

Da: *Collaborations: Warhol, Basquiat, Clemente*, a cura di T. Osterwold, catalogo della mostra (Kassel, 4 febbraio - 5 maggio 1996; Monaco, 25 luglio - 29 settembre 1996; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 1996 - 19 gennaio 1997), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996, pp. 73-76.

## ***La canzone dell'immigrante***

**Peter Halley**

Nel nostro secolo l'arte modernista ha raggiunto molti traguardi. Ha creato le condizioni per un dibattito che valica le frontiere nazionali e trascende lingue e tradizioni locali. Ha allargato sempre di più i confini della concezione del sé.

Si è costantemente impegnata in un audace sperimentalismo, modificando ripetutamente la propria composizione materica, tecnica e formale.

Raramente, tuttavia, si è riconosciuto che nel nostro secolo questa stessa arte modernista ha anche svolto un ruolo di integrazione delle culture periferiche all'interno della sempre più vasta comunità culturale internazionale. Ciò si verificato più volte, conseguentemente al progressivo espandersi dell'egemonia occidentale.

È accaduto a Parigi negli anni Dieci e Venti, quando artisti come Chagall, Brancusi e Mirò si sono trasferiti da culture provinciali come quella russa, rumena e catalana al centro della scena culturale europea. È accaduto a New York negli anni Quaranta e Cinquanta, quando gli ebrei e i cattolici americani hanno conquistato nella vita culturale statunitense quel ruolo da cui erano rimasti fino ad allora sistematicamente esclusi. E accade di nuovo oggi, a mano a mano che cittadini di origine extraeuropea, soprattutto africana e asiatica, diventano voci attive della cultura contemporanea. Tale integrazione è un fenomeno a doppio taglio. Da un lato riflette la costante espansione dell'egemonia dei valori capitalisti occidentali e la loro assimilazione di altre culture, che ha come conseguenza un mondo più omologato, meno vario. Dall'altro lato, permette a gruppi e individui, finora esclusi dal potere, di integrarsi nella cultura globale del capitalismo neoborghese.

Andy Warhol e Jean-Michel Basquiat sono entrambi un prodotto di tale processo di integrazione culturale. Le collaborazioni tra loro rivestono un significato particolare perché ciascuno ha rappresentato una distinta fase storica del processo di integrazione. Inoltre, l'opera di ognuno esemplifica i temi e le strategie del suo tempo. La loro collaborazione rappresenta dunque un dialogo tra due epoche storiche e culturali.

Andy Warhol crebbe in un ghetto operaio di Pittsburgh, in Pennsylvania. In quegli anni Pittsburgh era il centro della produzione siderurgica americana, una città industriale deturpata dall'inquinamento e caratterizzata da marcate differenze tra ricchi e poveri. I suoi genitori erano cattolici di origine slava, emigrati dall'Europa, e a Pittsburgh si erano fatti una posizione piccolo borghese. La famiglia riuscì a iscrivere Andy, in quanto figlio più giovane e dotato, alla Carnegie Mellon University, una scuola a indirizzo artistico e tecnologico. Qui ebbe i primi contatti con l'arte modernista; seguì un corso di studi basato su metodi derivati dall'esperienza del Bauhaus. In seguito si trasferì a New York e divenne uno dei grafici pubblicitari più in vista. Nel 1960 cominciò il suo lavoro come *artista pop*. Non ritengo sia una semplice coincidenza che nello stesso anno John F. Kennedy sia diventato il primo presidente cattolico degli Stati Uniti. Dieci anni prima sarebbe stato impossibile per un cattolico essere eletto presidente, come sarebbe stato assai più improbabile che

un ragazzo slavo di umili origini arrivasse in vetta al mondo artistico newyorkese.

Jean-Michel Basquiat crebbe a Brooklyn e trascorse un anno a Portorico quando suo padre vi si trasferì per motivi di lavoro. Il padre di Basquiat era nato ad Haiti e faceva il contabile. La madre era un'immigrata portoricana di prima generazione. Sebbene Basquiat venga talvolta definito un artista afro-americano, ritengo che, malgrado l'ascendenza africana, sarebbe più esatto definirlo un artista caraibico-americano, poiché entrambi i suoi genitori provenivano dai Caraibi, e la sua tradizione culturale di origine era molto diversa da quella degli afro-americani, la maggior parte dei quali ha alle spalle più di duecento anni di vita negli Stati Uniti. Basquiat frequentò dapprima una scuola privata di Brooklyn per bambini dotati, la St Ann's School. I suoi genitori divorziarono quando aveva sette anni. In seguito frequentò un istituto superiore sperimentale statale, il City-as-School. A diciotto anni aveva già abbandonato la scuola e la famiglia per intraprendere una precaria esistenza nell'*underground* artistico e musicale newyorkese. All'età di vent'anni, con il *Times Square Show*, cominciò a esporre.

Stimolati dalla loro condizione di outsider, sia Andy Warhol che Jean-Michel Basquiat elaborarono strategie di analisi e di critica nei confronti del contesto socio-politico. Miravano entrambi a far luce sui misteri della cultura capitalista dominata dai media che costituiva l'ambiente attorno a loro. Analogamente, ciascun artista lottava per raggiungere una definizione di sé basata su un acuto senso della propria alienazione indotta dalla società. Tale comunanza di scopi è centrale nelle loro collaborazioni.

Andy Warhol era nato in un mondo più semplice, anche se più rozzo. Un mondo che, sull'onda della guerra, stava sotto l'egemonia della potenza americana e delle invenzioni culturali americane. Se la meccanizzazione dominava la produzione e lo scambio, Warhol voleva trasformare in macchina se stesso e la propria arte. Se il valore individuale era stato soppiantato dall'aura della celebrità, allora la fama e i personaggi famosi sarebbero diventati la sua ossessione, spingendolo a tentare di trasformare in star la gente comune. Se la cultura era ormai assuefatta a periodiche iniezioni *steroidi* di morte e catastrofi, lui avrebbe riempito la sua arte con divi del cinema scomparsi, funebri Jacky, sedie elettriche e incidenti d'auto.

In virtù delle origini caraibiche e dell'educazione newyorkese, Jean-Michel Basquiat trovò modi molto diversi di affrontare gli stessi temi. Mentre Warhol cercava di rendere impersonale il processo creativo, copiando i metodi della produzione di serie americana, Basquiat recuperava entusiasticamente l'uso spontaneo del colore e il disegno simbolico dell'arte moderna europea. Se Warhol guardava con disprezzo agli anteroi mitici (e *macho*) dei decenni precedenti, Basquiat cercava nei mitici musicisti afroamericani come Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Jimi Hendrix ascendenti capaci di conferire autorevolezza alla sua attività creativa. Come Warhol, Basquiat affronta la natura del capitalismo industriale, ma mentre il primo si concentra sulle immagini del presente, l'opera del secondo è piena di complesse, erudite rivisitazioni che, sotto forma di un flusso di coscienza alla Burroughs, spaziano dalla storia dello schiavismo al commercio delle derrate agricole al ruolo del denaro.

Forse solo un artista originario dei Caraibi, regione caratterizzata da una dominazione coloniale particolarmente crudele, poteva trattare quei temi con tanta passione.

Benché vivessi a New York nel periodo della loro collaborazione, non ho mai incontrato Basquiat e feci solo un paio di visite a Warhol. Le mie impressioni sul loro complesso rapporto sono dunque ricavate soprattutto da fonti pubbliche e artistiche. Come appare nei suoi *Diari*, Warhol era capace di commenti spudoratamente razzisti nei confronti di Basquiat, specialmente all'inizio del loro rapporto. Emerge però anche la sua sincera ammirazione per il talento di Basquiat, e ben presto Warhol cominciò a cercare di sottrarre il suo giovane protetto all'uso di droghe. La loro amicizia ricordava quello che negli anni Sessanta era stato un motivo ricorrente della vita di Warhol, che si

era ripetutamente legato a personalità più giovani, tanto dotate quanto autodistruttive. Dal punto di vista di Basquiat, Warhol era un mentore in un certo senso appropriato, per altri aspetti improbabile. A quanto pare Basquiat lo considerava un esponente di quei mitici anni Sessanta *underground* che tanto ammirava. Il giovane artista, inoltre, era di un'ambizione sfrenata, e senza dubbio Warhol rappresentava il massimo di visibilità nel mondo culturale di New York. L'assidua frequentazione tra Basquiat, impulsivo ed estremamente sensuale, e Warhol, freddo e delicato, di un'incongruenza quasi comica. È ironico, infine, che siano state le collaborazioni Warhol/Basquiat, testimonianza irripetibile della loro amicizia, a provocare una spaccatura decisiva nel loro rapporto. Quando furono esposte alla galleria di Tony Shafrazi, nel 1985, ricevettero un'accoglienza sfavorevole, e un critico insinuò che Basquiat stesse diventando la *mascotte* di Warhol. Subito dopo tale episodio Basquiat cominciò a prendere le distanze da Warhol.

Le collaborazioni Warhol/Basquiat sono uniche perché rappresentano contemporaneamente un braccio di ferro e un dialogo tra due artisti che usavano metodologie diverse per esprimere analoghe ideologie politiche. Warhol credeva che fosse sufficiente mettere in primo piano le immagini della cultura di massa per svelarne il significato. Di solito rifiutava di combinare le immagini a collage, evitando così di stabilire tra esse connessioni linguistiche e costringendo l'osservatore a creare ogni possibile legame semantico. In tal modo si distaccava dalla metodologia del suo predecessore, Rauschenberg, ricollegandosi ai precedenti esperimenti di Duchamp con i *ready-made*.

Nelle collaborazioni Warhol si mantiene costantemente fedele a tale metodologia. È sempre lui a dipingere lo strato sottostante su cui poi interviene Basquiat. Warhol sottolinea la sua posizione di radicale passività astenendosi dall'alterare o ricoprire qualsiasi contributo di Basquiat. Ma, nel suo tipico atteggiamento passivo-dominante, stabilisce sia il tipo di composizione sia il tema a cui Basquiat deve reagire.

Nelle collaborazioni Warhol conserva la sua iconografia classica, fatta di immagini attualità tratte dall'universo capitalista. Ci sono annunci pubblicitari da supermercato con offerte speciali su carne e banane, illustrazioni di beni di consumo come cucine, sedie da giardino e scarpe da ginnastica. Ci sono anche titoli di quotidiani, un motivo a cui Warhol non ricorreva da molti anni. L'elemento usato con maggior frequenza da Warhol in questi quadri e però una serie di marchi commerciali americani: GE, Mobil, Zenith, Arm and Hammer, Ford, Pontiac e Paramount che, diversamente da quanto accadeva nelle sue opere degli anni Sessanta assumono il più delle volte una valenza nostalgica: i logo di Pontiac, Arm and Hammer e Mobil risalgono chiaramente agli anni Quaranta o Cinquanta. L'impressione è che Warhol, sotto l'influenza di Basquiat, scelga i suoi simboli giocando con associazioni soggettive e ricordi personali. Il logo della Paramount ne è una chiara dimostrazione: nei primi anni Ottanta Warhol aveva perso la testa per un giovane funzionario della società cinematografica. In certe tele, inoltre, l'artista introduce slogan tratti dalla letteratura del revivalismo cristiano, forse anche in questo caso ispirandosi all'esempio di Basquiat. Allo stesso tempo Warhol, con enorme sottigliezza, prepara per Basquiat un ambiente perfettamente costruito in cui il giovane artista può elaborare i propri commenti storici, politici e spirituali. Con i suoi titoli, annunci pubblicitari e simboli commerciali, Warhol fornisce un'efficace rappresentazione dell'America mercificata contro cui Basquiat protesta con tanta veemenza.

Alla luce dell'avversione di Warhol per tanta cultura artistica degli anni Cinquanta, è ironico che le improvvisazioni eseguite da Basquiat sul mondo di Warhol ricordino le libere associazioni della poesia beat e del jazz d'avanguardia. Al pari degli artisti, poeti e musicisti degli anni Cinquanta, Basquiat mira a infondere un senso spirituale nella volgare cultura del consumo, criticandone allo stesso tempo l'ipocrisia. In *Drug King* Warhol ha serigrafato un titolo giornalistico che annuncia "Nab Side Diet Doc As Drug King" ("Dietologo dell'East Side arrestato come re della droga".) Sopra il titolo Basquiat dipinge un totem di stile africano primitivo, la cui sorprendente intensità

spirituale è ulteriormente accresciuta se lo si interpreta come commento al titolo. In *Arm and Hammer II* Warhol ha serigrafato sulla grande tela, l'uno accanto all'altro due logotipi della Arm and Hammer (la messa in mostra del bianco braccio muscoloso che impugna un martello rimanda sicuramente alla gioventù di Warhol nella zona industriale di Pittsburgh). Basquiat lascia intatto il logo di destra, ma trasforma quello di sinistra in un penetrante ritratto di sassofonista nero (probabilmente Charlie Parker) che accompagna con le scritte "1955" e "one cent". In *Pontiac* Basquiat trasforma l'immagine razzista del nativo americano che compare nel logo in una figura divina dotata di poteri misteriosi, disseminando nel quadro una serie di figure, parole e simboli talismanici che creano un mondo assolutamente animistico. In tutte le collaborazioni le capacità di improvvisazione e invenzione di Basquiat sono al loro apice.

Per concludere, l'aspetto forse più fruttuoso di queste collaborazioni è la loro qualità dialettica e il modo in cui ciascun artista ha rispettato il divergente punto di vista dell'altro. Di solito si pensa alle collaborazioni come atto creativo attraverso il quale due persone di convinzioni simili lavorano per raggiungere un risultato omogeneo e sintetico. Nel caso di Basquiat e Warhol, il dialogo e la differenza sono stati il tema della collaborazione. Ciascun artista si è mantenuto fermamente fedele al proprio punto di vista ideologico e stilistico. L'interazione tra due personalità drammaticamente diverse per origine culturale, che conversano attraverso il linguaggio del modernismo, costituisce la prerogativa di tali opere.