

Da: *Keith Haring*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 3 febbraio - 30 aprile 1994), Edizioni Charta, Milano 1994, pp. 21-44.

L'olimpio Metropolitano di Haring

Germano Celant

La valanga di pathos visivo che dal 1981 al 1985 è cresciuto nello spazio esiguo e senza orizzonti della subway newyorkese, per essere percepito e consumato da un'umanità impartecipe all'arte, potrebbe essere già un motivo sufficiente per discutere l'importanza storica del lavoro di Keith Haring.

Il passaggio da un'arte "recitata" per le gallerie ed i musei ad un'arte "per tutti" attesta un diverso impegno verso il mondo, dove l'artista non disegna, dipinge o scolpisce solo per sé, ma porta le sue visioni psicologiche e segniche all'interno del sociale. Esce dal neoplatonismo dell'arte per imporre un rapporto con l'esperienza di un linguaggio che si estende alla città.

Con i suoi *subway drawings* (cat. nn. 39-42), Haring ha cercato di veicolare nelle viscere sotterranee di Manhattan una figurazione "memorabile", fatta di raffigurazioni umane ed animali, di mostri e di strumenti tecnologici, che si intrecciano e si mescolano a formare una storia o un evento. Raccontano di strani incesti e connubi tra esseri diversi, che richiamano esperienze presenti e passate, quali la contaminazione atomica, le guerre spaziali, l'horror dei media, le tragedie etniche e sessuali, la lotta per la sopravvivenza, l'illusione ed il piacere dell'amore, soggetti del nostro vivere quotidiano.

Ma qual era stata all'inizio degli anni ottanta la loro ragione, e cosa ha significato? Innanzitutto le figurazioni distribuite nell'inquadratura di un pannello pubblicitario, momentaneamente azzerato, hanno aperto finestre su un universo fantastico, così che il pubblico estendesse il suo modo di pensare alle immagini. Più che essere sedotto per consumare prodotti o gadgets, promossi dalla pubblicità, le storie visive di Haring non hanno avuto altro scopo strumentale od utilitario, che quello di offrire "finestre sull'immaginario". Si sono inventate universi collegati alla vita mediante una prospettiva chimerica e surreale. Essendo larvali e ambigue, informi e labili, incoerenti ed irripetibili hanno ruotato su personaggi e paesaggi venuti dal sogno. Hanno affascinato e sedotto perché veicoli di qualcosa di misterioso e di incomprensibile. Inoltre, all'epoca, si sono dimostrate variabili e differenziate, perché trovabili in diversi punti della città, in molte stazioni e pareti della subway. Hanno attestato un muoversi libero e aperto, che non ha occupato un solo luogo, ma è stato sempre alla ricerca di percorsi e di occasioni per esprimere la visione dell'artista. Sono state sì tracce effimere, perché immediatamente cancellabili o ricopribili (tanto che solo pochissime sono rimaste, ad opera di collezionisti che nottetempo le hanno strappate, quali affreschi metropolitani), ma la loro precarietà è apparsa "monumentale". Con il loro apparire e scomparire hanno dimostrato l'energia creativa in movimento, quanto stabilito il mito dell'artista che lotta contro l'ordine e le limitazioni, della legge (a causa di esse Haring fu arrestato dalla polizia newyorkese) e del territorio dell'arte (la sua dispersione creativa non è mai stata accettata o ben vista dal sistema di commercializzazione artistica, che lo tacciava di populismo). Invece hanno sfondato il perimetro dell'arte e spalancato un cielo aperto, seppur sotterraneo, di colore nero e bianco, non diverso tuttavia dai grandi affreschi nelle cupole delle chiese e dei palazzi rinascimentali. Soltanto che il

cielo di Haring si è legato al ritmo frenetico della metropoli ed al muoversi di milioni di persone, ma più d'ogni cosa non è rimasto espressione di una natura pacificata e silenziosa, quanto si è popolato di sesso e di morte, di televisioni e di navi spaziali, di desiderio e di repressione, di critica e d'ironia.

Tuttavia l'esperienza *underground* di Haring non è la sola chiave di lettura per comprendere il suo rapporto con l'arte, sia come linguaggio sia come esperienza del mondo. La sua avventura è più complessa. Partecipa di un momento culturale newyorkese che sta per essere travolto dalla new wave di musicisti, artisti, danzatori, scrittori e *filmmakers*, quanto sviluppa le indicazioni della didascalia consumistica di Warhol, verso cui il cosmo dell'arte era rimasto difensivo, per configurare una vicenda artistica che, pur rimanendo popolare e di massa, non eluda i soggetti rimossi, quali l'omosessualità, la repressione etnica e l'Aids.

Keith Haring nasce in una piccola città di provincia, Kutztown, Pennsylvania, da una famiglia protestante: la madre era una casalinga ed il padre un impiegato della Western Electric, con la passione per le radiotrasmittenti¹. Si era nel 1958, anno del primo lancio di un uomo nello spazio. Le prime coordinate sono sotto il segno della trasmissione spaziale e della comunicazione globale, in una dimensione tra il familiare e il mondiale. Nell'arco dell'adolescenza e della fanciullezza, passate a Kutztown, egli vede il padre dedicarsi, nel tempo libero, a disegni di figure femminili e di personaggi da fumetto, tra cui cani dai grandi occhi, tanto che giovanissimo ne imita l'attitudine e per la sorella di tre anni disegna storie figurate, mentre si appassiona a collezionare i cartoons di Walt Disney, Dr. Seuss e Charles Schultz.

A dodici anni² le prime attrazioni sessuali lo indirizzano verso i compagni della school, mentre nel college il desiderio di appartenere ad un gruppo lo spinge a far parte del "Jesus Saves Movement", con le sue ossessioni bibliche per la fine del mondo. A sedici, come tutti i suoi coetanei insoddisfatti e ribelli verso la cultura provinciale e wasp, fa esperienza di droghe e a diciott'anni, nel 1976, si trasferisce a Pittsburgh, frequenta l'Ivy School of Art, dove entra in contatto con i primi rudimenti di storia dell'arte moderna e con le tecniche artistiche, dalla pittura alla scultura, dal disegno alla serigrafia. Dopo sei mesi di scuola, confortato dalla lettura di *The Art of the Spirit*, 1923, di Robert Henri, l'artista americano che nel 1909 aprì una scuola d'arte, in cui si formarono Stuart Davies e la scuola "The Eight", se ne va e comincia a viaggiare. Interessato alla musica, per seguire i *tours* dei Grateful Dead, per sopravvivere e per viaggiare applica le sue conoscenze serigrafiche a T-shirts che vende in occasione dei loro concerti.

Nel 1977 ritorna di nuovo a Pittsburgh e frequenta alcune classi al Carnegie-Mellon, dove studente di printmaking tiene la sua prima personale ed espone nella cafeteria della Fischer Scientific³. Nella Libreria e nel Museo viene a conoscenza dei lavori di Stuart Davis, Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Alfonso Ossorio e Mark Tobey, in città entra in contatto con le prime manifestazioni di cultura punk e di musica funky, mentre nell'Art and Craft Center visita la grande retrospettiva di Pierre Alechinsky. L'impatto con la complessità di queste ricerche di comunicazione visuale e musicale, europea ed americana, individuale e sociale, è rivelatorio e spinge Haring ad un'analisi del suo fare artistico e alla ricerca di un altro territorio d'azione espressiva.

Il cielo di New York

¹ Per una diretta conoscenza della vicenda biografica si veda Vincent Aletti, *An Interview with Keith Haring*, in "Keith Haring. Future Primeval", Illinois State University, Normal, Illinois, 1990, pp. 91-104.

² John Gruen, *Keith Haring, the Authorized Biography*, New York, 1991, pp. 14-15.

³ John Gruen, op. cit., p. 26.

Nel 1978 si chiude il ciclo di formazione, le cui radici rimangono tuttavia cruciali, e si apre quello della realizzazione, dove l'identità sboccia e si forma, Nell'autunno Haring lascia Pittsburgh e va a New York, dove a Manhattan si iscrive alla School of Visual Arts, Qui insegnano⁴ Joseph Kosuth, Keith Sonnier, Vito Acconci, Ross Bleckner, Simone Forti, Lucio Pozzi e Bill Beckley. Appena arrivato, si stabilisce a West Tenth Street e si lancia alla scoperta della libertà creativa e sessuale newyorkese. Dal 1978 al 1980 segue i corsi di semiotica, si interessa agli scritti di Umberto Eco e Roland Barthes⁵, sperimenta la tecnica del videotape e si lancia in performances, mentre nello spazio del suo studio da studente alla 22ma strada tra 2nd e 3rd Avenue, realizza enormi disegni pieni di figure astratte, che dispone ad occupare le pareti ed il pavimento, così da assumere il carattere di un'installazione.

Alla School of Visual Arts Haring scopre con la teoria del linguaggio la decifrazione iconografica - "Mi sono interessato di semiotica, specialmente di Eco, della relazione fra il linguaggio, le parole, il loro reciproco combinarsi, e in particolare del modo in cui i simboli fondano un significato tramite il linguaggio⁶" che gli permette di trovare una logica interna e cosciente alle sue intuizioni.

Il suo arrivo a New York coincide con un gran fermento creativo. Tra il 1976 ed il 1980, nel campo dell'arte, della musica e della danza, del cinema e della poesia la città registra un cambiamento di segno: scoppia l'ideologia della strada. I musicisti punk e breakdance si appropriano dei suoni metropolitani, ricorrono alle cacofonie e ai nonsense della vita quotidiana. Si esaltano i ritmi acidi della chitarra elettrica, quanto i toni aspri degli strumenti a fiato, accompagnandoli con testi violenti ed offensivi, tratti dal linguaggio popolare e dallo slang. Dai Sex Pistols ai Clash, da Alan Vega ai Talking Heads, da Arto Lindsay ai DNA, da Iggy Pop a Patti Smith, le scritture poetiche e politiche della canzone, insieme all'insurrezione del suono, nel punk e nel new wave rock, si intrecciano con i colori artificiali e metallici del magic marker o della bombola spray, con cui i graffitisti hanno coperto, dal 1972, le pareti dei tunnels e dei treni nella subway. Nascono allora la visualizzazione e la sonorizzazione della scena urbana e metropolitana, che scardinano il romanticismo pop e la disco music, per esaltare la dimensione fisica di un sentire e di un percepire che, uscito dal ghetto tradizionale, dà fiato e immagine alla subcultura pop⁷.

Al tempo stesso la cultura newyorkese, assurta oramai a centro mondiale, attraverso la crescita e l'affermarsi di una differenziazione sessuale sposta il suo fuoco sulla "diversità" femminile ed omosessuale. Il corpo sessuato diventa la cassa di risonanza di una rottura esistenziale e comportamentistica, che fa uscire dal *closet* tutti gli universi sessuali ed etnici. Nell'ambito della performance multimediale, Laurie Anderson attua un *cross over* tra arte e musica, tra storia personale e ritratto sociale. Nella pittura Leon Golub, Nancy Spero e Jonathan Borofsky si dedicano ad una ricerca figurale di impegno politico sul sociale e sul femminile, sui sogni e sui racconti intimi che portano alla scala di grandi murali o fregi architettonici. Robert Mapplethorpe apre lo specchio fotografico alle immagini sadomasochiste, quanto ai nudi dei bodybuilders e degli afroamericani; si riflette non sdoppiato nelle figurazioni multiple di un'esistenza omosessuale, che non occulta alcun desiderio o pulsione. In Manhattan fioriscono i Club New Wave tipo il CBGB, il Mudd Club, The Danceteria o il Club 57, dove si intrecciano performances e concerti, mostre e declamazioni di poesia, (Haring vi incontra sistematicamente Kenny Scharf, Tseng Kwong Chi,

⁴ Shaun Caley, *Keith Haring*, in "Flash Art", Milano, aprile-maggio 1990, p. 93.

⁵ Paul Donker Duyvis, *Every station is my gallery; interview with Keith Haring*, in "K. Haring", catalogo Stedelijk Museum, Amsterdam, 1986, p. 45.

⁶ Paul Donker Duyvis, op. cit. , p. 45.

⁷ Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of a Style*, London, 1979; Ian Chambers, *Pop Music and Popular Culture*, London, 1985.

John Sex, Dan Friedman, Ann Magnuson) oppure si diffondono i Club Baths, circoli aperti agli incontri e agli scambi omosessuali. Haring si immerge, con curiosità e con fervore, in questo vortice di eventi. Lavora ossessivamente a disegni e videotapes nella School of Visual Arts, ma trova di giorno il tempo di visitare i musei e le centinaia di gallerie, quanto di notte di frequentare i bar o i club, assistere a concerti di musica new wave e punk, come realizzare pienamente la sua sessualità. Nella performance e media class, tenuta da Keith Sonnier alla School of Visual Arts, impara ad usare il video non in senso documentario, ma psicologico: quale strumento di conoscenza del proprio esserci, individuale e collettivo.

Essendo proiettato a definire la sua sessualità, quale identità personale e politica i suoi primi tapes sono fortemente autoanalitici, riguardano la sua omosessualità ed i rapporti erotici con i suoi partners. Da questi, una volta trovatosi a suo agio con la sua identità, passa ad usare la telecamera e poi il pennarello e il pennello quali strumenti d'analisi del sé, come entità autonoma ed impersonale. Sorgono allora gli enormi disegni totalmente ricoperti da segni astratti e gestuali, a metà tra espressionismo astratto e cartoons, ma con vaghe caratteristiche biomorfiche, come i video che riprendono un suo dipingere senza fine, quasi lo schermo tv fosse la memoria infinita di un processo pittorico, che non deve fermarsi, oppure i video costruiti sull'incontro tra danza e poesia, come *Now, Now, Now*, dove i movimenti di Molissa Fenley si intrecciano con le permutazioni vocali di Haring. Infine, sempre alla School of Visual Arts, gli *environments* e le performances, tra cui lo studio ricoperto, alla maniera di un *all over* pollockiano, di linee gocciolanti o la performance, dove l'artista⁸ si mostra, nell'angolo di una stanza per diverse ore, bendato e vestito di rosso, in uno stato di introversione pubblica. La sua attività è confortata dalla scoperta di SAMO, la tag e il trademark di Jean Michel Basquiat, che ha coperto le pareti della scuola di graffiti.

Di lui ammira la scrittura muraria e i suoi liberi contenuti, basati sul gioco di parole e sulle combinazioni di senso. Ne diventa amico. L'anno 1980 è anche segnato dall'incontro con le teorie estetiche e letterarie di William Burroughs e di Brion Gysin, di John Giorno e di René Ricard, poeti che usavano tecniche quali il *cut-up* e il *fold-in* con cui ottengono lo sbriciolamento e la frammentazione dei testi, per ridurli a polvere di parole, *dust words*, con cui costruire nuove immagini e nuovi significati, acquisiti con una riscrittura, che ruota sul parallelismo tra il tempo creativo della parola, quello dell'attualità e del quotidiano.

Haring si immerge ne *The Third Mind* di Burroughs e trova nel video la "morbida macchina per scrivere" e per creare, teorizzata dal poeta beat: "Il lavoro di Burroughs e di Brion Gysin, basato sul metodo del cut-up, divenne il fondamento del mio successivo approccio al fare arte. L'idea su cui si basa il loro libro *The Third Mind*, è che quando due elementi distinti vengono sottratti al loro contesto e fusi insieme, del tutto casualmente, la cosa nata da questa combinazione è un fatto integralmente diverso, una terza intelligenza con una propria vita"⁹. Postosi dinnanzi alla telecamera, al fine di spossare il valore della performance e del linguaggio, scarica sullo spettatore una valanga di associazioni linguistiche, diventa un attore/registratore "ossessionato" dalla comunicazione verbale, basata su una quantità enorme di variazioni e di permutazioni della stessa frase o sequenza logica: *Art Boy Sin* e *Tape for My Father*, 1980. L'ipotesi è il rovesciamento scritturale e fonico, un processo che Haring applica anche in manifesti e interventi xerox, distribuiti sui muri di Manhattan, dove la sovversione o la variazione dei significati di titoli giornalistici porta a frasi d'impatto reale, perché ottenute con gli stessi caratteri tipografici del giornale *New York Post*, come "Reagan Ready To Kill", "Pope Killed For Freed Hostage" e "Reagan Slain By Hero Cop".

⁸ John Gruen, op. cit., p. 42.

⁹ David Sheff, *Keith Haring, an Intimate Conversation*, in "Rolling Stone", New York, 10 settembre 1989, p. 63.

Nel giugno del 1980 collabora e partecipa alla *Times Square Show*, una mostra¹⁰ di gruppo organizzata da Colab (Collaborative Projects Inc), in un edificio abbandonato nella 41ma strada all'angolo della Seventh Avenue, dove entra in contatto con John Ahearn, Mike Glier, David Hammons, Jean Michel Basquiat, Tom Otterness, Kiki Smith, Robin Winters e Jenny Holzer. L'esposizione, recensita dai maggiori giornali e dalle riviste specializzate, è una vera scossa elettrica nel mondo dell'arte newyorkese, perché fa seguito alle fortunate esposizioni de *The Real Estate Show*, *The Money Show* e *Doctors and Dentists Show*, organizzate sempre da Colab, e presenta in maniera spettacolare nello stesso edificio la generazione dell'East Village o del Bronx, artisti giovanissimi che si cimentano in scritte o in film in superotto, in disegni o sculture, performances e video, realizzati in massima economia.

Colab è fortemente attivo sul piano metropolitano, cosicché gli artisti del gruppo, insieme ai loro sostenitori da Glenn O'Brien ad Edit de Ak, da Patti Astor a Nan Goldin, da Amos Poe a David McDermott, da Jimmy de Sana a Diego Cortez, curatore dell'esposizione *New York/New Wave* al PS1 Long Island, si spingono ad operare sul piano della televisione via cavo (al programma *Potato Wolf*, su Channel C, partecipano Joseph Nechtval, Ilona Granet, Walter Robinson), nelle vetrine dei negozi e negli scantinati di edifici abbandonati (Fashion Moda, Justen Ladda e Stefan Eins), oppure per le strade (i graffitisti Fab Five Fred e Lee Quinones, gli artisti Mike Glier e Jenny Holzer). Il lavoro di quest'ultima che consiste di offset posters su carta, veicolanti scritte a carattere fortemente politico ("L'abuso di potere non dovrebbe creare sorpresa. L'umanesimo è obsoleto. L'omicidio ha il suo lato erotico. Ogni plusvalore è immorale. L'agire con prudenza può causare grandi danni. Gli stupidi non dovrebbero procreare. Le differenze sessuali devono permanere. Il denaro crea il gusto¹¹."), diventa per Haring un ulteriore motivo di confronto ideologico con la propria opera, tanto da spingerlo a rivedere le sue posizioni nell'uso concettuale del linguaggio per ritornare ad una scrittura di immagini: "Mi sentivo enormemente stimolato da manifestazioni come il *Times Square Show*. Giovani artisti privi di sovvenzioni che operavano al di fuori del circuito ufficiale organizzavano da sé le loro mostre, e prendevano contatto in questo modo con il pubblico degli addetti ai lavori ma anche con la gente normale. I musei di New York sono indietro di anni, e aspettare le sovvenzioni è una cosa da far cadere in tentazione un santo. Così ci dicevamo l'un l'altro 'Fattelo da te e agisci'...Tuttavia lavorare col linguaggio verbale mi soddisfaceva solo in parte. Sentivo sempre più chiaramente che dovevo disegnare, creare immagini che sarebbero state tanto specifiche quanto quelle che riprendevo nei video, immagini disegnate che si sarebbero potute leggere come informazioni: figure umane, animali e dischi volanti"¹².

Nella stessa settimana del *Times Square Show*, Haring organizza *Invitational*, una collettiva al Club 57, e decide, dopo un anno di sperimentazione televisiva e di performances fonetiche, di ritornare a disegnare. Scaturiscono sulla carta i primi "flying saucers zapping the dog", un'immagine che deriva da un film dell'orrore visto al Club, oppure i delfini irradiati dalla nave spaziale o le scene erotiche tra figure maschili o tra animali ed esseri umani, lavori che vengono esposti al PS 122 e ricevono l'attenzione di Soho News, lanciandolo nel firmamento delle gallerie e dei collezionisti.

Eseguiti prima con *spray paint* su *sumi paper* a formato poster, queste scene, che nell'arco di pochi mesi si arricchiscono di altri motivi, quali la croce e il pericolo nucleare, il cuore e la figura umana a quattro zampe, a volte disegnate in sequenza, si trasferiscono nel dicembre 1980, attraverso l'uso del marker, su palizzate e muri dell'East Village, spesso in occasione di manifestazioni politiche

¹⁰ Anne Ominous (Lucy Lippard), *Sex and Death and Shock: a Long Review of the Times Square Show*, in "Artforum", ottobre 1980, New York, pp. 50-55.

¹¹ Diane Waldman, *Jenny Holzer*, New York, 1989, p. 22.

¹² Paul Donker Duyvis, op. cit., p. 45.

come *The Gay Parade*, per trovare una destinazione definitiva, nel gennaio-febbraio 1981, tracciati in gesso bianco sui pannelli in carta nera, sovrapposti in un momento di disuso ai pannelli della pubblicità nella subway newyorkese.

Il tempo della subway

"Un giorno, viaggiando in metropolitana, ho visto un pannello nero vuoto dove doveva andare un messaggio pubblicitario. Ho capito subito che quello era lo spazio più appropriato per disegnare. Sono risalito in strada fino ad una cartoleria e ho comprato una confezione di gessetti bianchi, sono tornato in metropolitana e ho fatto un disegno su quel pannello. Era perfetto, soffice carta nera, col gesso ci si disegna con molta facilità...L'altro aspetto importante era che l'intera cosa diventava una performance¹³..."a forza di vedere dovunque quei pannelli neri in metropolitana alla fine ho capito cosa avevo scoperto. Improvvisamente ogni cosa acquistava senso...Ho cominciato a capire il potere e il potenziale di ciò che stavo realizzando. Insomma, ho preso a passare sempre più tempo in metropolitana. Ormai non si trattava più di andare a lavorare e scendere dal treno ogni volta che vedevo un pannello. Avevo proprio fissato un itinerario secondo il quale andavo di stazione in stazione precisamente allo scopo di fare quei disegni¹⁴".

Nasce in questo momento il vocabolario e la pratica nomade di Keith Haring, matrici di tutto il suo futuro racconto per immagini, in pittura e scultura. All'inizio le figurazioni sono molto semplici, riguardano i temi già disegnati, ma con il passare dell'attualità e degli eventi quotidiani che colpiscono la fantasia dell'artista, come l'assassinio di John Lennon o il film su Idi Amin, i motivi si arricchiscono della figura con un buco nello stomaco, o della pila di esseri umani sovrastati da un essere scimmiesco. Oppure la sequenza del racconto si complica: su grandi fogli si dipanano storie e configurazioni più complesse: "Ho disegnato l'immagine di un uomo che scopa un animale da dietro, l'animale poi risplendeva di radiazioni, i raggi del potere. E il cazzo dell'uomo dopo avere scopato l'animale aveva su di sé questo risplendente potere. Poi il cazzo veniva manipolato dalla folla¹⁵". Alla fine compare anche il trademark o la tag di Haring: *The Radiant Child* che il poeta René Ricard definisce "il bambino raggianti¹⁶".

Ma è nella subway che la diversità e la capacità di invenzione iconica di Haring costruiscono un linguaggio, la cui carica subculturale diventa arte. Nel ventre metropolitano, la tecnica di Haring si perfeziona e si arricchisce per rispecchiare un universo personale in continuo movimento e mutamento. Sceglie la linea continua, eseguita in velocità, per coprire con la sua "scrittura di immagini" cartelloni ed architetture, per tracciare figurazioni e racconti circolari di grande e piccola scala. Adotta segni grafici elementari e altamente riconoscibili, quali l'essere umano - maschile e raramente femminile - la televisione, l'angelo, il computer, il delfino, l'orologio, il cane, la croce, il fuoco ed il telefono, oggetti che parlano da soli e che servono per enucleare "pensieri figurati" semplici. Attingendo all'osmosi tra realtà individuale e realtà sociale, i disegni tracciati in gesso su nero descrivono condizioni banali e comuni. Parlano di sesso e di violenza, d'amore e di piacere, di tortura e d'alienazione, situazioni "vissute" da ognuno di noi.

I disegni nella subway newyorkese, insieme alle configurazioni su grandi fogli, tendono ad assumere, attraverso il loro rituale e la loro carica iconica, un'esaustività che sembra fornire una risposta autonoma e creativa, senza possibilità di incertezza, a tutti i referenti che Haring aveva

¹³ David Sheff, op. cit., p. 63.

¹⁴ John Gruen, op. cit., pp. 68-69.

¹⁵ John Gruen, op. cit., p. 57.

¹⁶ René Ricard, *The Radiant Child*, in "Artforum", dicembre 1981.

assunto nel corso degli anni. Nei subway drawings convergono infatti tutti gli insegnamenti da Henri a Davis, da Dubuffet ad Alechinsky, da Burroughs a Gysin, quanto le motivazioni personali che, non dimenticando le esperienze religiose ed erotiche, trovano una maniera espressiva matura.

Innanzitutto Burroughs e la sua aspirazione a diventare un cartografo¹⁷, un esploratore delle zone psichiche, viene usata da Haring per esplorare le viscere della città e i sotterranei del suo essere. Comincia ad evidenziare il labirinto ed il garbuglio metropolitano e organizza la sua scrittura per scoprire il suo essere umano, contaminato e intossicato dal virus del linguaggio. Si dota di armi contro la cospirazione tecnologica e la repressione sessuale, per esteriorizzare la situazione di ostaggio che gli esseri "diversi", sessualmente ed etnicamente, subiscono, attraverso il controllo e la schiavitù elettronica e sociale. Cerca di spezzarne le catene o almeno di arrestarne la perpetuazione. Usando figurazioni elementari e procedure visuali comprensibili a tutti tenta una condensazione dei significati. Verbalizza una *lingua geroglifica* (Burroughs) dove, al contrario del poeta americano, "l'immagine si fa parola scritta". Attraverso questa scrittura per immagini Haring si trasforma in un chirurgo piegato sul corpo inorganico di New York, così da denunciarne l'invasione del cervello urbano da parte di parassiti e di entità spurie. Aspira a svelarne i gradi di assoggettamento ai media e alla tecnologia, facendo così dei suoi subway drawings un antidoto visivo.

Basandosi sull'invenzione di personaggi calligrafici o da fumetto, tipici di una generazione massmediale, elabora un linguaggio, ispirato al *cut-up* e al montaggio surrealista del *cadavre exquisite*, in modo da sconnettere il circuito fantastico e farlo entrare in un'altra era della comunicazione artistica. L'intento è quello di interrompere le sequenze simboliche ed iconiche per mettere in atto una discorsività, che è processo di decondizionamento dal meccanismo virale della tecnologia e dei massmedia, ma è al tempo stesso la creazione di una scrittura per immagini, esemplificata e facilmente comprensibile, che produce un'incursione devastatrice nel territorio linguistico dell'arte tradizionale, perché si ispira ai pittogrammi delle culture afro-cino-latinoamericane. Si fa una lingua geroglifica, la cui decodificazione può essere condivisa da tutte le comunità etniche newyorkesi, non solo da quella wasp e white.

L'intreccio tra sperimentazione e libertà di espressione, legate ad una concezione urbana dell'arte, è in sintonia con le idee di Robert Henri, il cui libro *The Art of the Spirit*, 1923, ha confortato e sostenuto Haring sin dall'inizio. La ricerca di un *continuum* che corrisponda al vissuto stesso è alla base del discorso didattico del pittore realista americano, insegnante di Edward Hopper e di Stuart Davis. Alla sua passione per il vero, sulla cui strada lo aveva avviato il suo maestro Eakins, si deve la rimozione dei panni dai nudi maschili, quanto l'illustrazione del quotidiano, tanto da ritrarre le condizioni miserevoli dei minatori e dei contadini americani, come le scene di strada. Il suo atteggiamento, condiviso da altri artisti come Luks e Shinn¹⁸ partecipa dello spirito di solidarietà americano verso le condizioni dell'umanità. Haring ne condivide il messaggio didattico-sociale, soltanto che il suo linguaggio prende in considerazione non soltanto la cultura dominante, wasp e bianca, ma le minoranze etniche e sessuali, per esporne le piaghe e i drammi.

Il rituale di far coincidere i momenti del proprio esistere con il flusso metropolitano, così da creare un continuum di situazioni creative, che corrispondano al vissuto stesso, affonda altresì le sue radici nella mediazione pittorica tra arte e città di Stuart Davis e dei pop artists, quanto nel procedere effimero e popolare delle opere di Alechinsky e di Dubuffet, artisti da cui Haring attinge per approdare al linguaggio autonomo dei suoi subway drawings.

Da Stuart Davis e dai pop artists Haring deriva l'interesse per la segnaletica, la tipografia e i numeri, tratti dalla cartellonistica stradale, tanto che molti suoi disegni riportano date o scritte. Ma è

¹⁷ William Burroughs, *La Scrittura Creativa*, Milano, 1978.

¹⁸ Barbara Rose, *American Art since 1900*, New York, 1967, p. 12.

certamente nell'attitudine situazionista e brut dei pittori europei, che trova storicamente la sua dimensione di *viaggiatore* esistenziale ed artistico, nel territorio del primitivo e del quotidiano.

Un certo automatismo surrealista, recuperato attraverso la tradizione popolare del fumetto e del collage urbano è il veicolo di Alechinsky e di Dubuffet, quanto del Gruppo Cobra, per aprire la loro figurazione alle masse, dove l'artista perde la sua posizione privilegiata. Il fine è di soddisfare un'espressività collettiva, fondata sull'inconscio e sui desideri.

Lo scopo si ottiene abbandonandosi alla casualità del *vissuto*, alla sua spontaneità dinamica che portando alla deriva permettono l'integrazione tra artista e città. Haring fa sua e sviluppa questa creatività *par hasard*, lasciandosi andare *a la derive* nella subway. Si lascia sorprendere dalle situazioni e si immerge in esse con la sua carica inconscia ed espressiva per dare corpo a disegni che sono doni gratuiti - il *potlach* esaltato da Dubuffet e da Dotremont¹⁹ - ed elargizioni di idee verso le masse.

Cercando di relazionare la sua opera alla cultura americana, si potrebbe dire che Haring segua il filone tracciato, su indicazioni di Antonin Artaud, da John Cage e sviluppato dagli happenings e dalla body art, da Allan Kaprow a Vito Acconci, artisti che hanno sempre sostenuto la concretizzazione di un'arte prodotta, secondo la casualità nei luoghi di passaggio: "Una delle cose che mi hanno maggiormente interessato è il ruolo del caso in ogni situazione - il lasciare che le cose accadano da sé. Non faccio mai schizzi preparatori per un disegno, neanche per un murale di enormi dimensioni. I miei primi disegni, che erano sempre astratti, erano pieni di riferimenti all'immagine, ma non recavano mai immagini vere e proprie. Erano piuttosto simili ad una scrittura automatica o ad una astrazione gestuale. Ciò dipendeva dalla mia originaria attenzione per il Gruppo Cobra (specialmente per Pierre Alechinsky) e per le calligrafie orientali. Un controllo totale senza alcun controllo²⁰.

Il suo vivere sulle superfici della subway, nello scaricare la sua libido e le sue rimozioni, nel sollecitare conflitti e spontaneità altrui, è perciò celere e propulsivo, elastico e labirintico, perché vuol lasciare esplodere le proprie rimozioni e lasciar vincere i desideri. Si affida alle situazioni per trasformarle in campo d'azione e di transito, dove conta il fluido continuo delle figure, che si accumulano nel suo inconscio e possono appoggiarsi a tutti i territori possibili.

La visione a bordo

Secondo una prospettiva aerospaziale e televisiva, le sue pitture potrebbero essere interpretate anche come monitors o finestrini o oblò della subway e delle navicelle spaziali, la cui sequenza di immagini definisce un panorama in tempo reale. Una visione dal video, che Haring aveva sottolineato nella sua performance al Club 57, in occasione di *Acts of Life Art Show*, dove appariva declamare le sue sequenze fonetiche, con il volto incorniciato da un riquadro televisivo. Osservando infatti i primi disegni, inchiostro sumi e acrilico su carta, *Untitled* (cat. nn. 1-9), del periodo tra il 1980 e il 1983, appaiono evidenti l'analogia tra foglio e schermo, tra carta e vetro del parabrezza o dell'oblò o del finestrino attraverso cui il viaggiatore Haring guarda il mondo. Una conferma di questa visione "a bordo" di un veicolo informatico, come la televisione, o extraterrestre, come il disco volante o il treno della subway, viene data dai soggetti descritti nei disegni, quanto dalla sequenza delle storie e dei paesaggi. Si tratta quasi sempre di figure umane ed animali (frequentemente un cane) che, circondati da aureole radianti, corrono su scale (della metropolitana?) o si accoppiano, oppure di irradiazioni energetiche di una navicella spaziale contro una piramide o verso esseri umani. A volte le rappresentazioni si complicano con l'immissione di figure simboliche

¹⁹ Mirella Bandini, *L'Estetico il Politico*, Roma, 1977, pp. 36-39.

²⁰ Keith Haring, *A real artist is only a vehicle*, in "Flash Art", Milano, marzo 1984, pp. 20-24.

come la croce, o corporali quali gli organi genitali maschili e femminili, quasi Haring aspirasse a parlare dell'origine della vita, in senso spirituale e fisico. In altri casi, sullo schermo del disegno compaiono personaggi o forme del racconto televisivo e cinematografico, quali Mickey Mouse e robots in atteggiamenti erotici, nell'atto di masturbarsi o di accoppiarsi sessualmente.

L'intreccio tra sensualità naturali ed artificiali, tra esseri umani e macchine, evidenzia un altro aspetto della futura tematica di Haring, l'incontro/scontro che è stato tipico delle avanguardie storiche, dal dadaismo al surrealismo, da Marcel Duchamp a Francis Picabia, da Max Ernst a Raymond Roussel, tra la sfera tecnologica del macchinismo e la sfera biologica e sessuale. Solo che l'artista americano lo interpreta secondo una visione contemporanea, che parte da un attacco alla dimensione fredda e razionale del territorio delle macchine, che sono oggi diventate strumenti di guerra o di assalto. Tra questi la televisione, la reazione atomica ed il computer, hanno creato *mostri*, che Haring fa intrecciare ad angeli ed esseri umani, quasi fossero diventati un prolungamento della vita quotidiana e spirituale di ognuno.

È una visione apocalittica, che definisce l'individuo quale vittima delle macchine e della loro sete di potere e di conquista: "la mia pittura deve avere a che fare con l'umanità, deve opporre resistenza alla tecnologia e alla società dei computers. Mi fa orrore l'idea che un'intera stirpe di lavoratori possa essere clonata in vista di una società attrezzata per il produttivismo, l'efficientismo e il denaro, che rende superflue innumerevoli altre capacità umane²¹".

In una simile società tutto si mescola, tanto che i dipinti diventano labirinti di linee e di colori, dove è difficile distinguere i contorni delle figure e degli strumenti, quasi gli esseri fossero perdutamente mescolati con le macchine. Ritorna qui un'ulteriore analogia con la subway, per cui i corpi dei viaggiatori, quasi sempre senza volto ed anonimi, si mescolano nel ventre dei treni, ma ancora più si muovono con massima rapidità in tunnel oscuri e neri, il cui unico squarcio visivo è dato dal passaggio accelerato della luce e dai colori, violenti, che provengono dall'interno delle vetture. La violenza luminosa, percepita nelle viscere dello spazio labirintico della subway, quanto il tentativo di uscire da una visione apocalittica, si concretizza in un grande pannello illuminato, posto in Times Square, dove attraverso una *video motion* passa una sequenza di immagini, come un cartone animato. Tra le figure, il *crawling baby*, circondato dai raggi, che "significa vita, energia, felicità e il lato positivo dell'umanità²²". Alla stessa epoca di questo lavoro, nuovamente urbano, Haring decide di allargare il suo repertorio tecnico ed affiancare la pittura al disegno. Nel novembre 1981 produce, su superfici metalliche, una serie di "facce ridenti" tracciate in nero su fondi monocromi gialli e rosa (cat. nn. 18, 20, 21), che a volte possiedono un terzo occhio, quello della meditazione. Parallelamente si cimenta in rilievi, sempre in metallo, i cui contorni definiscono il bambino, la cui superficie/pelle è dipinta in nero e all'interno compaiono figurazioni di ominidi che si abbracciano o si incoronano (un omaggio a Jean Michel Basquiat), oppure si rincorrono e compiono gesti erotici. Sollecitato da Tony Shafrazi a tenere una personale nell'ottobre 1982 nella sua galleria, l'artista decide di realizzare grandi dipinti, "a cui facevo resistenza mentre li realizzavo. La ragione era la mia avversione per la tela. Ho sempre pensato che sarei stato inibito dalle tele, perché mi sembra che il loro valore si manifesti ancor prima di toccarle. Sentivo che non sarei stato libero come mi sentivo lavorando con la carta, perché la carta non ha presunzione, ci si può fare di tutto e non è così costosa. Anche per me le tele rappresentavano il grande valore storico, e mi bloccavano sul piano psicologico. Un giorno ho visto alcuni operai della Con Edison lavorare in strada. Stavano ricoprendo le loro attrezzature con quelle tele di vinile che hanno intorno piccoli buchi con anelli di metallo. Così mi sono avvicinato e le ho osservate, e ho deciso di comprarne alcune. Ho trovato un

²¹ Paul Donker Duyvis, op. cit., p. 46.

²² Paul Donker Duyvis, op. cit., p. 45.

posto a Brooklyn chiamato Acme Rope and Canvas Company, che ho scelto anche perché nei cartoni animati di Bugs Bunny ogni volta che Bunny deve prendere un prodotto, questo è sempre della Acme²³".

La serie dei *tarpaulins*, di due metri per due metri circa, è la prima testimonianza di Haring pittore, che continua a sentirsi e a rimanere un artista multimediale, tanto che la mostra da Shafrazi, sui due piani della galleria in Mercer Street, da' corpo ad un grande environment. A piano terra i grandi dipinti su tarpaulin, insieme ai fregi e ai disegni, o ai rilievi metallici, circondati da strisce di ominidi disegnate direttamente sui muri della galleria, formano un grande mosaico, mentre, nel sotterraneo, le sculture ottenute dall'utilizzo di preesistenti modelli in gesso, quali la *Venus on the Half Shell*, o le *A Pair of Corinthian Columns*, ricoperti di pittura fluorescente, risplendono sotto la luce di Wood, insieme ad altri dipinti e disegni, tracciati con lo stesso colore sensibile alla luce. Subentra qui un altro motivo di Haring, l'impatto cromatico e luminoso delle sue pitture, che sono estremamente aggressive per l'uso dei colori industriali e fosforescenti. È come se l'artista volesse scaricare sul buio dell'arte del suo tempo, quella identificabile nelle materie fredde e scure della minimal e della conceptual art, un'emissione luminosa ed uno squarcio solare. Tali esplosioni, con il loro eccesso cromatico, producono crepe e faglie nella crosta intellettuale e formalista dell'arte degli anni settanta, da cui erutta una lava di materie basse, quali sangue e sperma, feci ed urine, che rende roventi il paesaggio del dipingere e dello scolpire. L'eruzione di un tale magma produce diversi flussi che sono stati sempre sottratti all'arte. Innanzitutto il discorso sul sesso e sull'eros, che sono potenze visive quasi sempre fagocitate nel vuoto mai fatte emergere dinnanzi allo sguardo del pubblico. Sugli schermi pittorici di Haring appare la folgorante accensione dei gesti quali la masturbazione e la sodomia, la penetrazione sessuale multipla e di gruppo, un andirivieni continuo tra apparati genitali che certamente non si conforma al tradizionale silenzio dell'arte, che in generale tende ad evitare la scabrosità pubblica di questi soggetti erotici.

L'insieme, presentato da Tony Shafrazi, tramite la metafora del labirinto e del caos, è teso ad uno spaesamento del visitatore, che si trova a confrontarsi con la dialettica tra luce e buio, come luogo kafkiano di una diversa visibilità del mondo. Parimenti l'iconografia di Haring insiste sulla rivelazione degli inconfessabili segreti della comunicazione e del sociale. Accanto all'accoppiamento omosessuale e il dialogo amoroso tra gli individui di ogni sesso ed etnia, nei disegni, compaiono il gesto masturbatorio di Mickey Mouse e la catena simbolica di relazioni tra piramide e croce, tra serpente e società: "Ho cominciato ad usare la croce quando il Papa ha iniziato la sua campagna in favore di Solidarnosc e la 'maggioranza silenziosa' sosteneva Reagan, che a quanto pare ha un rapporto amichevole con Dio. La religione sta diventando più importante anche per noi...Quando disegno l'uomo che alle spalle di un altro gli copre gli occhi con le mani in atteggiamento iperprotettivo faccio riferimento all'appoggio del Papa a Solidarnosc, un argomento naturalmente molto equivoco visto che è anche un gesto contro il Comunismo e il Comunismo è anti-cristiano...La piramide è connessa con le forze dell'ignoto, il mistero e la magia. Forse un tempo la gente pensava di poter accumulare la propria energia interiore in quel tipo di costruzioni. La piramide rappresenta un'antica civiltà, così come il disco volante simbolizza una civiltà sconosciuta e più avanzata al di là del nostro pianeta. Un misterioso disco volante relativizza la confusione sulla terra e l'apparente sconfinato potere della religione e della politica. E ho disegnato Mickey Mouse perché fa parte della mia infanzia, è un simbolo della cultura popolare americana. L'ho disegnato centinaia di volte²⁴".

²³ John Gruen, op. cit., p. 85.

²⁴ Paul Donker Duyvis, op. cit., p. 46.

Ma perché Haring ritrae Mickey Mouse in piena estasi autoerotica? Perché l'emissione di un'estasi sessuale trasforma ed illumina (il rosso del sesso e della lotta, nei primi *Untitled*, 1980 la radiazione che colpisce il cane o la piramide è sempre tracciata in rosso, come sono rossi il cuore ed il sesso, in *Untitled*, 1982 dove appare Mickey Mouse che si masturba, o sono rossi i guantoni di *Macho Camacho*, 1985, cat. n. 89) le figure o gli esseri che si battono per raggiungere il piacere e trovare un'identità. Il vigore dei colori rappresenta la forza rinnovata della vita, è connesso alla carica fantastica e liberatoria degli esseri meraviglianti, con gli organi estensibili e plurimi, metà animali e metà umani - proprio come Mickey Mouse e Macho Camacho - che sottendono la possibile frenesia immaginaria dell'esistere.

Certamente questi "mostri" possono assumere caratteristiche positive e negative, risultare apparizioni crudeli o gioiose a seconda del loro magnetismo o seduzione verso lo spettatore. Tuttavia riguardano sempre il liquefarsi di un silenzio e l'irruzione di un'energia repressa. Sono inni alla libertà dei sessi e delle etnie, contro le indicazioni unidirezionali di una cultura eterosessuale e monorazziale. Parlano di lotta contro l'apartheid, l'omosessualità ed animalità erotica. Si generano e proliferano nella subway, dove fiorisce l'antitesi tra chiaro ed oscuro, tra conscio ed inconscio, ma vengono definitivamente alla luce nei dipinti che, dal 1982, liberano le energie nascoste dell'essere Haring.

E siccome nel caso l'artista vive il proprio *doppio*, in un carattere tra ermafrodita e transessuale, ecco il continuo ricorso alla "semantizzazione del corpo", dove si rivela una dinamica interiore, che sta a metà di due realtà, l'animale e l'umano, il femminile ed il maschile. L'esempio della *Mermaid*, 1982 è significativo di una figura mitologica, divinità seduttrice, che è metà donna metà pesce, simbolicamente metà vagina e metà fallo. Ma sono altresì importanti tutte le altre raffigurazioni che esistono per la loro "intermediarietà" tra esseri "diversi" o quanto meno mascherati: le divinità con il volto Maya di *Untitled*, 1983 (cat. n. 45) che ripetono il gesto michelangiolesco sopra una piramide di televisori, oscurati dal segno rosso, oppure la serie di bruchi e di sfingi con la testa a forma di computer o di televisione o infine l'ironica e crudele identità dei personaggi disneyani da *Cruella Devile*, 1984 (cat. n. 97) a *Pinocchio/Untitled*, 1984 per arrivare ad una figura ermafroditica, come *Debbie Dick*, 1985 (cat. n. 105). Le *cento giornate* di Haring, seppur attraversate da mostri, non narrano alcuna storia libertina, non possiedono alcunché di pornografico, ma aspirano solo a raccontare la dimensione del reale e del quotidiano. Si potrebbe anzi affermare che i suoi racconti per immagini sono istruttivi ed educativi, perché portano lo sguardo agli atti piacevoli, quanto alle azioni disgustose e crudeli, quasi Haring fosse l'angelo che sorvola la miriade di figure umane e riesce a descriverle, senza negarle o idealizzarle.

La maschera primordiale

L'angelo - Haring è stato definito il Peter Pan dell'arte americana - nel suo vagabondare sulla terra - non percepisce altro che corpi nudi, figure senz'occhi ed esseri mascherati, vale a dire un'umanità anonima e cieca, che adotta il travestimento e la maschera per garantirsi la sopravvivenza. Una maschera che anche l'artista adotta tanto da realizzarne nel 1987 una serie, dove si toccano tutte le ipotesi dell'altro da sé, da *Untitled (Mask with a Long Mouth)*, cat. n. 106) a *Untitled (Tongue Man)* (cat. n. 107), da *Untitled (Grace Jones Mask)* a *Untitled (Head for Picasso)*. Si tratta dell'eterno dialogo tra interno ed esterno, tra essere ed apparire, in cui anche l'artista si dibatte.

L'insicurezza sulla sua vita e sui suoi termini "obbiettivi", l'artista la risolve con il ricorso al dualismo degli esseri e alla loro assenza di unità, come si ritrova nelle pitture primitive e nelle raffigurazioni medievali, nei cartoons e nella fiction. A partire dal 1983-84 la natura ostile della tecnologia e della scienza nucleare dà forma a dipinti di millepiedi e di robots, di cani con il corpo a

monitor e la coda a telecamera, *Untitled*, 1984 (cat. n. 75), capaci di competere con gli umani, al punto da sconfiggerli.

Si afferma una nuova divinità che invece di proteggere l'essere umano lo trafugge ed uccide. Per sopravvivere a questa tragedia, Haring invita a non dimenticare le stragi del sacro, religioso e tecnologico, quanto del politico, e lo fa dipingendo una serie di tele, come *Untitled*, 1984 dove si legge il nome Ronald Wilson Reagan e vi si raffigura una faccia da maiale, la cui lunga lingua sostiene una fiaccola con inscritto il numero 666, la cui decifrazione simbolica rimanda alla figura del Diavolo, oppure *Untitled*, 1984 dove la figura che nasconde dietro la schiena una croce ammazza il suo avversario.

Il momento repellente ed il momento numinoso sono complementari: la forza trascinante del potere è legata alla sua realtà soprannaturale, quindi alla fenomenologia del sacro. Le rivelazioni di Haring designano un alto grado di sacralità primitiva, sia sul piano del linguaggio che della rappresentazione, al punto tale che si sono stabilite diverse connessioni²⁵ tra la sua arte e le manifestazioni di cultura oceanica, asiatica e africana. In particolare le sue fonti possono andare dalla calligrafia orientale ai dipinti Tsumi, quanto trovare referenze nei geroglifici Maya ed Atzechi. Sforzando le analogie, si potrebbe assumere la mutua interrelazione tra tutti i segni e tutti gli eventi, quale ricerca di unicità, che viene condivisa da tutte le culture religiose. Keith era stato educato all'osservazione protestante e, da fanciullo, era diventato un fervente Jesus freak. Aveva attraversato il territorio delle droghe e del loro nirvana artificiale, quanto si era interessato, durante le sue visite al Metropolitan Museum, alle manifestazioni etnografiche con tutti i loro riferimenti simbolico rituali e la loro carica shamanica e guaritoria: "quello che mi interessa è che i miei disegni potrebbero estendersi su qualsiasi superficie, come i geroglifici egizi, i pittogrammi maya o indios. I miei disegni vogliono attivare una superficie e diffondere energia. E trasformare una superficie neutra, anonima, dandole una personalità²⁶".

Alla fine del 1983, invitato a tenere la seconda personale da Tony Shafrazi, l'artista mette in gioco la complessità del suo lavoro. Oltre a concepire gli spazi come un *unicum* ed un continuum, intraprende un viaggio nella scultura e nella performance, con forti referenze alle culture primitive, quali la decorazione del corpo di Bill T. Jones o la costruzione di totem, i cui rimandi ai rituali aborigeni australiani ed indioamericani non possono essere rimossi. Attraverso la mescolanza di sculture e fotografie, di dipinti e disegni, di grafite e di colori fluorescenti, Haring rivendica un inconfutabile diritto al caos ed al disordine, che viene dall'energia liberatoria e dal sentire incontrollato.

Inventa, muta e conserva le sue configurazioni, ma le arricchisce di motivi, che si riverberano anche nel 1984, nella festosa e sciamanica mostra presso Salvatore Ala. In ambedue le esposizioni, a New York e a Milano, accanto ai riferimenti antropologici, si sviluppa una citazione della storia, posta però sotto l'erompente luminosità dell'eros, che diventa forza desituante e disgregatrice della venerazione normalmente tributata al documento storico.

Le copie in gesso del *David* di Michelangelo vengono ricoperte da Haring, insieme a LA II, un famoso graffitista, di arabeschi a colori sgargianti e fluorescenti, che danno una forte carica metropolitana e newyorkese, tipica dei graffiti underground, a questo strabiliante simbolo del passato. L'intenzione è forse quella di rivitalizzare, con una voluttà tecnologica e urbana, un'affinità storica, oramai pacificata e spenta, oppure di evidenziare le polarità simbiotiche del falso e della

²⁵ Suzi Gablik, *Report from New York: the Graffiti Question*, in "Art in America", ottobre 1982, pp. 33-39; Robert Farris Thompson, *Requiem for the Degas of the B-Boys*, in "Art forum", maggio 1990, pp. 134:141; Maarten van De Guchte, "Change favors the prepared mind": *The visual anthropology of Keith Haring*, in "Keith Haring Future Primeval", Illinois State University, Normal, Illinois, 1990, pp. 80-87.

²⁶ Francesca Alinovi, *Keith Haring intervista*, in "Arte di Frontiera", Bologna, 1984, p. 38.

copia europea, con la colorazione iridescente e accecante, caratteristica della comunicazione televisiva americana. In entrambe le esposizioni, accanto ai totem a figura di serpente o di cane, trasporta i suoi disegni a marker su vasi in terracotta, li copre con le sue storie, quasi fossero urne egizie o grecoromane. La struttura lineare a forma di serpente quanto il vasellame ornato di decorazioni figurative richiamano i motivi cari ad Haring del serpente tentatore, caro alla leggenda biblica (*Untitled*, 1981, cat. n. 16, dipinto in markers oro e nero), quanto l'urna funeraria e il contenitore di unguenti purificatori odori materie propiziatorie dell'amore e della fecondità (*Untitled*, 1984 dove il becco d'uscita dei liquidi si identifica con il pene del bambino). In tutti questi casi lo sguardo è portato all'Eros come divinità che garantisce le relazioni, non importa se positive o negative, tra gli esseri. L'insieme dei suoi dipinti e dei suoi totem, quanto dei vasi e delle sue decorazioni corporali arriva a formare un lexicon ed un rituale erotici, qualcosa di simile alla grande facciata in marmo scolpito del Kandarya-Mahadera Temple, a Khajuraho. Anche Haring sembra proteso a costruire un tempio ed un suo sistema religioso soltanto che esso rappresenta un Olimpo Metropolitano, al cui centro sta il sesso. Anzi, per la sua educazione protestante, il sesso sostituisce la croce e sovrintende ai riti sacrificali tra gli esseri. Tale religione è condivisa da tutti ed illumina sia il ricevere che il perdere, sia la vita che la morte. Ognuno partecipa dell'unicum, che impregna il mondo.

Nel sistema delle cose, se l'unicum esiste, l'armonia impregna tutte le manifestazioni espressive e comunicative, per cui Haring si sente libero di errare ed avanzare in qualsiasi selva linguistica, certo che l'arte è un tutto-pieno di energia. E se la sessualità e l'unicum si fondono nel corpo, perché non usarlo e renderlo una pulsazione febbrile di segni e di immagini? Nel 1983 le linee continue di Haring coincidono con la sinuosità erotica dei movimenti di Bill T. Jones. Respirano insieme e dimostrano una vitalità plastica e visiva, che nel 1984 si arricchisce di motivi decorativi, come lo straordinario copricapo, per la performance di Grace Jones al Paradise Garage. E siccome l'ossessione mistica vive sulla *coniunctio oppositorum* della respirazione cosmica, al corpo mobile e pulsante corrisponde il corpo statico e freddo.

Nel 1985 l'artista mette in produzione, presso Lippincott, una serie di sculture in ferro, dipinte nei colori elementari del rosso, verde, giallo e blu che raffigurano i suoi "personaggi", dal cane al bambino o dalla combinazione tra i due, che vengono esposte da Leo Castelli, ed in seguito da Hans Mayer a Düsseldorf. Anche qui l'elemento grafico predomina, con la purezza dei contorni e con l'impatto del monocromo, gli insiemi si trasformano in "giocattoli" a grandi dimensioni, dove i protagonisti si abbracciano o fanno la boxe, si cavalcano o danzano, a formare una sorta di *playground*, composto di cartoons "monumentali": *King and Queen* (cat. n. 114), *Boxers* (cat. n. 113) e *Head through Belly*, 1987-1988 (cat. n. 115). Messi di fronte a questa proliferazione di "corpi gloriosi", dove il segno ed i racconti si fondono in una teatralità rituale ed erotica, giocosa ed ironica, non è forzato pensare ad una visione in cui tutte le parti sono interdipendenti, tenute insieme da una realtà ultima ed indivisibile. Tuttavia questa coscienza di omogeneità, senza classificazione e senza eventi separati, non è solo mistica, ma fisica, appartiene anche al mondo dei quanti e delle particelle subatomiche. Secondo tale prospettiva, l'esistenza di entrambi i poli mantiene una reciproca tensione. Li fa interagire e riverberare l'uno sull'altro. Nella situazione mediana sta l'essere umano, con il suo sistema nervoso e sessuale, la sua componente fisica e spirituale, tipica creatura di mescolanza fra il materiale e l'immateriale, il visibile e l'invisibile, la sensazione ed il concetto. Si giustificano così i grandi intrecci e la confusa mescolanza di immagini e di figure, che Haring produce dal 1982, dal tondo *Untitled*, 1982 (cat. n. 24), al *Monkey Puzzle*, 1988 (cat. n. 128), dove l'apoteosi della dissonanza e dell'incastro tra figure differenti e conflittuali, produce un accordo visuale che va al di là delle singole figure e diventa la rappresentazione

pittorica ed architettonica di una metropoli o di un empireo di nuova e terribile bellezza. La costruzione di questo universo, Haring l'ha basata sulle energie che vengono "dal basso", quelle che i benpensanti chiamano "male". Esse emergono con la messa in luce della sessualità e dell'etnicità, dell'oscenità, e della corruzione, della devastazione e della mostruosità di una società venduta al dio denaro. Queste immagini, una volta uscite dal dedalo dei sotterranei (nel 1985 l'artista mette fine ai suoi interventi nella subway), ed offerte alla luce abbagliante delle sue pitture, da *Untitled*, 1984, dove una figura femminile, penetrata sessualmente, è ridotta a corpo martoriato e carbonizzato, a *Michael Stewart-USA for Africa*, 1985 (cat. n. 102), dipinto in memoria di un ragazzo afroamericano picchiato a morte dai poliziotti newyorkesi, con la scusa di averlo trovato a disegnare graffiti nella metropolitana. Diventano vortici purificatori che ridanno vitalità a tutte le sorgenti del pensare e del vedere, affermano che il "bene" non esiste, se non meritato attraverso la coscienza della crudeltà nella nostra società. In definitiva, per Haring il male ed il bene, l'inferno ed il paradiso sociali, la normalità e la differenza, l'eterosessualità e l'omosessualità, la crudeltà ed il piacere, l'ordine e l'anarchia, l'umano e l'animale sono facce della stessa medaglia. Nessuno è in grado di sottrarsi alla loro dialettica, perché dalla loro lotta sgorgano energie inarrestabili, attraverso cui ogni essere può abbandonare la sua condizione univoca e pietrificata, così che la creatività esplode. È su questo vulcano, scatenante forze fantastiche e infuocate, personali e sociali, che Haring ha vissuto, come un piccolo Buddha, *Knokke 10*, 1987 (cat. n. 109), che guarda le gioie ed i mali dell'universo.

Seppur immerso in una realtà che può apparire oggettiva, Haring è cosciente che l'interazione tra la sua esperienza e l'ambiente si è sinora basata su un procedere privato, legato alla sua affermazione esistenziale, mentre la prassi di una comunicazione pubblica, seppur denunciando i conflitti dell'epoca, ha avuto una vita effimera, legata alla transitorietà e alla temporaneità dei subway drawings. Così ricordandosi di una prima pratica muralista, condotta nel 1982 in Houston Street, quando aveva coperto un muro abbandonato con le figurazioni dei suoi ominidi e dei suoi volti digrignanti, una volta terminata nel 1985 l'esperienza dei subway drawings, decide di riprendere il suo lavoro pubblico attraverso il murale.

Ispirandosi alla tradizione messicana di Orozco, Rivera e Siqueiros, quanto alla felicità cromatica dei *Wall Drawings* di Sol LeWitt, si impegna in una pittura a destinazione pubblica e a soggetti politici e religiosi. Le prime esperienze, seppure condotte all'interno, le mette in atto in un Candy Store in Avenue D, New York nel 1984, e al Capc Musée d'art contemporain di Bordeaux, nel 1985, in occasione di una sua antologica.

Invitato e stimolato dal direttore Jean-Louis Froment, decide di dipingere, nella grande arcata del museo *The Ten Commandments*, 1985, che consistono in grandi pannelli ad arco, su cui compaiono le allegorie visuali dei singoli precetti, tratteggiati nei colori del rosso, blu e verde accesi. Nel 1986 dipinge un grande muro sull'East Harlem Drive e la 128ma Strada su *Crack is Wack*, contro questa droga che uccide: "Il crack è una droga per uomini d'affari. È stata inventata per il profitto di qualcuno. Fumare spinelli non ha mai reso povero nessuno. Inoltre il crack è completamente diverso dall'espansione della mente; ti rende dipendente. Invece di aprirti la mente, te la chiude e ti rende dipendente da chiunque ti fornisca la droga. Penso che il crack sia anche peggio dell'eroina. L'eroina ti calma e ti rende incosciente, il crack ti rende completamente schizofrenico²⁷".

Si reca, nello stesso anno, a Berlino per dipingere una porzione del Muro, che ricopre di figure che si tengono per le mani a formare una catena umana: "la catena naturalmente rappresenta l'unità della

²⁷ David Sheff, op. cit., p. 66.

gente come qualcosa contro l'idea del muro. L'ho dipinta nei colori della bandiera tedesca, nero, rosso e giallo²⁸".

A partire da questi interventi legati alla cronaca tumultuosa di quegli anni, che portano lacerazioni sociali e individuali, l'artista adotta il murale per denunciare la seduzione del "male", quanto per narrare la gioia della vita, che si svolge in parchi e piazze.

Nel 1987 a Parigi dipinge un murale per l' Hopital Necker, e nel 1989 a Chicago ne esegue un altro per una scuola di bambini, mentre a Pisa redige un murale sul retro della Chiesa di San Antonio.

La pratica del grande racconto pubblico scorre insieme alla realizzazione di enormi tele, su cui compaiono paesaggi, dove le forme biomorfe si intrecciano a figure animalesche, che ricordano gli inferni dipinti nel medioevo. In particolare *Untitled*, 1985 (cat. n.92), *Untitled, September 11* e *Untitled, September 23*, 1986 descrivono un mondo di grifi e di grilli, basati sulle combinazioni di creature volanti, con la doppia maschera, da cane o da uccello, da coccodrillo e da serpente, e le zampe, la faccia sul petto ed il becco o il sesso dietro. Appaiono quali draghi e sirene da cui traboccano liquidi e materie, che assumono tratti inattesi. Oppure formano terribili bestie che hanno denti per mordere e bocche per divorare, mani coperte da guanti computers e corna a forma di antenne televisive. In altre parti le teste, cornute e leonine, vagano nell'aria, e si accoppiano a scheletri e peni, si trasformano in divinità decapitate e geni multicefali, simili ai demoni ittiti di Tell-Halaf e delle maschere multiple ritrovate in India ed in Egitto.

Siamo di fronte ad un bestiario contemporaneo, che rispetto a quello arcaico e gotico, fatto di sigilli e di grifi, di sirene e di unicorni, di ninfe e di geni alati, tipici delle raffigurazioni persiane ed orientali, o delle pitture di Pieter Brueghele di Hieronymus Bosch, elabora la raffigurazione di motivi iconografici legati al nostro presente, basato sui monitors e sui sistemi digitali, sui telefoni e sulle protesi della comunicazione, elementi che stanno diventando talmente vivi da essere innestati nei nostri corpi.

Dal fondo della caverna

Assumendo queste trame di corpi e di oggetti, di animali e di figure meraviglianti, quali sintomi di un horror vacui e quindi di una definizione, integra e compiuta, quasi classificatoria dell'universo fantastico, si potrebbe assumere la pittura di Haring quale registrazione di una società intessuta di leggi e di regole costrittive, di diritti e di doveri, in cui tutti i desideri e le pulsioni vanno organizzati e sottomessi. Tali labirinti di immagini si trasformerebbero in un'enorme parata, nel senso di sfilata di orrori e di una difesa (dal verbo parare) che tende a reprimere ed agire contro la sessualità. L'ordine sotteso in questi lavori così minuziosi e dettagliati, porterebbe alla definizione di un sistema dell'organizzazione sociale che si cautela contro quanto sfugge all'ordine. La consapevolezza che l'assetto minuzioso e ordinato del suo fare illumini un simile sistema di totalizzazione e di potenza, di repressione e di classificazione, esplose nel 1986 quando il virus dell'Aids entra nel territorio dei rapporti personali di Haring e comincia ad attaccare i corpi di amici, di compagni e di amanti, nonché in seguito il proprio. La malattia è capace di intaccare tutti i sistemi di difesa e disgregare qualsiasi organizzazione di vita. Si afferma come un taglio che non si può ricucire o rimettere in ordine. L'unica posizione è quella di prendere coscienza dell'infezione e delle sue vie di trasmissione per dichiarare la propria posizione *contro*.

A partire dal 1987 Haring, colpito dalla catena di amici assaliti dal virus, perché diagnosticati HIV positive, e dall'inconscia consapevolezza di essere un futuro candidato della malattia (la diagnosi si avvererà nell'estate 1988, con i primi sintomi di Kaposi's sarcoma, un cancro che si sviluppa in relazione all'Aids), si impegna politicamente e si unisce alla lotta "against Aids" sul fronte delle

²⁸ John Gruen, op. cit., p. 153.

campagne contro l'apartheid in Sudafrica, dedicando un dipinto e diversi manifesti a *Free Nelson Mandela* e trasforma il suo linguaggio visivo per dichiarare la sua rabbia e la sua ribellione contro il silenzio e l'ignoranza, l'interdizione e la repressione.

Sul piano dell'informazione e della campagna politica contro l'Aids ritorna a mettere in gioco le immagini omofile, sia come un pensiero selvaggio che una pratica di *safe sex*. Nel primo caso trasforma la sua scrittura per immagini per negare l'ordine e l'organizzazione del racconto, con il risultato di produrre dipinti dai segni espressionisti o dall'andamento viscerale, dove le macchie e le sgocciolature prendono il posto dei contorni definiti e lineari dei ritratti di amici gay, come *Red-Yellow-Blue # 5 (Portrait of Zena)* e *Red-Yellow-Blue # 23 (Portrait of Brion Gysin)*. Nel secondo l'iconografia, fuori da ogni idealismo estetico, si fa dichiarare, come la campagna per il *safe sex* dove i personaggi invitano ad usare il preservativo a masturbarsi vicendevolmente, e senza penetrazione. Molte volte tali raffigurazioni vengono impiegate per campagne contro l'Aids, come l'*Aids Benefit Logo*, dove sopra una grande scritta "Stop Aids" compare una cesoia di colore verde, a forma di coppia maschile, che recide il serpente del virus, oppure l'immagine per il poster *Debbie Dick says "wear" rubbers*, dove il personaggio fallico femminile (su cui Haring voleva impostare una campagna contro Bush: *Debbie Dick for President, More Balls Than Bush*, 1988) invita a indossare preservativi, contro la diffusione dell'Aids.

L'uso della sessualità della parola, accompagnata dall'immagine, appare come parodia dell'informazione e della norma, attacca il discorso della fallocrezia del testo e si offre quale materiale di resistenza e di critica al silenzio verso il soggetto. Ma non è sufficiente. L'artista condividendo l'azione di ACT UP (the Aids Coalition to Unleash Power) riproponendo come sua opera il poster prodotto da ACT UP, in cui su un fondo nero, si staglia un triangolo rosa, simbolo della persecuzione omosessuale durante il periodo nazista e sin dal 1960 simbolo della liberazione gay. Sotto il triangolo compare l'equazione: *Silence = Death* (Silenzio = Morte). Haring interviene sull'iconografia originale, toglie la scritta e immette sul fondo del triangolo rosa e del quadrato nero, una miriade di figure umane, tratteggiate in argento, nei gesti di: non sento, non vedo e non parlo. Nell'ironica e tragica corposità di queste immagini, l'artista rivela il desiderio di esorcizzare per primo il fantasma. Solo che ora è costretto a mettersi al posto dell'immagine, là dal fondo della caverna (di Platone) per guardare in su e pensare l'immagine non più dall'esterno, ma dall'interno della rappresentazione della morte stessa. "Vivere con una malattia mortale ti dà una prospettiva di vita interamente nuova²⁹", quella di una sembianza fisica che è effimera e che non ha niente a che fare con l'identità. Si attua qui, nell'ultimo anno, un'ipotesi di cancellazione e di diniego della corporalità che arriva alla sequenza interamente percorribile di un piacere di morte, dove il pendio della degradazione fisica avvicina ad un discorso divino, eroico ed umano, quale quello del Cristo, che entra nella città della morte *Untitled for James Ensor*, 1988 (cat. n. 131); soltanto che la vittima sacrificale è l'essere che, con il suo *radiant child*, ora ridotto a piccolo scheletro, transita da un territorio all'altro, dal piacere all'Eden.

La coscienza della transitività tra due limiti, si ritrova nel "non finito" degli ultimi dipinti, da *Brazil* (cat. n.132) a *Unfinished Painting*, 1989, quasi Haring volesse evidenziare il trapasso, che significa la sublimazione dei confini tra universi diversi e, forze antitetiche, quanto metter in atto l'ultimo tentativo di armonizzarli e di conciliarli, fin che è possibile: Keith Haring muore per le complicazioni da Aids alle 4,40 del mattino del 16 febbraio 1990, lasciando un *corpus* straordinario e sorprendente di opere d'arte intrise di un'intensa sublimazione dell'amore e dell'omofilia. Con cui, intrecciando sessualità e piacere, ironia e humour, assicura a tutti un vocabolario ed una scrittura di immagini con cui continuare a prendersi gioco della dimensione terroristica della vita.

²⁹ John Gruen, op. cit., p. 187.