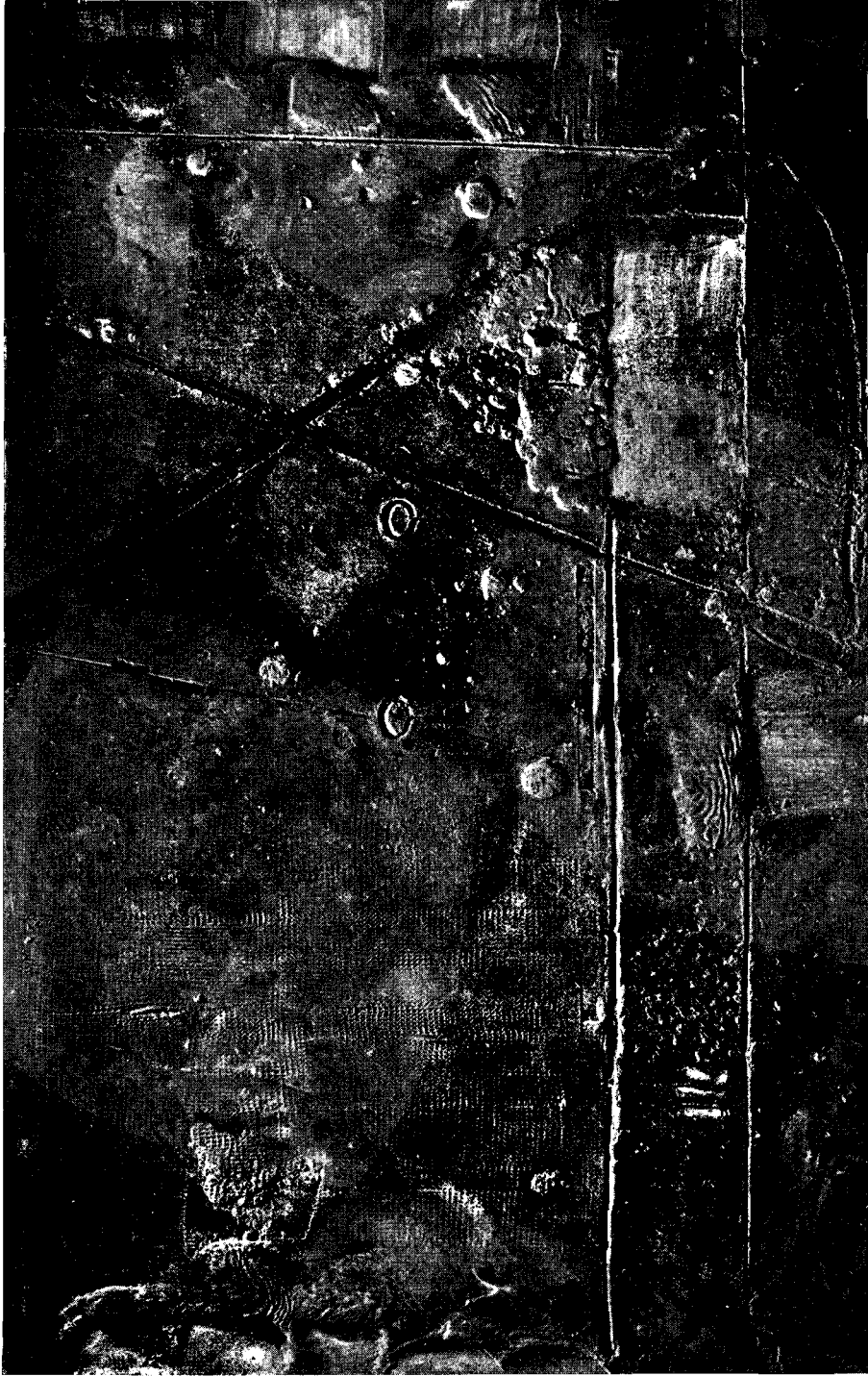
De una cierta similitud y ahondando en una misma dirección son las realizaciones recientes de los pintores Carlos Mensa (Barcelona, 1936) y Enrique Maas (Stuttgart, 1941). El primero, de gran brillantez colorística, incorpora con frecuencia cartones, arpilleras, maderas, telas, etc., en la ejecución de sus obras, que son recubiertas por sucesivas capas de óleo. Utiliza el pincel o la espátula indistintamente, y completa las formas con «chorreados» violentos. Recordemos su aportación al VII Salón de Mayo, 1963, en la que su cuadro titulado «Metamorfosis», nos crea una sensación de desasosiego debido a su tratamiento tremendista. El mismo autor lo define como «un cadáver de un oficial polaco en Katin, aplastado por un tanque ruso». También participa de esta violencia y tremendismo la obra de Enrique Maas, pero no falta de cierto lirismo ingenuo, que podría proceder de la inocente mente de los monstruos que fabrica, al igual que sucedía en los bufones contrahechos de la Corte de los Austrias. Utiliza Maas, en sus últimas producciones, una reducida gama colorística, en donde predominan marrones, ocres y negros, entre los que surge, al igual que chispa luminosa, un azul o un rojo violento.

En otra dirección, como practicantes del neoinformalismo, pero siguiendo los patrones de los pintores españoles de materia o la de algún extranjero reciente, se agrupan los habituales expositores de la Sala Belarte, entre los que cabría destacar las realizaciones de Pericot —autor de pinturas muy estructuradas, con preferencia colorística del azul o del naranja—, Reina —que se debate entre el mundo tapiado y la ejecución de un Millares—, Salamanca —de innegables contactos con la pintura de Guinovart—, etc.

Cabe esperar, pasada una temporada más, posibles cambios en la pintura catalana, en donde deberá ratificarse y fortalecer estos tres grupos mencionados en este estudio.



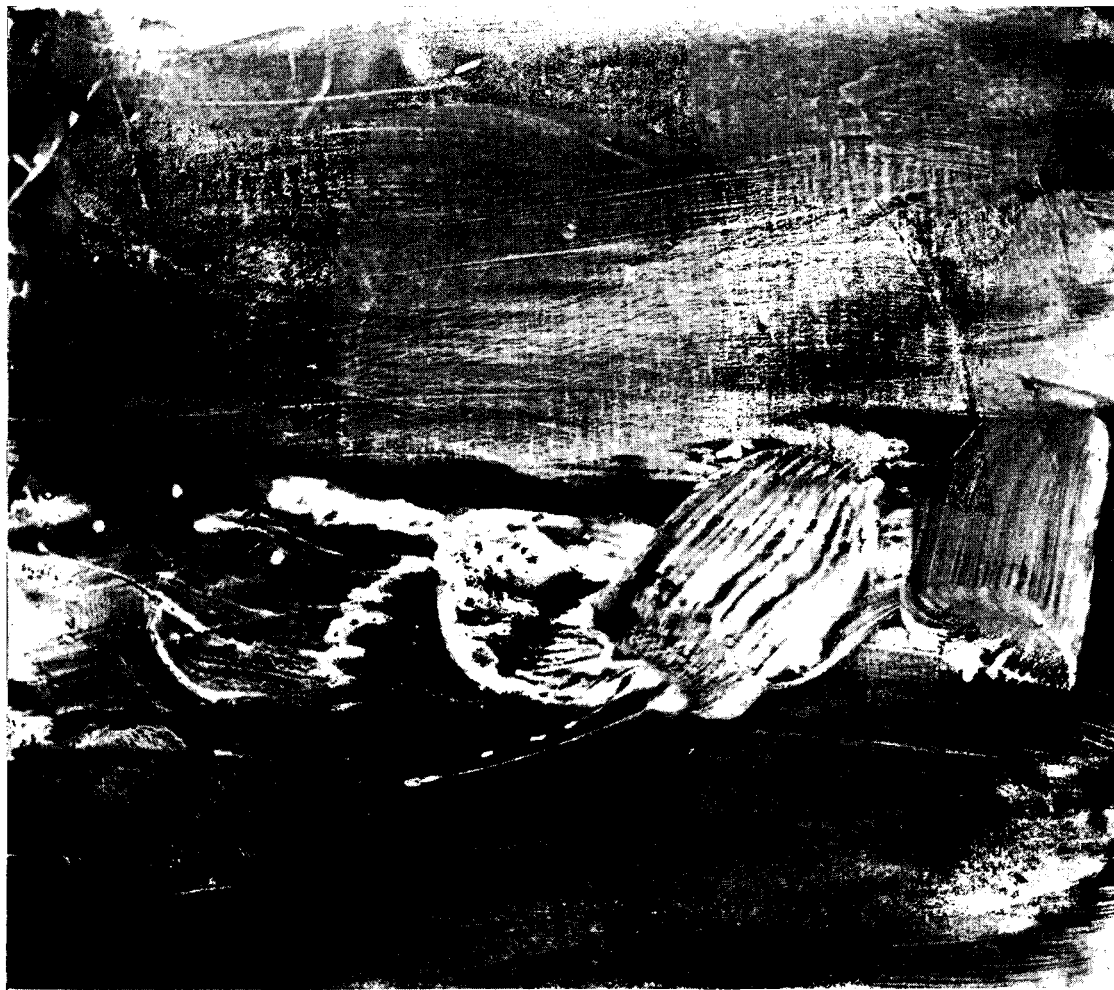
Modeslo Cuixart. *Exorcismo*; 130 × 97, 1961



Antonio Tapies, *Pintura*; 1961



Carlos Mensa. *Hipólito*; 130 × 93, 1962



Román Vallés. *Pintura*; 65 × 54, 1963