

Fundamentos de la pintura de Sandro Chia.

Aportaciones al inicio de la Transvanguardia italiana, en 1975 a 1989.

**(Basis of Sandro Chia's painting. Contribution to initial Italian
Transavant-garde, in 1975 to 1989).**

Andrés Luque Teruel.

Resumen: El artículo propone un catálogo provisional y analiza los fundamentos creativos de la primera etapa de la pintura de Sandro Chia, uno de los máximos exponentes de la Transvanguardia italiana, movimiento inicial y fundamental en el desarrollo artístico de la Postmodernidad. El análisis de los criterios técnicos y los pormenores formales asumidos concreta el conocimiento de su estilo.

Abstract: This article propounds a provisional catalogue and analyse the artistic basic of Sandro Chia first painting phase. He is one of the maximum representatives of the Italian Trasavant-garde, initial and fundamental movement in the Postmodernity artistic process. The technical analysis and formal consequence facilitate the knowledge style.

Palabras clave: Chia, pintura, Transvanguardia, Postmodernidad, figuración, Italia.

Keywords: Chia, painting, Transavant-garde, Post-modernity, figurative-art, Italia.

Sandro Chia es uno de los pintores más importantes y representativos de la Transvanguardia italiana desarrollada desde principios de los años ochenta del siglo XX, a la que contribuyó también con una amplia y estimable producción como escultor y diseñador de mosaicos.

Nació en Florencia, en 1946; y estudió en el *Instituto d'Arte* y la *Accademia di Bella Arti* de su ciudad natal, en la que obtuvo el Diploma correspondiente en 1969. Pronto superó los ricos horizontes de las tradiciones toscanas, hecho complejo en cuanto a la deslumbrante excelencia de tales raíces. Lo hizo con un largo periplo por la India, Turquía y diversos países de Europa Central. Tal ampliación de horizontes motivó sus

estímulos en distintos sentidos, con lo que adquirió una nueva conciencia sobre la naturaleza de la vanguardias y los valores de las obras vanguardistas.

Después de varios meses de continuos viajes, eligió Roma como nuevo lugar de residencia y trabajo, en 1970. Desde ese momento, inicial en su producción, juvenil incluso, se opuso al Arte Concepto¹, tendencia de vanguardia consolidada en los principales contextos internacionales, con un estilo figurativo animado por nuevas intenciones y propósitos.

Posicionado en la figuración como alternativa plástica, disfrutó de una Beca en la ciudad alemana de Mönchengladbach, entre los meses de septiembre de 1980 y agosto de 1981. Se instaló en Nueva York en 1982, y en esta ciudad vivió hasta el año 2002, aunque con un cierto carácter itinerante, debido a los continuos viajes y estancias en Ronciglione y Montalcino.

En esas décadas compartió criterios con otros pintores italianos, como él, activos en las principales ciudades del mundo, los más destacados: Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Nicola de Maria y Enzo Cucchi. Participó en las Bienales de París, Sao Paulo y Venecia, y consiguió una estimable proyección internacional.

En los últimos años vivió, por temporadas, en Roma, Miami y Castello Romitorio. En la capital italiana realizó las dos esculturas monumentales colocadas ante la sede de la Provincia de Roma, en *Via IV Novembre*, en 2005. Una nueva ocupación, la viticultura, lo ligó a la localidad de Montalcino, donde es uno de los productores del famoso vino Brunello.

I Consideraciones sobre la Transvanguardia y la Postmodernidad.

Edward Lucie-Smith, detectó la existencia de dos movimientos internacionales, distintos entre sí e incluso distantes en sus logros formales, a los que denominó *Bad Painting* (Mala pintura) y *The Wild Ones* (Los salvajes), unidos por el denominador

¹ El término Arte Concepto, aplicado como sustantivo o referencia nominal a las tendencias fundamentadas en la descontextualización de los objetos y los espacios, ofrecidos en nuevos usos de inutilidad y como soportes o contenedores de definiciones o informaciones cifradas asociadas; permite la distinción de éstas y las obras plásticas dotadas con tal cualidad, a las que en realidad corresponde la definición de arte conceptual, término usado como adjetivo que expresa una cualidad. La matización valora el valor de los conceptos en el Arte Contemporáneo en un sentido mucho más amplio que la filiación concreta.

común de la asunción de conceptos superiores a las definiciones formales de los distintos contextos y personalidades².

En esos conceptos, relativos a la superación de los anteriores movimientos modernos y las ideas establecidas sobre la naturaleza y el significado de las Vanguardias, situó el inicio de la novedosa e inédita actitud de nuevas generaciones de artistas de distintas disciplinas y estilos, que, asumiendo los legados de las distintas vanguardias como fuentes de conocimiento y motivos de representación, originaron la Postmodernidad.

Por otra parte, y de modo simultáneo o casi, Achille Bonito Oliva denominó Transvanguardia a lo que consideró versión italiana del neoexpresionismo surgido con las nuevas figuraciones de finales de los años setenta del siglo XX³. Su definición y la denominación indicada, en el año 1980, adelantaron la presentación del grupo a las discusiones internacionales sobre los fundamentos de la Postmodernidad.

En fecha tan temprana, en el mismo inicio del movimiento artístico, que el propio Achille Bonito lideró desde el punto de vista teórico, consideró como elementos comunes a Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria y Mimo Palladino, el interés por las aportaciones formales del rico pasado histórico artístico italiano, entre estos los complejos mitos y leyendas; el equivalente y simultáneo de las más diversas fuentes de la Historia del Arte, responsable de un eclecticismo personalizado e inédito; el individualismo opuesto a las tendencias artísticas programadas desde Norte América; y el protagonismo del color en las composiciones.

El mismo Achille Bonito aclaró el significado del término Transvanguardia como el planteamiento teórico que atraviesa las vanguardias y no las anula, pese a los cambios de intenciones y las discrepancias conceptuales y, en consecuencia, formales. La analogía con la Postmodernidad las equipara. La comparación con el Manierismo en cuanto a las tensiones originadas por los elementos tomados de la tradición plástica de la que discrepa, es muy afortunada; aunque, es evidente que necesita de las matizaciones oportunas que eviten las confusiones, pues son planteamientos y artes de distintas épocas y contextos que, como tales, tienen principios e identidades propias y sin más puntos de conexión que el paralelismo indicado.

² LUCIE-SIMTH, Edward: *Movements in Art since 1945*. Londres, Thames and Hudson, 1969, 1975 y 1984. Movimientos artísticos desde 1945; Barcelona, Destino, 1991 y 1993, PP. 268 a 270.

³ BONITO OLIVA, Achille: "La Transvanguardia italiana", *Flash Art*, octubre de 1980. Expuso tales principios en Arco; Madrid, 1982.

Como particularidad de Sandro Chia, Achille Bonito añadió una sugestiva cualidad: las imágenes que, asumiendo tales raíces, y la ejecución adecuada a los nuevos tiempos, flotan en el espacio y el tiempo⁴.

En su última revisión, Edward Lucie-Smith, formó un mismo grupo con la *Bad Painting*, *The Wild Ones* y la *Transavantgarde* (Transvanguardia).

Para Edward Lucie-Smith, ese fundamento conceptual, previo a la definición formal y a la propuesta concreta de cualquier estilo, supuso un punto común que relacionó a artistas como el norteamericano Julian Schnabel, cuya pintura fragmentada y de difícil lectura está resuelta con una deliberada factura tosca; los alemanes Anselm Kiefer, George Baselitz, Rainer Fetting, Markus Lupertz y A. R. Penck, vinculados y opuestos, a la vez, a las raíces expresionistas propias; y los italianos Sandro Chia, Mimmo Palladino y Francesco Clemente, figurativos y tendentes a definiciones de inmediato impacto visual.

Dijo:

A pesar de la fama de Schnabel, el verdadero centro de gravedad del movimiento está en Europa, y no en Estados Unidos. Forman parte de él ciertos pintores italianos y alemanes occidentales. En la obra de los italianos vinculados a este grupo –Sandro Chia, Mimmo Paladino y Francesco Clemente– sigue siendo fuerte el elemento de parodia. Chia es posiblemente el más impactante de los tres, y se inspira mucho en la obra de artistas favorecidos por el régimen mussoliano durante las décadas de 1920 y 1930, y en la obra ulterior de Carrá, Sironi y Giorgio di Chirico.

En cierto modo, Edward-Lucie Smith detectó el inicio de la Postmodernidad, pues apreció las nuevas actitudes, sintéticas y evocadoras, impropias de los vanguardistas de las distintas etapas y movimientos de la Modernidad; y después, valoró en el mismo sentido la propuesta de la Transvanguardia italiana fundamentada por Achille Bonito.

La complejidad y la profunda abstracción de los conceptos fueron responsables de nuevas e inéditas claves plásticas, cuya potente y, por ello, atractiva visualidad, se manifiesta ocultándolos. En ello tuvo una participación directa la amplia información visual asimilada con la facilidad y las posibilidades de los viajes y los cambios de residencia; y los nuevos medios de comunicación, responsables de la consecuente apertura y difusión de las obras, que situaron en cualquier lugar y momento sin esfuerzo alguno. La evolución de las sociedades y los cambios de mentalidad, produjeron nuevos

⁴ BONITO OLIVA, Achille: “Viandante naufrago”, en *Pompa Magna* (catálogo); Orense, Diputación de Orense y Fundación Caixa Galicia, 2004, Págs. 9 y Sigs.

contextos y necesidades personales, y los artistas más avanzados evolucionaron con aquellos estímulos de modo impensable apenas unos años antes.

Klaus Honnef tuvo en cuenta el paralelismo con el Manierismo propuesto por Achille Bonito, y optó por un planteamiento fundamentado en las características formales del nuevo movimiento artístico.

Para Klaus Honnef, los pintores de la Transvanguardia⁵:

Deforman el mundo aparente... acentúan lo sugestivo, lo curioso, lo picante; ponen en movimiento los mitos del pasado; reconcilian lo inconciliable –Pablo Picasso y Marx Chagall, el arte de la Antigüedad Clásica y las culturas tribales africanas, el sueño y la realidad- y trabajan con paletas del cromatismo más vivo, a veces rayando en el mal gusto.

Sobre Sandro Chia especificó⁶:

Chia con cuerpos turgentes y figuras toscas... Auna en sus pinturas el neoclasicismo de Picasso con la poética romántica de Chagall y emula en sus esculturas el monumentalismo de Rodín.

A esto, añadió⁷:

Chia es un pintor muy versado en la Historia del Arte del siglo XX.

En su opinión, la ambivalencia no anuló las contradicciones:

Se recreó en un decorativismo voluptuoso, brillante y algo frívolo, con lo que evolucionó desde un eclecticismo subversivo a un estilo propio reconocible... Los cuerpos turgentes de Chia denuncian, mediante su exagerada representación, la pérdida real de la sensualidad corporal en la vida diaria.

Valeriano Bozal planteó una revisión de la propuesta historiográfica que, fundamentada en el análisis de conceptos generales, incidió en la división del Arte Contemporáneo en dos términos: modernidad y postmodernidad⁸. Insistió en la validez del debate sobre dos posturas determinadas; y discutió la relatividad de los términos, o, más que ello, el carácter cerrado con el que pudiesen interpretarse.

Su definición de la modernidad, asumió el inicio del contexto moderno en las propuestas de Baudelaire; el análisis sobre las aportaciones de la razón y la intuición de Adorno; y el fracaso del Arte de Vanguardia consecuente al de la vida moderna, según

⁵ HONNEF, Klaus: *Arte Contemporáneo*. Colonia, Taschen, 1991, P. 87.

⁶ HONNEF, Klaus: *Arte Contemporáneo*. Op. Cit. P. 89.

⁷ HONNEF, Klaus: *Arte Contemporáneo*. Op. Cit. Pp. 92 y 93.

⁸ BOZAL, Valeriano: *Modernos y Postmodernos*. Madrid; Historia 16, 1993, pp. 8 a 18.

las indagaciones de Bürger. En consecuencia, concluyó con la identificación de la Vanguardia como novedad, actualidad y transitoriedad.

En ese punto especificó⁹:

Lo moderno excluye la repetición. Me interesa destacar este rasgo, pues permite aclarar la diferencia entre moderno y postmoderno. Afirmando la más radical actualidad, el postmoderno defiende la vuelta a un pasado reciente sobre el que ejerce la repetición y la diferencia...

Incluso lo más reciente puede ser motivo de repetición... Todo vale en cuanto que todo forma parte de esa cotidianidad de imágenes que constituye nuestro mundo. Y ahora no vale sólo para desmitificarlo, para mostrar la alienación y objetualización del mundo contemporáneo –tal como habían hecho algunos artistas críticos del pop art-, vale en sí mismo, en cuanto que semejantes imágenes son interesantes.

Valeriano Bozal amplió la reflexión con el análisis de los conceptos fundamentales del pintor norteamericano David Salle, en el que dedujo una sensación consciente de mala ejecución, cualidad que reconoció al mismo tiempo en vanguardistas como Picasso; y una renuncia expresa a las cualidades derivadas de los logros compositivos. En definitiva, una torpeza fingida, buscada adrede, inédita en los distintos contextos artísticos de la modernidad. Ésta propició la superposición de imágenes y la renuncia a la unidad espacial. Eso lo llevó a la consideración de una *pintura sin estilo* o que *recoge estilos variados, múltiples*, con la que definió un estilo muy personal y efectivo desde el punto de vista estético.

Cuando planteó los fundamentos de Francesco Clemente, uno de los principales creadores de la Transvanguardia italiana, dudó en un concepto importante¹⁰:

No sé si es posible hablar de repetición en el italiano Francesco Clemente, uno de los pintores que más influencia ha ejercido sobre la pintura en los últimos años, que se afianza en la narración y en la sugerencia, notas igualmente características de Dokoupil y Salle, aunque quizá no con la intensidad de Clemente.

Valeriano Bozal dedujo una raíz triple en su arte, la clásica derivada del arte etrusco y las ruinas de Pompeya y Herculano, derivada hacia un naturalismo sensitivo; la judeocristiana, de la que obtuvo figuras, sentimientos, y el contrasentido de lo perverso carente y el sentido de culpa; y la tradición oriental, con la doble filiación hindú y Zen. A las contraposiciones y los caminos divergentes de esas tradiciones, tan distintas entre

⁹ BOZAL, Valeriano: *Modernos y Postmodernos*. Op. Cit. Pp. 16.

¹⁰ BOZAL, Valeriano: *Modernos y Postmodernos*. Op. Cit. Pp. 19.

sí, añadió otro factor, sorprendente en el ámbito del Arte Contemporáneo, la aplicación técnica de la pintura al fresco, aun en los casos de obras que no son murales.

Esa relación entre repetición y diferencia, común a Chia y los transvanguardistas, mantiene un equilibrio inédito, fundamento de toda la postmodernidad como un momento de la modernidad, y no como una oposición a ésta¹¹.

II Equilibrio entre la figura, el fondo y la acción.

Sandro Chia utilizó formatos monumentales en la mayor parte de su obra, con independencia del tipo de soporte y la materia de la pintura, los más frecuentes lienzo y óleo; aunque también papel y técnicas mixtas. La escala monumental de muchas obras resueltas con la segunda opción las equipara y relaciona las propuestas formales.

Los lienzos superan con frecuencia el metro y medio en cada lado y, en numerosas ocasiones, los dos metros e incluso los dos y medio. La amplitud de los soportes fue fundamental en los planteamientos del artista, que optó en sus primeras obras por un perfecto equilibrio entre la totalidad de la superficie pictórica, la figura representada, el fondo y la acción.

Cada uno de esos factores adquirió un protagonismo parejo, con lo que se apartó de los valores de la pintura tradicional y las propuestas concretas de las distintas tendencias de vanguardia en cuanto refiere a las cualidades compositivas propias de las composiciones en gran formato. Ese equilibrio y las soluciones espaciales y formales, éstas últimas compartidas con los pintores de las últimas generaciones, le permitieron utilizar elementos procedentes de las distintas vanguardias y de movimientos anteriores a sin que hubiese la mínima conexión conceptual ni continuidad estilística.

El equilibrio no tiene nada que ver con las correcciones de las tendencias figurativas derivadas de los distintos tipos de naturalismos, realismos o, incluso, de los expresionismos figurativos clásicos; ni con las reglas plásticas propias de los grandes creadores y los distintos movimientos de vanguardia derivados de éstos. Es un equilibrio extraño por la participación de la dimensión del soporte como un elemento más, influyente en el sistema propio de relaciones. Sandro Chia lo utilizó siempre como referencia a la que ajustó la configuración espacial y la proporción equivalente de las figuras, procedimiento que le permitió reutilizar referencias procedentes de distintas propuestas vanguardistas libres de los valores formales y las soluciones técnicas

¹¹ BOZAL, Valeriano: *Modernos y Postmodernos*. Op. Cit. Pp. 22 a 25.

originales, éstas sustituidas por un nuevo interés por las texturas y una hábil combinación entre las pinceladas empastadas y las soluciones gráficas y ágiles, por lo general, ligadas a las distintas cualidades de los colores.

Tal descontextualización fue común a la mayoría de los pintores postmodernos, y, junto a los nuevos conceptos compositivos y la sorprendente actitud integradora, la clave del nuevo arte.

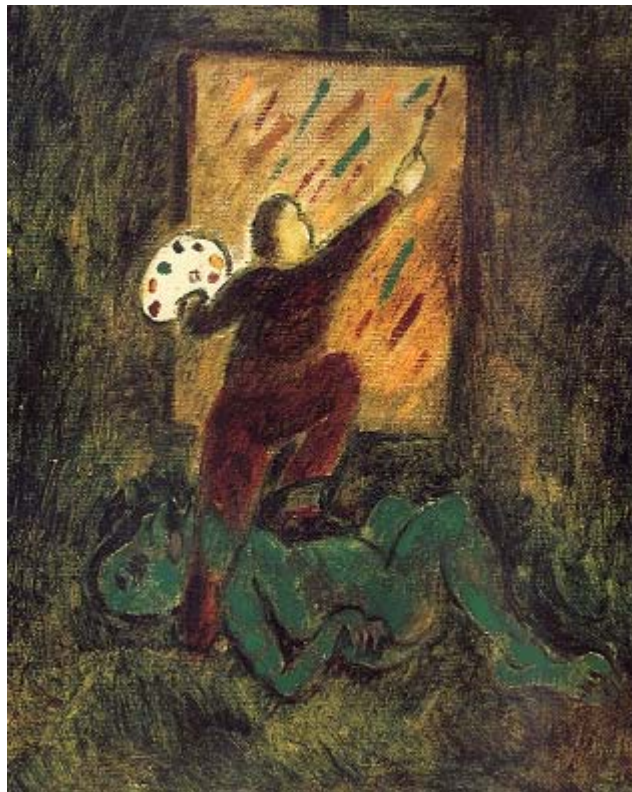
Uno de los argumentos decisivos en ese sistema de relaciones regido o, si resulta más apropiado, ajustado a la presencia dominante de la superficie ofrecida para la representación, fuesen cuales fuesen sus dimensiones, fue la incidencia de la luz sobre la materia o los rasgos gráficos como fundamento de una nueva sensación espacial en la que destacan las representaciones figurativas, resueltas con los mismos criterios y tendentes a la expresión de las acciones y la relatividad de las definiciones.

Con esto, renunció a los detalles, a la personalización y a los principios de individuación, que pudiesen manifestar rasgos concretos o condiciones expresivas propias de las condición humana, sustituidos por situaciones genéricas y acciones. Así respondió de un modo personal a las necesidades de las nuevas tendencias figurativas de finales de los años setenta y principios de los ochenta, opuestas, mediante recursos pictóricos, al Arte Concepto, del que, no obstante, conservaron el valor de las definiciones implícitas, resueltas ahora mediante valores artísticos, ligados a la manualidad, mal entendida como artesanal.

En una de sus primera pinturas, ya de gran formato, titulada *The flight of the Bumblebees*¹², en 1976, centró la escena en un hombre que baja una escalera portátil con las manos ocupadas por numerosas latas de bebidas. El juego establecido entre el movimiento, el peso y la inestabilidad, remite a la vez a la fugacidad implícita en los distintos estilos futuristas y las tensiones de las que partieron los surrealistas. La línea curvada de la escalera y la proyección interior de su sombra originan la sensación espacial, atenuada, como tal, por el fondo, resuelto con líneas y alternancias de planos de origen cubista. Con el color avanzó pautas características. La tonalidad brillante de los colores cálidos e intensos, sobre todo, rojo, rosa y, aún más, amarillo, procede del fauvismo, del que difiere en la relación con los fríos alternos y el carácter vaporoso que los unifica y favorece la integración de los elementos.

¹² Colección Particular, técnica mixta, 82'4 x 52'3 cm Óleo sobre lienzo, 210 x 133 cm. Catálogo Provisional (CP) 1 y 2.

En *Due putti*¹³, en 1977, la inestabilidad de los dos cuerpos entrelazados no procede del arte vanguardista, sino de las raíces manieristas florentinas. La Transvanguardia trascendió así el carácter rupturista de las tendencias de vanguardia. El predominio del color amarillo y su carácter arbitrario, tomado del fauvismo, es superado por el sombreado, que produce efectos volumétricos acordes con los modelos naturales. El fondo, abstracto, presenta un doble y sorprendente efecto: la lluvia y el cortinaje volado están resueltos con veladuras blancas sobre fondo oscuro y base amarilla visible en los márgenes. La sugerente modulación insinúa un espacio inexistente.



Lám. 1- *Il pittore*, 1978. Colección Particular, óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm.

Un posible retrato genérico, *Il pittore*¹⁴, en 1978, plantea los problemas propios de la pintura figurativa tradicional en función de las nuevas claves. El desnudo del primer plano sirve de soporte, de escalón sobre el que la representación del pintor toma impulso para llegar hasta el lienzo, poco accesible. La dificultad creativa queda así sobre los pormenores de la anatomía. La superposición de los volúmenes y los planos iluminados de la paleta y el lienzo sobre un fondo informe, resuelto con una base verde y sombras negras uniformes, que apenas insinúan el espacio mediante la alternancia de

¹³ Colección Particular. Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm. CP 3.

¹⁴ Localización reservada (LR). Óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm. CP 4.

incidencias lumínicas, ejercen una doble función, como complemento del grupo y elementos de transición. El fondo se equipara así a las figuras, las acciones, los fondos, los colores y el formato, elementos que establecen el nuevo equilibrio, fundamental en la nueva definición plástica.

Esa pintura, también titulada *Chia pittore*, es un auténtico manifiesto de la Transvanguardia. No sólo por los fundamentos plásticos, importantes e imprescindibles para tal consideración, sobre todo, la asunción de nuevos valores técnicos, personales y de índole intelectual, ajenos a los ejercicios virtuosistas de las tendencias tradicionales; y el equilibrio inédito indicado entre los distintos factores, también por la ironía temática, ya que el desnudo, reto máximo de la pintura académica, sólo es un medio para tomar impulso hacia esa otra dificultad, superior, la asunción de los formatos colosales y la aplicación de las reglas plásticas y técnicas personales con las que transformó los estímulos de las más diversas procedencias.

Sandro Chia mantuvo la complejidad de las relaciones en *Ossa cassa fossa*¹⁵, en 1978. La definición espacial, reducida por el encuadre superior, muy cinematográfico, y limitada al mínimo de la pared y una porción triangular del suelo en el ángulo inferior derecho del soporte, absorbe la presencia figurativa. El hombre, pegado a la pared, con el torso desnudo y los brazos abiertos, desplegados sobre ésta, ante una supuesta ventana o vano reducido a un plano negro rectangular y somero en idéntica perspectiva, asume la tensión creada por el enfoque. Los colores, con grandes superficies y lisas y cierta tendencia a la uniformidad, difieren de los empleados en las pinturas anteriores. El negro del suelo y la puerta, y el rojo de la pared, ésta con sombras en ángulo recto en el margen derecho, indicativas del conocimiento de las tendencias abstractas geométricas, actúan según los principios lumínicos derivados de la pintura barroca. El pantalón y la sombra del hombre, negro iluminado y negra lisa, ejercen de enlace entre los elementos que estructuran el espacio.

El planteamiento, en cierto modo excepcional en la obra de Sandro Chia, no tiene nada que ver con el desarrollo pictórico con el que definió su personalidad creativa. Lo comenzó a madurar en obras como *Quante storie per un bacio*¹⁶, en 1979. Dos recién casados abrazados y en tamaño reducido ceden el protagonismo a la densa trama abstracta de fondo, con base de color morado y sobre posición parcial de azul, animada con trazos sueltos verdes, azules y amarillos, éstos agrupados en la zona inferior, de

¹⁵ Colección Particular, Turín. Óleo sobre lienzo, 175 x 210 cm. CP 5.

¹⁶ LR. Óleo sobre lienzo, 180 x 200 cm. CP 6.

modo que los tonos más oscuros, posteriores en el plano de visión, generan el falso espacio que parece albergar los volúmenes figurativos.



Lám. 2- *Quante storie per un bacio*, 1979. LR, óleo sobre lienzo, 180 x 200 cm.

La continuidad es evidente en *Valzer*¹⁷, en 1979. La pareja besándose parece inserta en un fondo abstracto vibrante. Los tonos tierra de base proyectan las modulaciones negras y los toques blancos, propios de los expresionismos abstractos, reutilizados como parte de un sistema de relaciones en el que los elementos figurativos son determinantes. Aunque informe, tiene una función concreta, actúa como envolvente. La maraña blanca alrededor de las cabezas cumple la función de un plano iluminado que, seguido de las modulaciones negras, genera la alternancia lumínica necesaria para la sensación espacial.

La cuestión fue mucho más compleja cuando recurrió a referencias alternativas como punto de partida para la configuración del grupo figurado. Una de las primeras pinturas de Sandro Chia destacada en ese sentido es *Piano Zebra*¹⁸, en 1979. El fondo, informe, blanco velado sobre superposiciones grises y azules y base negra, insinúa un cuerpo de tierra que, en realidad, no está representado. La fuerza plástica, manifiesta, tiene un protagonismo equiparable y aun superior al de las representaciones. El desnudo

¹⁷ LR. Óleo sobre lienzo, 160 x 160 cm. CP 7.

¹⁸ LR. Óleo sobre lienzo, 270 x 180 cm. CP. 8.

masculino del primer plano no centra la atención, como sería presumible en una representación de este tipo en primer plano; la disminución de las proporciones respecto del toral del soporte, y la renuncia deliberada a los detalles, suavizan la ascendencia clásica, trascendida por el grupo del segundo plano, con una joven que toca un piano con forma de caballo al paso. El piano, zoomorfo y con colores arbitrarios asociados, amarillo en el resplandor y rojo en el ojo, remite a la ambigüedad formal y a la fuerza expresiva de las tendencias surrealistas. El denso empaste, derivado de Chagall, tiene idéntica procedencia.



Lám. 3- *Piano Zebra*, 1979. LR, óleo sobre lienzo, 270 x 180 cm.

La simplificación de *Micio*¹⁹, en 1979, se sitúa en el polo opuesto en cuanto a los niveles de dificultad. Aquí, el caminante que cruza el río, ayudado por un bastón, tiene contornos negros sobre un fondo azul oscuro, y es el plano iluminado del río el que genera la inversión del color del volumen interior, más claro. La fuga indefinida, no convergente, está cortada por el plano de fondo con la luna menguante.

¹⁹ LR. Óleo sobre lienzo, 270 x 180 cm. CP 9.



Lám. 4- *Micio*, 1979. LR, óleo sobre lienzo, 270 x 180 cm.

Una de las obras más complejas y de mayor categoría plástica de esta primera etapa es *Donna e pecora*²⁰, en 1979-1980. Si no fuese por la cronología tan temprana bien podría incluirse entre las obras de madurez. Sandro Chia centró la escena en la acción de una mujer ordeñando una cabra. Las figuras, esquemáticas, presentan un fuerte contraste entre sí, la mujer con una base negra iluminada con trazos blancos; la cabra con veladuras de fondo negro. La anchura, soltura e independencia, de las pinceladas, las integra con la densa trama del fondo, sugestivo por la intensa abstracción del paisaje, esquemático, denso y envolvente. Los colores fríos de la base de éste, en atractivo y expresivo contraste con los anchos y, en apariencia, desordenados, trazos cálidos, sobre todo, amarillos y rojos, establecen el sistema de relaciones que, prescindiendo de las formas y las definiciones espaciales, genera la profundidad necesaria para la integración armónica de los volúmenes y el fondo en un formato determinado. La originalidad de las claves plásticas, inéditas; la anulación de los detalles anatómicos y los caracteres personales; la fuerza de los trazos informes de todos los elementos y la abstracción del fondo; y la capacidad expresiva y el atractivo visual de los colores puros, derivados de la sensibilidad fauvista mas modificados con el nuevo sistema de relaciones, la

²⁰ LR. Óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm. CP 10.

presentan como una pintura conceptual, compacta y atrevida, capaz de conciliar las referencias de los movimientos vanguardistas con una intención inédita y, en ese momento, sorprendente.

La relación de la Transvanguardia con la *Bad Painting* y el Neoexpresionismo alemán, reducida ya a la renuncia expresa a la perfección en el proceso de ejecución respecto de las constantes propias de la escala visual, se distinguía por la definición de un nuevo proceso. La ausencia de un planteamiento virtuoso sólo puede entenderse desde esa perspectiva, pues las nuevas reglas, y las máximas derivadas de las más diversas vanguardias encontraron en Sandro Chia un nuevo sentido de la perfección, fundamentado en reglas plásticas propias de la modernidad. La combinación de éstas distinguió a la Transvanguardia y se convirtió en la nueva clave de los movimientos Postmodernos derivados.



Lám. 5- *Donna e pecora*, 1979-1980. LR, óleo sobre lienzo, 120 x 90 cm.

La relación, proporcional, entre las claves plásticas y las referencias, de distinta procedencia y diluidas en aquéllas, es muy significativa en *Il flegio della serva*²¹, en 1980. Un caballero medieval pasea a un pequeño perro sujeto de una cadena, según las costumbres actuales. Las dos figuras, insertas en cápsulas blancas, a modo de microespacios destacados sobre el fondo abstracto, trascienden, por ese motivo, las

²¹ LR. Óleo sobre lienzo, 90 x 53 cm; y 228'6 x 388'6 cm. CP 11 y 12.

referencias cotidianas y la posible ascendencia pop. El protagonismo del fondo, con base ocre y rayas horizontales y yuxtapuestas verdes, amarillas, moradas, azules y negras; y, sobre éstas, otras con los mismos colores, mas en distinto orden, desordenadas y envolventes, perimetrales en el caballero y radiales en el perro, no acapara la atención por esta última circunstancia, tendente a la concentración de la atención en el grupo. Sandro Chia generó así una tensión complementaria, que reestableció el equilibrio entre el fondo, las figuras, la acción y el formato, mediante los recursos plásticos.

Lo mantuvo incluso en los casos en los que potenció uno o varios de los elementos imprescindibles en sus composiciones. Por ejemplo, en *Speed boy*²², en 1981, la figura masculina, muy corpulenta, patinando en una diagonal interior, derivada de los pintores venecianos del Renacimiento tardío, como Veronés y Tintoretto, compensó tal énfasis con un fondo mucho más complejo, con ascendencia cubista avanzada, superada por la definición de los objetos y la nitidez lumínica, incidencia ésta de procedencia clásica, que actúa como elemento integrador de todos los elementos factores decisivos en la configuración.



Lám. 6- *Speed boy*, 1981. LR, óleo sobre lienzo, 204 x 205´7 cm.

²² LR. Óleo sobre lienzo, 204 x 205´7 cm. CP 15.

Ese planteamiento la relaciona con *Painting, Sculpture and Dust*²³, en 1981. Es una naturaleza muerta con vasos, botellas, una escultura sedente, tres cuadros y dos hojas sobre la pared, todo sobre una mesa y en perspectiva caballera. La complejidad de la composición y la definición espacial responde a un inteligente uso de las fugas lineales y los contrastes lumínicos. Esta vez el espacio es real, aunque queda colmatado por la masiva presencia de los objetos. La alivió mediante las variaciones introducidas con el uso de éstos y, sobre todo, con el movimiento de los personajes que protagonizan las escenas de los cuadros de fondo. La unificación tonal, con predominio de los colores fríos y los toques blancos, ante depresiones oscurecidas, es la encargada esta vez de establecer el equilibrio y devolver al formato su presencia activa en las relaciones.

En esta época, el protagonismo de la acción, estuvo sujeto a las mismas reglas. Lo vemos en *Incident at the Café Tintoretto*²⁴, en 1981. El fondo negro es muy importante como soporte del movimiento de la figura femenina, en violenta diagonal interior, ya utilizada en obras anteriores, derivada de los planteamientos manieristas venecianos, trascendidos por la simplificación formal, la renuncia a los caracteres personales y la inmediatez de los recursos técnicos, de ascendencia expresionista, superada con el nuevo sentido de la aplicación. El desplazamiento de los bancos y el movimiento de las cortinas de fondo son consecuentes con el fuerte impulso de la figura femenina. La falda, levantada, descubre los glúteos y, como los brazos, levantados y abiertos, refuerza los anteriores movimientos. La bifurcación de las cortinas y el desplazamiento contrario de los dos bancos, la envuelven. La deformación anatómica, debida a la disposición estructural, cede el protagonismo de la representación a las relaciones establecidas entre los movimientos y los colores, ajenos a las deformaciones de los expresionismos con los que comparte criterios técnicos.

²³ LR. Óleo sobre lienzo, 155 x 155 cm. CP 16.

²⁴ Colección Bruno Bischofberger Küsnacht, Zurich. Óleo sobre lienzo, 101 x 134 cm; y 256'5 x 340'3 cm. CP 18 y 19.



Lám. 7- Incident at The Café Tintoretto, 1981. Colección Bruno Bischofberger
Küsnacht, Zurich. Óleo sobre lienzo, 101 x 134 cm; y óleo sobre lienzo, 256'5 x 340'3
cm.

Sandro Chia asimiló aspectos concretos de las distintas referencias, nunca la naturaleza completa de éstas, circunstancia que, con los mismos argumentos lo hubiera conducido al eclecticismo. Ese vínculo parcial, matizado por los componentes necesarios para completar la configuración, procedentes de otras opciones y de la capacidad creativa propia, ésta entendida desde la doble perspectiva de la creatividad formal y las soluciones técnicas, las transformó y convirtió en algo muy distinto a lo que originalmente eran. Esa fue la grandeza de la Transvanguardia italiana y de Sandro Chia en particular. La modernidad alcanzó una nueva dimensión, cuyas posibilidades de expresión se multiplicaron tantas veces como ingredientes fuesen necesarios para la creación.

La identificación de modelos concretos, por clásicos que fuesen, como en *Spring*²⁵, en 1981-1982, no perjudicaron la nueva lectura plástica. El desnudo masculino sedente,

²⁵ LR. Óleo sobre lienzo, 287 x 411'4 cm. CP 28.

a modo de fuente, procede de los ríos clásicos; sin embargo, el chorro vertical que sale de la boca y la pintura sobre el marco, carácter y procedimiento propios del surrealismo; y las yuxtaposiciones del fondo, de raíz impresionista superada por la naturaleza de las manchas que sustituyen a las pinceladas y el distinto uso del color, suprimen el espacio lógico en torno a una figura clásica y, con la primacía de la abstracción resultante, centran la atención en la iluminación de las manchas centrales, en vez de en la figuración.

Eso la relaciona con *Untitled (Figura ecuestre)*²⁶, en 1984. La diagonal del grupo procede las interpretaciones de Velázquez; sin embargo, nada recuerda a éste. El paisaje abstracto, muy vibrante, está formado por trazos horizontales y someros, que sólo cambian levemente en el celaje. La uniformidad destaca los contrastes de colores de las figuras, con predominio verde, rosa con toques blancos y perfiles negros el jinete; y un tratamiento simplificado y oscuro del caballo, reducido casi al nivel de una silueta.

También con *Road concern*²⁷, en 1984. El pensador ante una hoja de lectura abstracta, combina dos motivos propios de las vanguardias parisinas de finales del siglo XIX, con otro, la propia abstracción expresionista, de mediados el siglo XX. El volumen de la figura tapa el punto de una fuga lineal, infrecuente en Sandro Chia. La yuxtaposición vibrante del cuerpo de tierra desvía la atención al primer plano, y eso, unido a la fusión de masas de los árboles y los trazos superpuestos con la agilidad del graffiti, compensa la fuerza del volumen en la relación de éstos con el total del formato colosal.

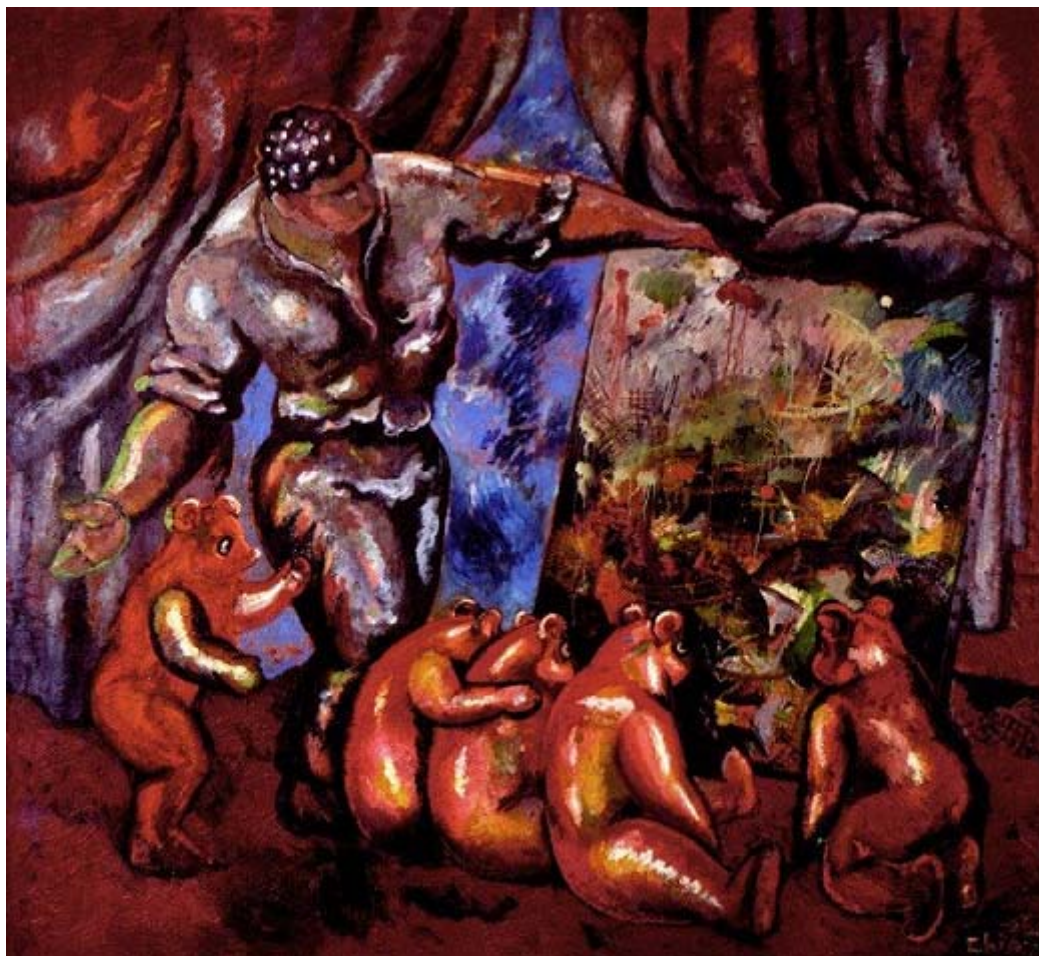
La situación no varía en las escenas formadas por un cierto número de personajes. En *Painter and his littlee Bears*²⁸, en 1984, un pintor corpulento y en pose cortesana enseña un cuadro con un paisaje abstracto a un grupo de pequeños osos sentados y otro que se incorpora. Tres grandes contradicciones, entre la figuración de la escena y la abstracción del cuadro pintado dentro del cuadro; la actitud cortesana dirigida a la presencia de los animales; y el carácter inocente de éstos frente a la propia animalidad que les corresponde, fundamentan el desarrollo transvanguardista, confirmado por las soluciones plásticas con las que están resueltas todas las figuras y el cortinaje de fondo, éste en color uniformado con los osos, con base ocre y distintos toques e iluminaciones, en el primer caso con verdes, amarillo y blanco; en el segundo, con gris, naranja y el

²⁶ LR. Óleo sobre lienzo, 226 x 200 cm. CP 34.

²⁷ LR. Óleo sobre lienzo, 221 x 200'6 cm. CP 35.

²⁸ LR. Óleo sobre lienzo, 272'5 x 296'1 cm. CP 36.

mismo blanco. El desplazamiento de las cortinas descubre un nuevo fondo abstracto, con distintos tonos azules con superposiciones vibrantes, composición que establece otro contraste, en este caso con la composición abstracta del lienzo interior.



Lám. 8- *Painter and his littler Bears*, 1984. LR, óleo sobre lienzo, 272'5 x 296'1 cm.

La composición de *Painter reproaching his little bears*²⁹, en 1984, comparte tema con la anterior y, en principio, resulta muy parecida. La figura corpulenta y los mismos osos generan esa sensación; sin embargo, las diferencias son importantes, Sandro Chia anuló el espacio e introdujo un fondo somero de color rojo, matizado con los toques envolventes característicos de sus configuraciones.

III Predominio de la figura.

Una vez definido su compromiso con la pintura, como tal, en cuanto género específico reivindicado ante las instalaciones y los montajes del arte conceptual; reafirmada la Transvanguardia como movimiento estético en el que la incidencia de las

²⁹ LR. Óleo sobre lienzo, 176'7 x 104'1 cm. CP 37.

ideas de Bonito Achille y las respuestas propias y de Mimmo Palladino, Enzo Cucchi, Longobardi y Francesco Clemente dieron respuestas concretas al nuevo modo de entender el arte; y resuelta la problemática de la definición de un estilo propio, representativo del movimiento y de la extensión de éste en el contexto más amplio denominado Postmodernidad, Sandro Chia experimentó una serie de posibilidades, que podríamos considerar variantes del primer estilo de madurez, previas a la evolución propia con la que lo superó.



Lám. 9- *Fumador con guante amarillo*, 1980. Colección Bruno Bischofberger
Küsnacht, Zurich. Óleo sobre lienzo, 147 x 208 cm.

En esas variantes mantuvo los conceptos y los principios estilísticos de las pinturas de 1975 a 1985, con la salvedad del énfasis de uno de los elementos implícitos en la configuración, sin que esto supusiese una alteración importante de los principios ni del equilibrio básico establecido.

Una de las primeras pinturas en las que destacó la presencia de la figura, ampliada al primer plano del encuadre, fue *Fumador con guante amarillo*³⁰, en 1980. El primer plano de una figura masculina, vestida de negro y vuelta de espalda sobre los verdes informes del fondo, presenta un toque irónico con el humo que sale de distintas partes del cuerpo. En *Cocktail*³¹, en 1981-1982, la figura, única, centrada, aumentada y en primer plano, recrea la iconografía del Hércules de Glykon, copia de un original de Lisipo. Como en *Poetic declaration*³²; *Dichiarazione di poetica*³³, las dos en 1983; *Lonely traveler*³⁴; y *Beautiful man with red arm*³⁵, éstas en 1984, los rasgos anatómicos están minimizados, y las simplificaciones formales adquieren un sentido inmediato, distinto al de los esencialismos vinculados a las abstracciones orgánicas. El vestuario moderno y deportivo, propio de la época e incorporado como un elemento fundamental por la cultura pop; y las musculaturas desarrolladas de gimnasio, según los casos en los que los personajes estén vestidos o desnudos, trascienden los ascendentes clásicos y las actitudes derivadas de las interpretaciones de los caminantes.

La peculiaridad del planteamiento y los medios empleados en *Lonely Traveler* son proporcionales a la excepcional capacidad de integración de Sandro Chia. Los colores arbitrarios del desnudo masculino sentado en primer plano muestran las pinceladas yuxtapuestas y contrastadas procedentes de Cezanne, reforzadas por los contornos lineales derivados de las pinturas primitivas de Picasso. El fondo rojo, recortado, se abre como una ventana irregular, que deja ver el mar, cuyas olas, pintadas con recursos gráficos, procedentes de los expresionismos abstractos, reinterpretados y dotados de un orden ajeno, aúnan trazos blancos de tal naturaleza y colores puros y arbitrarios derivados del fauvismo; y contrastan con el punteado que ocupa la mayor parte del celaje, capaz de cumplir con los principios decorativos del Matisse más avanzado e integrar en condiciones de igualdad a la mismísima luna.

³⁰ Colección Bruno Bischofberger Küsnacht, Zurich. Óleo sobre lienzo, 147 x 208 cm. CP 13.

³¹ LR. Óleo sobre lienzo, 165 x 166 cm. CP 29.

³² LR. Óleo sobre lienzo, 243'8 x 243'8 cm. CP 30.

³³ LR. Óleo sobre lienzo, 214 x 179 cm. CP 31.

³⁴ LR. Óleo, pastel y témpera sobre papel, 129'5 x 127'7 cm. CP 38.

³⁵ LR. Óleo sobre lienzo, 147'9 x 203 cm. CP 39.

Con relativa frecuencia procedió sobre una referencia determinada, fácil de identificar, como en *Lonely explorer*³⁶, en 1984. El pensador, tomado de Rodín, adquirió otra dimensión vestido según las modas del momento y de espalda al espectador. En *Padre e fligio*³⁷, en 1984, la referencia de San José itinerante se transformó con la fuerza de la simplificación pareja del nivel de tierra y los paisajes, someros y resueltos con soluciones pictoricistas y superposiciones lineales complementarias.

El hombre que lleva un niño desnudo sobre los hombros en *Bred and Wine*³⁸, en 1984, sería, por los alimentos que porta y le dan título, el pan y el vino, una representación de procedencia religiosa, asociada a Jesucristo, por ejemplo, San Cristóbal con el Niño Jesús. La desacralización del tema, debida a qué y cómo viste la figura masculina, con chaqueta moderna y sin corbata, de modo desenfadado, y, sobre todo, a la ubicación de los panecillos en los bolsillos de la chaqueta, es proporcional a la nueva simbología del creador como pintor, representada por la paleta con colores que porta la imagen infantil. Del mismo modo, podría ser el pintor como creador, y no es un juego de palabras, pues en eso consiste la Transvanguardia, en la creación con claves plásticas propias que aprovechan las apariencias ajenas. Éstas son las responsables de aspectos muy personales, como la perspectiva superior de la mesa que, vista desde arriba, se confunde con el suelo; y la peculiaridad del fondo abstracto, independiente de cualquier tendencia.

Ese planteamiento que entronca con las raíces cristianas del arte italiano del Renacimiento, y la nueva lectura laica, es muy evidente en *Miracolo laico*³⁹, en 1985. La figura masculina que ocupa la mayor parte del plano, corpulenta y vestida con chaqueta y corbata volada, está situada ante una pila con la Sagrada Forma. No hay duda del vínculo; tampoco de la reorientación del tema. Los rasgos esquemáticos devuelven el protagonismo a las relaciones plásticas, y la amabilidad del color, con un fondo anaranjado por la intervención de la superposición y las veladuras del violeta, facilita el tránsito entre la rotundidad de la figura y las dimensiones del soporte.

³⁶ LR. Óleo sobre lienzo, 170'1 x 149'8 cm. CP 40.

³⁷ Museo de Bellas Artes de Fukuyama. Óleo y pastel sobre papel, 153 x 126 cm. CP 41.

³⁸ LR. Óleo sobre lienzo, 170 x 150 cm. CP 42.

³⁹ LR. Óleo sobre lienzo, 183 x 152 cm. CP 46.

IV Predominio de la acción.

La segunda variante sitúa a la acción sobre la importancia del volumen. Esto no quiere decir que prescinda de éste, incluso, a veces, ni siquiera que lo rebaje respecto del énfasis de la variante anterior; en cualquier caso, Sandro Chia dispuso la situación y el movimiento consecuente en primer plano visual, de manera que la acción se percibe antes que cualquier otro carácter de la configuración.

A simple vista, la acción no parece fundamental en *Corageous boys*⁴⁰, en 1981. La sutilidad de ésta respecto del equilibrio establecido con los volúmenes, el fondo, la totalidad del soporte y el protagonismo de los desarrollos plásticos, mantiene la atención en tales relaciones; sin embargo, sí lo es como agente que contiene el énfasis pictórico del fondo. Dos figuras masculinas sentadas y vueltas hacia el interior, del que surge una maraña abstracta y lineal que los atrapa, evitan, con su presencia y el movimiento contrapuesto, que ésta se adueñe de la situación. Los perfiles negros y los volúmenes verdes, amarillos y rojos, brillantes e intensos, muy atractivos por su fuerza, contrastan y destacan sobre el fondo azul y la compleja trama blanca superpuesta. El predominio de la luz, regular, casi estilística, aumenta la belleza de la composición.

El predominio de la acción le permitió también reducir el impacto de los préstamos formales o estilísticos de distinta procedencia. En *Figura galante*⁴¹, en 1981, el desnudo masculino arrodillado, en postura inestable de ascendencia manierista, ésta queda relegada a un nivel secundario, supeditado a la nueva la realidad plástica. La aplicación del color, responsable de la formación volumétrica mediante la asociación de planos, está tomada de la estética cubista, a la que, no obstante, renunció, pues rechazó la esfera intelectual de la construcción mediante planos, en beneficio de la rotunda equivalencia visual de los volúmenes, identificados como tales, con las propiedades físicas que les corresponden. El fondo abstracto, informe y gráfico, envuelve a la figura y, con su protagonismo, distancia aún más a la referencia clásica.

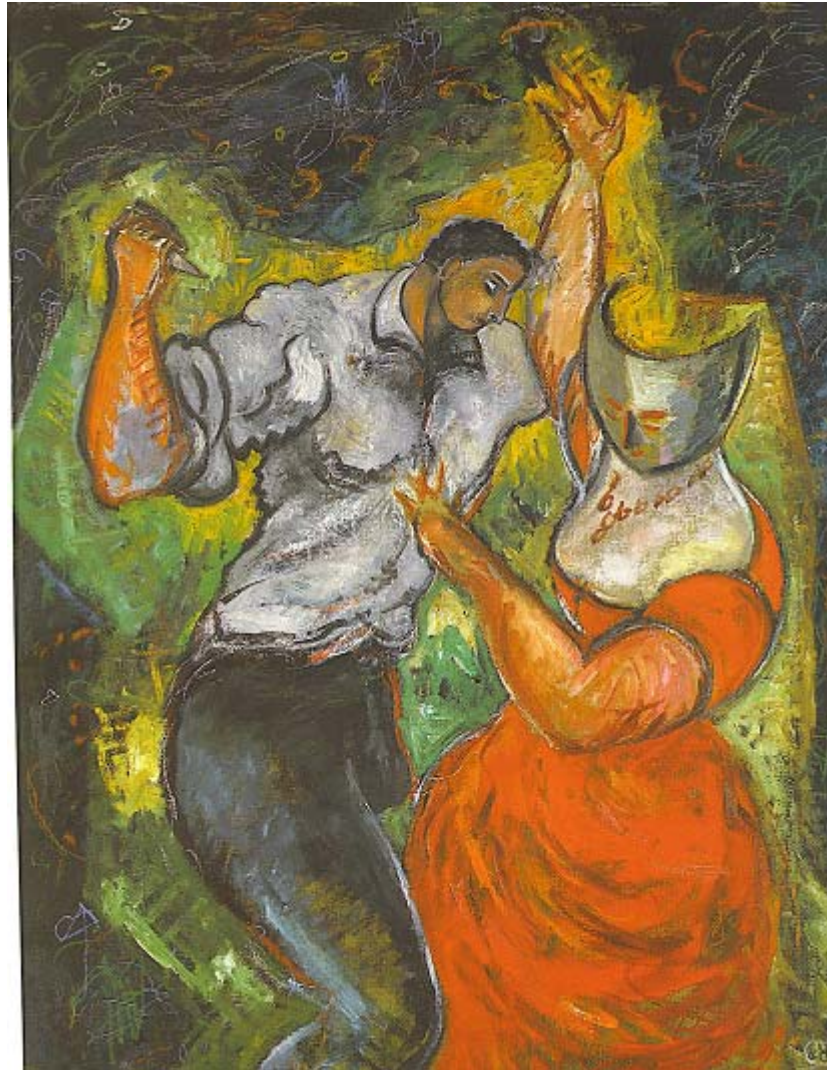
La inestabilidad manierista también está presente en *Il volto scandaloso*⁴², en 1981, una de las composiciones más representativas de los conceptos de la Transvanguardia enunciada por Bonito Achille y, en particular, del personal estilo de Sandro Chia. La pelea de la pareja parece un baile concertado que, con la despersonalización de los personajes; la reducción de la cabeza femenina a un plano codificado según los

⁴⁰ Neue Nationalgalerie, Marx Collection, Berlín. Óleo sobre lienzo, 168 x 158 cm. CP 17.

⁴¹ LR. Óleo sobre lienzo, 215 x 195´6 cm. CP 18.

⁴² Kunsthalle, Bielefeld. Óleo sobre lienzo, 160 x 129´5 cm. CP 20.

principios de las máscaras cubistas sintéticas, animado tal los maniqués metafísicos de Giorgio de Chirico; y la bicromía extrema blanca-negra, condiciona el peso específico de la inestabilidad manierista y la relega a la categoría de un componente más en la nueva declaración de principios.



Lám. 10- *Juego de manos*, 1981. Colección Bruno Bischofberger Küsnacht, Zurich.

Óleo sobre lienzo, 184'5 x 147 cm.

Ofreció una variante muy significativa en *Juegos de manos*⁴³, en 1981. La presencia de las dos figuras y la importancia plástica del fondo, es equiparable a la de la acción, por lo que podría incluirse en cualquiera de los grupos analizados hasta este momento. La densidad de los colores es análoga en todos los niveles, tres, si tenemos en cuenta el perfilado de las figuras, el sentido envolvente de los verdes y amarillos que las rodean, y

⁴³ Colección Bruno Bischofberger Küsnacht, Zurich. Óleo sobre lienzo, 184'5 x 147 cm. CP 21.

la base negra con apuntes gráficos que completa el fondo abstracto, ésta con los mismos colores del resto, incluidos el rojo del vestido femenino y los blancos de los torsos de ambas. La máscara, derivada de los maniqués de Giorgio de Chirico y los rasgos físicos de Picasso, que sustituye a la cabeza femenina, se integra y pierde protagonismo en la densa amalgama de colores que remite a Chagall.

Lo mismo se podría decir de la inmediatez asumida del Arte Pop y las referencias cinematográficas, que pudieran identificarse en obras como *Luce e Coltello*⁴⁴, en 1981. Es una de las escasas técnicas mixtas en las que redujo el formato, aunque mantuviese una considerable extensión. Son los vínculos apreciables en el joven, vestido con pantalón corto, que camina hacia el interior con un cuchillo y un candil. La imagen, proyectada al primer plano, está supeditada a la acción, a lo que contribuyen la relatividad de los perfiles, discontinuos, y el sombreado equivalente. Esa discontinuidad resalta e integra a la vez, y, con la doble acción, proporciona el equilibrio entre la figura, el fondo y el formato, sobre el que se impone el efecto de la acción.

La complicación o no de las variantes no se resuelve en el ámbito compositivo, sino en el plástico que asimila y trasciende conceptos y procedimientos. En eso radica la dificultad de *Water Bearer*⁴⁵, en 1981. La figura del cargador de pescado es simple y está bien resuelta. El fondo abstracto, a modo de telón ondulado, es una abstracción expresionista del mar, integrado con la figura por la unidad tonal. La aparente sencillez no es tal, pues las simplificaciones de las formas y los espacios, equivalentes, trascienden las aportaciones de las referencias naturales, y las soluciones técnicas, propias y novedosas, representativas del nuevo concepto de la Transvanguardia, reestablecen el equilibrio entre los conceptos y los elementos plásticos o simbólicos que forman la escena.

En ese sentido, superior al de la mera apariencia o al de la secuencia de las referencias, sería comparable a una pintura con una composición mucho más elaborada, como *Doubts about colour + form*⁴⁶, en 1981. El pintor, muy corpulento, sentado en primer plano y de espaldas al espectador, pinta un paisaje en un lienzo situado al fondo. La identificación de éste con una posible fuga recuerda los fragmentos de Magritte situados ante la vista natural, superposición que genera una ambigua duplicidad de naturaleza surrealista. El vínculo no es determinante, pues la estilización manierista del

⁴⁴ Museo de Bellas Artes de Setagaya (Japón). Témpera sobre papel, 99'5 x 65 cm. CP 22.

⁴⁵ LR. Óleo sobre lienzo, 206'5 x 170'1 cm. CP 23.

⁴⁶ LR. Óleo sobre lienzo, 112 x 107 cm. CP 24.

pintor, pese a la corpulencia; y las deformaciones derivadas de las abstracciones orgánicas, rompen los vínculos y la sitúan en el nuevo concepto capaz de aprovechar e integrar los recursos más variados en provecho propio.

Sandro Chia mantuvo esos criterios en *Figures with Cloth*⁴⁷, en 1983. La movilidad de las dos figuras femeninas, debida al juego iniciado por la que está desnuda para descubrir por completo a la otra, cuyo rostro, codificado, repite simplificado el de *Il volto scandaloso*, asume el principio de inestabilidad manierista. La anatomía destaca sobre el fondo por un leve matiz en la tonalidad y la definición del contorno. La uniformidad favorece la percepción de los movimientos complementarios y encadenados, y con ello, la relación de igualdad con las condiciones plásticas, tendentes a la absorción del mecanicismo de tales desplazamientos y la contundencia de la anatomía, caracteres tomados de los planteamientos barrocos de mediados el siglo XVII.

Una de las pinturas en las que tiene mayor predominio la acción es *Blas portrait of Ezra Pound*⁴⁸, en 1983. Ésta es, además, una de las de mayor envergadura y categoría plástica de ese momento de su producción. La honda expansiva de una explosión interior, lanza una cantidad significativa de piedras hacia el exterior, derribando a una corpulenta figura masculina en esa dirección. La velocidad de las piedras; el recorrido de éstas hacia el exterior del cuadro; y la caída del cuerpo desnudo, que se protege de las piedras y establece una línea dinámica hacia el espectador, centran la atención.

El movimiento de *Promenade W/The father*⁴⁹, en 1984, es más suave. La representación masculina caminado con un niño de la mano, indica la ascendencia de la iconografía de San José itinerante, superada por el vestuario y el contexto urbano moderno, fugado en perspectiva. Tal ubicación proyecta a la acción sobre el volumen y los condicionantes plásticos de la representación.

Una de las últimas obras de esta variante y período, *Impolito Dynamite*⁵⁰, en 1986, es también una de las más singulares. La división del soporte en dos sectores con distinta extensión procede de los gustos del Arte Pop, con el que no guarda ninguna otra relación. En uno de ellos, tres caminantes, apenas definidos, se tapan los oídos en un fondo abstracto y envolvente, enfrentados al otro sector, cubierto por un campo informe con la inscripción que proporciona el título.

⁴⁷ LR. Óleo sobre lienzo, 200´4 x 299´7 cm. CP 31.

⁴⁸ LR. Óleo sobre lienzo, 294´6 x 325 cm. CP 33.

⁴⁹ LR. Óleo sobre lienzo, 221 x 200´6 cm. CP 43.

⁵⁰ LR. Óleo sobre lienzo, 178 x 262 cm. CP 47.

V Protagonismo compartido de los fondos abstractos y predominio de éstos.

Si la nueva figuración definida por Sandro Chia se caracteriza por el equilibrio establecido entre las figuraciones básicas, las acciones, los fondos, y la superficie del soporte, y teniendo en cuenta las variaciones anteriores, es lógico que la tercera sea la que comparte o concede un mayor protagonismo a dichos a éstos, los fondos.

Uno de los primeros que proyectó como tal sobre cualquier otra condición fue el de *Dionysus´ Kitchen*⁵¹, en 1980. El fondo, informe y con destellos de color derivados del futurismo de Giacomo Balla, supera en extensión e intensidad a la figura del Dios mitológico, en tonos oscuros, azules y negros, tal los contraluces del barroco pleno y limitada al ángulo inferior izquierdo.



Lám. 11- *Gruta azul*, 1980. Colección Bruno Bischofberger Küssnacht, Zurich. Óleo sobre lienzo, 147 x 208 cm.

⁵¹ Neue Nationalgalerie, Colección Marx, Berlín. Óleo sobre lienzo, 196 x 280 cm. CP 14.

En un ángulo aparece el hombre que cae en el interior de la gruta de *Gruta azul*⁵², en 1980. El espacio es el auténtico protagonista, pues los colores, morados y negros, forman dos cuerpos complementarios, el agua de base y la bóveda pétreo, en cuya fuga sólo inciden dos elementos, un rayo de luz que entra por la pequeña apertura de fondo y la caída de la figura citada, con el resplandor amarillo que la destaca y aporta la única nota de color.

La acción de *Rabbit for dinner*⁵³, en 1981, está muy desarrollada y aún así, el fondo destaca de un modo contundente. El cazador armado con un cuchillo, que persigue a la liebre, y ésta misma en su huida, son rodeados e incluso absorbidos por el efecto centrípeto del paisaje abstracto, cuyos ocres encendidos, con extensiones amarillas y toques rojos, contrastados con sombras verdes y negras, se proyecta sobre las definiciones formales y las acciones emprendidas.

La fuerza expresiva de ese paisaje no tiene nada que ver con la suave simplificación y abstracción de *La pentola d'oro*⁵⁴, en 1981. El joven sentado, interpretado con tierras oscuras y frías, se confunde con el fondo, claro y frío también que, con esa fusión, se manifiesta en sí en un plano de igualdad. Con eso inició la tendencia que equilibró el protagonismo de los fondos y la presencia física de las figuras y objetos, característica muy evidente en *Blind dog*⁵⁵, en 1984, obra en la que la naturaleza abstracta tiene vida plástica, una vez que la intención expresionista es trascendida por el organicismo de las bandas y la incidencia de la luz, medios con los que Sandro Chia insinuó un leve espacio.

En *La piccola bujía*⁵⁶, en 1984, la equiparación es menos evidente, debido a que la representación de la niña sentada en una mesa situada en un exterior nocturno, retrasada, cede el protagonismo a lámpara encendida, que ilumina y destaca a la mesa y al sillón, que son los objetos que comparten la atención con el paisaje abstracto, impuesto sobre la imagen infantil. Los colores puros e intensos, derivados del fauvismo, anticipan los criterios de la siguiente etapa. El efecto es mucho menos figurativo y más complejo en *Tutti i gatti sono grigi di notte*⁵⁷, en 1987, pues los desnudos, formados por porciones de color, integradas con el fondo, ofrecen un efecto abstracto que los integran con el fondo.

⁵² Colección Bruno Bischofberger Küsnacht, Zurich. Óleo sobre lienzo, 147 x 208 cm. CP 25.

⁵³ Stedelijk Museum, Amsterdam. Óleo sobre lienzo, 205 x 339 cm. CP 26.

⁵⁴ Óleo sobre lienzo, 160 x 130 cm. CP 27.

⁵⁵ Óleo sobre lienzo, 221 x 200'6 cm. CP 44.

⁵⁶ Óleo sobre lienzo, 129'5 x 149'8 cm. CP 45.

⁵⁷ LR. Óleo sobre lienzo, 210 x 210 cm. CP 48.

Por otros motivos, podrían relacionarse obras como *Princess of China*⁵⁸, en 1989, en realidad concebida como modelo para una escultura en bronce. Una serie de siluetas en blanco y miniaturizadas se funden en una masa compacta de planos, ondas y líneas, con predominio de los colores fríos en la parte inferior y cálidos en la superior. No hay volúmenes ni fondos, es un todo compacto, si se identifican los motivos y las pequeñas figuras, tumultuoso.

⁵⁸ LR. Óleo sobre papel, 95 x 76 cm. CP 49.