



"Keith Haring and Fernand Léger: Democratic Art, Popular Culture and Semiotics." In Mark Coetzee, ed., *Against All Odds: Keith Haring in the Rubell Family Collection*. Palm Springs and Miami: Palm Springs Art Museum and the Rubell Family Collection, 2008: pp.106-132.

Text © Robert Hobbs

AGAINST ALL ODDS: KEITH HARING  
IN THE RUBELL FAMILY COLLECTION



A PESAR DE TODO: KEITH HARING EN  
LA COLECCIÓN DE LA FAMILIA RUBELL

**RUBELL**  
FAMILY COLLECTION

PALM SPRINGS ART  
**MUSEUM**

MARK COETZEE

**KEITH HARING AND FERNAND LÉGER:  
DEMOCRATIC ART, POPULAR CULTURE, AND SEMIOTICS  
ROBERT HOBBS**

In the early 1980s the social-activist and pop-affiliated artist Keith Haring became friends with the New York collectors Mera and Donald Rubell and their children Jason and Jennifer.<sup>i</sup> During one of their many conversations, Haring mentioned owning a work by the French cubist Fernand Léger, which he referred to as his most cherished possession. According to Mark Coetzee, Director of the Rubell Family Collection,

Keith told the Rubells that when he died he wanted to take his most precious possession with him. Mera relates the story that he wanted to wrap his Léger in a white sheet and take it with him..<sup>ii</sup>

In reference to Coetzee's email inquiring about the present whereabouts of Haring's Léger, Julia Gruen, director of the Keith Haring Foundation, responded:

I am pretty sure that Keith did, at some point, own a small gouache, although it could have been a print. It was not offered in the Christie's East auctions following his death (Nov 12 and June 21, 1991), so I expect he gave it to a friend or family member during his lifetime.<sup>iii</sup>

As Gruen suggests, the disappearance of this mysterious Léger makes one wonder if Haring decided to bestow this object on one of his friends or relatives before he died in 1990 of complications from the AIDS virus, or if he indeed had it buried with him.

Because Haring acknowledged prizing this Léger above all his possessions and because his art shares a number of the goals important to this French artist, who was a confirmed populist after World War I and a Communist beginning in 1945, I intend in this essay to search out affinities and differences in the work of these two artists. In the course of my analysis, I will emphasize major changes in art that occurred in the thirty-five years between Léger's death in 1955 and 1980, when Haring began producing his first mature work. Haring's works initially took the highly public form of New York subway drawings in chalk on the heavy black paper used to cover over suspended poster ads. Ultimately, according to this artist's best estimate, these drawings amounted to as many as 5,000 pieces. He stopped making them in 1985 when he discovered that creative entrepreneurs were barely adhering pieces of this blackout paper to the ad space so that they could more easily remove them and sell Haring's intentionally ephemeral pieces as permanent works of art.<sup>iv</sup>

During the three and a half decades separating Léger and Haring, there were many

**KEITH HARING Y FERNAND LÉGER:  
ARTE DEMOCRÁTICO, CULTURA POPULAR Y SEMIÓTICA  
ROBERT HOBBS**

A comienzos de la década de los años ochenta, Keith Haring, activista social y artista vinculado al movimiento pop, entabló amistad con los coleccionistas neoyorquinos Mera y Donald Rubell y con sus hijos Jason y Jennifer.<sup>1</sup> Durante una de sus muchas conversaciones, Haring mencionó que era dueño de una obra del cubista francés Fernand Léger, y se refirió a ella como uno de sus bienes más preciados. Según Mark Coetzee, director de la Colección de la Familia Rubell:

Keith dijo a los Rubell que cuando muriera quería llevarse consigo su bien más querido. Mera cuenta que quería envolver su Léger en una sábana blanca para llevárselo con él...<sup>2</sup>

Con referencia al correo electrónico en el que Coetzee preguntaba dónde se encuentra en la actualidad el Léger de Haring, Julia Gruen, directora de la Fundación Keith Haring, respondió:

Estoy segura de que Keith, en algún momento, fue dueño de un pequeño gouache, aunque también pudo tratarse de un grabado. La obra no se puso a la venta en las subastas del Christie's Este que tuvieron lugar después de su muerte (12 de noviembre y 21 de junio de 1991), de modo que supongo que se la regaló a un amigo o a un familiar cuando aún estaba vivo.<sup>3</sup>

Como lo sugiere Gruen, la desaparición de este misterioso Léger hace que uno se pregunte si Haring decidió obsequiarle este objeto a uno de sus amigos o parientes antes de morir en 1990 a causa de enfermedades relacionadas con el virus del sida, o si efectivamente hizo que lo enterraran con él.

Debido a que Haring reconoció que valoraba este Léger más que todos sus bienes y a que su obra comparte muchos de los objetivos importantes de este artista francés, quien se volvió un populista empedernido después de la Primera Guerra Mundial y un comunista a partir de 1945, me propongo en este ensayo tratar de descubrir las afinidades y diferencias que existen en las obras de estos dos artistas. En el curso de este análisis, haré hincapié en los trascendentales cambios que tuvieron lugar en el arte en los treinta y cinco años que transcurrieron entre la muerte de Léger en 1955 y 1980, año en el que Haring empezó a crear su primera obra madura. Los trabajos artísticos de Haring inicialmente adoptaron la forma en extremo pública de dibujos hechos con tiza en el metro de Nueva York sobre el papel negro y grueso utilizado para tapar los carteles publicitarios que habían sido suspendidos. En definitiva, según los mejores cálculos del artista, estos dibujos ascienden a 5.000. Dejó de hacerlos en 1985 cuando descubrió que unos astutos empresarios escasamente pegaban los pedazos de aquel

significant and fundamental changes to the generation and reception of cutting-edge art. Postmodern egalitarianism replaced modernist elitism. Semiotics, a study of communication codes predicated on socially ratified meanings, achieved currency, and this investigative approach helped undermine former modernist views of art as autonomous and separate. In addition, because semiotics enabled scholars and others to consider the meaning of signs in terms of their use in visual and verbal linguistic communities, popular culture became a respected field of academic investigation. All these sweeping and underlying changes had a profound effect on the ways that Haring adopted and transformed Léger's democratic approach so that it could be receptive to the changing dynamics of New York City and its fine- and popular-art cultures, which he came to appreciate when he moved there in 1978 to attend the School of Visual Arts (SVA).

Among first generation members of the School of Paris, Léger is remarkable for his keen social awareness, which some scholars have ascribed to his modest background in Basse-Normandie but is most likely a by-product of his having fought in the trenches during World War I when he developed an enormous respect for the innate intelligence and remarkable verbal facility of his fellow soldiers. He frequently spoke with profound admiration for their "ceaselessly renewed verbal poetry—slang," "constantly creative imagination," and innate ability to "transpose reality." In retrospect, Léger believed he could find painterly equivalents for this verbally agile and continually enriched vernacular, since artists, like the noncommissioned soldiers he knew, were almost all from modest backgrounds.<sup>v</sup> Often, in the years following the war, Léger would succinctly state, "the people are a Poet," when he wished to credit them with inspiring his work.<sup>vi</sup>

In his introduction to Léger's "Functions of Painting," art historian and noted curator Edward F. Fry wisely discerns a major division in Léger's work between the private language of his early formalist cubist art and the more public concerns first becoming evident in his 1919 painting *The City*.<sup>i</sup> "Here," writes Fry, referring to Léger, "he opened his art to the world outside the studio: the street, the common people, the dynamism of modern urban and mechanized life, and architecture—the themes of his work and thought during the next thirty years."<sup>vii</sup> Even before this discerned break in his oeuvre, Léger opined in a 1913 essay entitled "The Origins of Paintings and Its Representational Value" that "The artist must always be in harmony with his own time."<sup>viii</sup> Two decades later he affirmed, in such statements as the following, both this need for an exemplary contemporaneity and his desire to associate art with the very tangible feelings of ordinary people instead of specialists' critical posturings:

The work of art is reserved for *those who feel*; it is their revenge on the *intellectuals*.

There is a tie between the artist who creates and the amateur who appreciates, a delicate atmosphere that is *inexplicable*, that is the vehicle for the great affections that gather around us. *It cannot be explained*, and it is exactly this rather mysterious aura that enables these works to endure and to be admired by men of other generations.<sup>ix</sup>



1. Fernand Léger, *La ville (The City)*, 1919. Oil on canvas, 91 x 117 1/2 in. (231.1 x 298.4 cm), Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

papel negro al espacio publicitario con la intención de poder sacar estas piezas con mayor facilidad y vender las obras deliberadamente efímeras de Haring como obras de arte permanentes.<sup>iv</sup>

Durante las tres décadas y media que separan a estos dos artistas, Léger y Haring, hubo muchos cambios significativos y fundamentales en cuanto a la generación y recepción del arte de vanguardia. El igualitarismo posmoderno reemplazó el elitismo modernista. La semiótica, el estudio de los códigos de comunicación basado en significados ratificados socialmente, ganó adeptos, y este método de investigación contribuyó a minar las anteriores visiones modernistas que percibían el arte como algo autónomo y aislado. Asimismo, debido a que la semiótica permitía que los especialistas y otros estudiosos consideraran el significado de los signos desde el punto de vista de su utilización en comunidades lingüísticas visuales y verbales, la cultura popular se convirtió en un campo respetado de la investigación académica. Todos estos cambios radicales y fundamentales tuvieron un profundo efecto en las diversas maneras en que Haring adoptó y transformó el enfoque democrático de Léger para que éste pudiera abrirse a la dinámica cambiante de la ciudad de Nueva York y sus excelentes y populares culturas artísticas, las cuales llegó a apreciar cuando se mudó allí en 1978 para ir a estudiar en la Escuela de Artes Visuales (School of Visual Arts - SVA).

Entre los miembros de la primera generación de la Escuela de París, Léger se destaca por su aguda conciencia social, que algunos estudiosos han atribuido a su origen humilde en Baja Normandía; pero lo más probable es que ella sea una consecuencia de haber combatido en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial, época en la que empezó a sentir un enorme respeto por la inteligencia innata y la extraordinaria facilidad verbal de sus compañeros del ejército. Con frecuencia habló con profunda admiración de su “incesantemente renovada poesía verbal... su argot”, “su constantemente creativa imaginación” e innata capacidad para “transponer la realidad”. Mirando hacia atrás, Léger creía que podía encontrar equivalentes pictóricos de este lenguaje vernáculo verbalmente ágil y enriquecido de manera permanente, ya que los artistas, al igual que los cabos del ejército que conoció, eran casi todos de origen humilde.<sup>v</sup> A menudo, durante los años que siguieron a la guerra, Léger afirmaría de forma sucinta: “el pueblo es un poeta”, cuando quería atribuirle a éste el hecho de inspirar su trabajo.<sup>vi</sup>

En su introducción al libro *Funciones de la pintura* de Léger, Edward F. Fry, historiador de arte y renombrado curador, percibe con gran acierto la importante división que existe en la obra de Léger entre el lenguaje privado del cubismo formalista de la primera etapa de su obra y las temáticas más públicas que se hicieron evidentes por primera vez en su pintura de 1919 *La ciudad*.<sup>i</sup> “Aquí –escribe Fry refiriéndose a Léger– abre su obra artística al mundo que se encuentra fuera del taller: la calle, la gente común y corriente, el dinamismo de la vida urbana y mecanizada de los tiempos modernos, y la arquitectura, temas de su obra y de su pensamiento durante los treinta años siguientes.”<sup>vii</sup> Mucho antes de esta perceptible ruptura en su obra, Léger opinaba en un ensayo de 1913 titulado “Los orígenes de la pintura y su valor figurativo”, que “el artista debía estar siempre en armonía con su época”.<sup>viii</sup> Dos décadas después manifestó, en declaraciones como la siguiente, tanto su necesidad de una contemporaneidad ejemplar como su deseo de asociar el arte con los sentimientos tangibles de la gente corriente, en lugar de con las posturas críticas de los especialistas:

Léger's "mysterious aura" can be equated with an understanding of the life force that unites artists with the people and over time builds solidarity between their works and their audience.

During World War I and continuing throughout his life, Léger, who trained as an architect before becoming a painter, found ways to reinforce his belief in people as art's ideal subject, object, and audience through recommended projects and through his insightful characterizations of the ways these proposals might interact with contemporary metropolises.<sup>4</sup> He remembered furloughing during the war in Montparnasse where he met the future Russian leader Leon Trotsky and discussed with him the possibility of creating a colorful Moscow with entire rows of buildings lavishly painted in a single saturated hue such as blue or yellow. No doubt thinking about the concentrated force of Russian folk art, Léger reflected that the workers' housing projects were the ones most in need of vibrant colors.<sup>5</sup> This anecdote about the potential transformation of Moscow correlates with Léger's ongoing dicta about intensifying modern art and life in order to achieve the greatest, most instantaneous effect. He later credits the concentrated hues of twentieth-century advertising art with imbuing in him a desire to create "a new reality" that would free up color.<sup>6</sup>

In addition to liberating color, Léger wanted to create stirring and extreme contrasts, which he adopted as an ongoing approach to his work. He found one of the most powerful polarities in the modern world to be the "sharp, permanent, immediate, [and] violent" differences between commercially designed giant billboard ads and the pastoral landscapes where they were placed.<sup>7</sup> For the 1937 Paris Exposition, his proposal entitled "Paris Completely White" called for hiring 300,000 of the country's unemployed to clean the city's grimy façades, thereby creating a pristine backdrop for nightly orchestrated light projections beamed down from the Eiffel Tower and from encircling airplanes, which would immerse portions of the city in radiant colors.<sup>8</sup> While his proposal was considered far too radical for adoption, Léger later believed that he had discovered its close equivalent in Manhattan's glitzy, high-keyed nightlife. "When I was in New York in 1942," Léger's recalls, "I was astonished by the neon signs which flooded the streets around Broadway. You spoke to someone, and suddenly he was blue. Then the color changed, and he was red or yellow...the color of the light was a free spirit. I wanted to do the same thing in my pictures."<sup>9</sup>

This "free spirit" of seemingly chance yet carefully worked-out conjunctions between saturated color and heavily outlined forms, which became the mainstay of Léger's late style from 1942 to 1955,<sup>2</sup> is the formal aspect of his work that is most often cited as having a general influence on Keith Haring's overall general style.<sup>3</sup> But Léger's impact on Haring's work needs to be tempered by a consideration of how Haring's art also relates to the work of Miró, Picasso, Alechinsky, and Dubuffet<sup>4</sup> as well as to certain tribal works, particularly the many-layered cloth appliqué, known as *molas*, made by the Cuna Indians of Panama's San Blas Islands.<sup>5</sup> Considered in terms of its overall output, Léger's work serves as a direct source for only a few of Haring's pieces. In particular, Haring closely relied on this French artist's approach for a mural that he made in 1987 for Necker-Enfant Malades,<sup>6</sup> the children's hospital in



2. Fernand Léger, *Les grands plongeurs noirs*, 1944. Oil on canvas, 74 7/16 x 87 in. (189 x 221 cm), Centre Georges Pompidou, Paris



4. Jean Dubuffet, *Group of Four Trees*. Created in 1969-72, The Chase Manhattan Bank Plaza, New York

La obra de arte está reservada para aquellos que sienten; ésta es su venganza contra los intelectuales.

Existe un vínculo entre el artista que crea y el amateur que aprecia, una delicada atmósfera que es *inexplicable*, que es el vehículo para los grandes sentimientos que se congregan en torno nuestro. No es posible explicarla, y es precisamente esta aura un tanto misteriosa la que permite que estas obras perduren y sean admiradas por hombres de otras generaciones.<sup>14</sup>

El "aura misteriosa" de Léger puede identificarse con la fuerza vital que une a los artistas con el pueblo, la cual con el tiempo establece la solidaridad entre las obras y su público.

Durante la Primera Guerra Mundial y a lo largo de toda su vida, Léger, quien estudió arquitectura antes de convertirse en pintor, encontró maneras de reforzar su creencia en el pueblo como el tema, el objeto y el público ideales del arte a través de los proyectos que se le encomendaban y de sus perspicaces caracterizaciones de las formas en que estas propuestas podrían interactuar con las metrópolis contemporáneas.<sup>15</sup> Recordaba que al pasear por Montparnasse durante sus días de licencia en los tiempos de guerra, conoció al futuro líder ruso León Trotsky y habló con él acerca de la posibilidad de crear un Moscú de colores vivos con hileras enteras de edificios magníficamente pintados con un único color saturado, que bien podría ser azul o amarillo. Sin duda alguna, al pensar en la intensa fuerza del arte folclórico ruso, Léger supuso que los proyectos de vivienda para trabajadores eran los que más necesitaban colores vibrantes.<sup>16</sup> Esta anécdota acerca de la potencial transformación de Moscú guarda correlación con los continuos pronunciamientos de Léger con respecto a fortalecer la vida y el arte modernos con el fin de lograr el efecto más sensacional e instantáneo. Más adelante, le atribuye a los intensos colores de la publicidad del siglo XX el hecho de engendrar en él el deseo de crear "una nueva realidad" que libere el color.<sup>17</sup>

Además de liberar el color, Léger quería crear contrastes extremos y conmovedores, lo cual adoptó y convirtió en el enfoque permanente de su obra. Descubrió que una de las polaridades más impactantes del mundo moderno eran las "marcadas, permanentes, perentorias [y] violentas" diferencias entre las enormes vallas publicitarias diseñadas comercialmente y los paisajes pastoriles en los que ellas eran situadas.<sup>18</sup> Para la Exposición de París de 1937, su propuesta titulada "París completamente blanca" requería que se contrataran 300.000 desempleados del país para limpiar las mugrientas fachadas de la ciudad, creando así un telón de fondo immaculado para proyecciones de luz organizadas de noche y emitidas desde la Torre Eiffel y desde aviones que circunvolarian la ciudad, haciendo que algunas partes de ésta quedarán sumergidas en colores radiantes.<sup>19</sup> Aunque su propuesta no fue acogida por ser considerada demasiado radical, Léger posteriormente creyó haber descubierto su equivalente cercano en la glamorosa y febril vida nocturna de Manhattan. "Cuando estuve en Nueva York en 1942 —recuerda Léger— quedé estupefacto ante los letreros de neón que inundaban las calles alrededor de Broadway. Mientras estabas hablando con alguien, esa persona de repente se volvía azul. Luego el color cambiaba, y se volvía roja o amarilla... El color de la luz no seguía convención alguna. Yo quería hacer lo mismo en mis cuadros".<sup>20</sup>



3. Keith Haring, *Flowers*, 1990, Screenprint on coventry paper, Ed. 47/100, 39 1/4 x 31 in. (99.7 x 78.7 cm), Rubell Family Collection, Miami



5. Moïse, *Cuna*, San Blas, Panamá, Circa 1965, Cotton and thread, 13 1/2 x 18 in. (34.3 x 45.7 cm), The Burke Museum of Natural History and Culture, Seattle. Gift of James C. Fritts and Diane W. Fritts



6. Keith Haring, Mural created in 1987, Necker-Enfant Malades

Paris,<sup>xvi</sup> and for an untitled painting of 1986 included in his Whitney retrospective.<sup>xvii</sup> 7

But, considered in terms of Haring's overall work, this formal affinity with Léger's cloisonnist outlines and bright palette would not be worth mentioning; what is more important is that it reinforces the two artists' assumptions about the people's role in the creation and reception of their art. Both artists also thought that aesthetic benefits could be derived from concerted emphases on speed and intensity, which they discovered in such modern pursuits as advertising and dance. Of equal importance to these shared goals is Haring's realistic assessment that Léger's path has been made much easier by "50 years of cartoons, television, advertising, Pop Art, video music and films" so that "the 'official' culture and the 'popular' culture are often intermingled and sometimes even identical." Directing his comments to Léger's work and the changes that have transpired since his death, Haring has also noted that the legacy of "the Information Age and the camera have blurred the boundaries between high and low art."<sup>xviii</sup>

Breaking down barriers separating fine and popular art is also part of a widespread reconsideration of mass-media culture that began in the 1950s. One of its early advocates was the French critic Roland Barthes who meditated on such discrete aspects of the contemporary world as Garbo's face and boxing in his early book "Mythologies" (1957). This approach was sustained in the widespread political activism of the 1960s that joined students and factory workers in the Paris uprisings of 1968. During this time Pop Art's ironic celebration of consumerist-oriented subject matter began legitimizing this material as a topic for serious consideration. Altogether, these inroads into the formerly sacrosanct realm of high art were part of a revolutionary upending of traditional cultural hierarchies, first by scholars and artists, and then, through them, the general public. Together they affirmed the fact that mass culture could no longer be regarded as high art's degenerate offspring. Rather than being an impoverishment of the so-called fine arts, popular culture was beginning to be understood as a distinctly new tradition—a type of industrial folk art—with its own rules and political mandates.

In the United States probably no one has made a single greater contribution to the serious, scholarly consideration of popular culture than Professor Ray Browne of Bowling Green State University in Ohio, and the effects of his groundbreaking works quickly fanned out to broader sectors so that it transformed people's understanding of the fine and popular arts. In 1967 he founded *The Journal of Popular Culture* which included in its inaugural summer issue the prescient essay entitled "The Theatre of Graffiti: The 1966-67 Season in New York." In 1974 he started the first academic program in popular culture, which employed semiotics as a means for examining such topics as roller coasters (the subject of an academic conference), "Star Wars," cartoons, and gothic romances. The significance of this sea change in scholarship, whereby the rigor once reserved for studying Shakespeare and Michelangelo could be applied to studies of pulp fiction and comic-book imagery, is considerable. Its conjunction with Haring's meteoric rise to fame in the early '80s, predicated in large part on the widespread acceptance of his populist cartoon-like subway drawings featuring hybrids of humans, machines, reptiles, and radiating auras, needs to be understood as part of the same overall historic transformation



7, Keith Haring. *Untitled*, 1986, Oil and acrylic on canvas. 96 x 192 in. (243.8 x 487.7 cm)

Esta carencia de convencionalismos de las aparentemente azarosas y, a la vez, cuidadosamente ideadas conjunciones entre el color saturado y las formas delineadas con trazo grueso, que se convirtió en el pilar del estilo de la última época de Léger de 1942 a 1955,<sup>2</sup> es el aspecto formal de su obra del que con más frecuencia se dice que ejerció una influencia en el estilo general de Keith Haring.<sup>3</sup> Pero el impacto de Léger sobre la obra de Haring debe ser matizado mencionando que el arte de este último también está relacionado con la obra de Miró, Picasso, Alechinsky y Dubuffet;<sup>4</sup> así como con ciertos trabajos tribales, particularmente con los apliques de tela de múltiples capas, conocidos como molas, hechos por los indígenas cuna de las islas San Blas en Panamá.<sup>5</sup> Considerada desde el punto de vista de su producción total, la obra de Léger sólo es la fuente directa de unas pocas piezas de Haring. En particular, Haring se basó de cerca en la propuesta de este artista francés para el mural que hizo en 1987 para Necker-Enfant Malades,<sup>6</sup> el hospital infantil de París,<sup>xvi</sup> y para una pintura de 1986 sin título que incluyó en su retrospectiva del Whitney.<sup>xvii 7</sup>

No obstante, considerada desde el punto de vista de la obra total de Haring, no valdría la pena mencionar esta afinidad formal con los contornos cloisonistas de Léger y su paleta de colores vivos; lo que es más importante es que ella reafirma los postulados de los dos artistas acerca del rol del pueblo en la creación y recepción de su arte. Ambos artistas pensaban además que podían obtenerse beneficios estéticos del hecho de darle una importancia deliberada a la velocidad y la intensidad, elementos que descubrieron en actividades tan modernas como la publicidad y el baile. Igualmente importante para estos objetivos compartidos es el postulado realista de Haring según el cual los “cincuenta años de dibujos animados, televisión, publicidad, arte pop, videos musicales y películas” han hecho que el camino de Léger sea mucho más fácil; de tal manera que “la cultura ‘oficial’ y la popular generalmente se encuentran entremezcladas y algunas veces son incluso idénticas”. Al dirigir sus comentarios hacia la obra de Léger y los cambios que han acaecido desde su muerte, Haring también observó que el legado de la “Era de la Información y de la cámara han desdibujado las fronteras entre el arte elitista y el popular”.<sup>xviii</sup>

Derribar las barreras que separaban las bellas artes del arte popular también forma parte de la revaloración generalizada de los medios de comunicación masivos que se inició en la década de los años cincuenta. Uno de sus primeros defensores fue el crítico francés Roland Barthes, quien reflexionó sobre aspectos tan distintos del mundo contemporáneo como el rostro de la Garbo y el boxeo en *Mitologías* (1957), uno de sus primeros libros. Este enfoque se mantuvo durante el extendido activismo político de los años sesenta que unió a estudiantes y obreros en el levantamiento parisino de 1968. Durante esta época, la irónica celebración que hacía el arte pop de los asuntos relacionados con el consumismo empezó a legitimar este material como un tema que merecía ser considerado con seriedad. En general, estas incursiones en el anteriormente sacrosanto reino del arte elitista formaban parte del derrocamiento revolucionario de las tradicionales jerarquías culturales, en primer lugar por parte de los académicos y los artistas, y luego, a través de ellos, del público en general. Juntos declararon que la cultura de masas no podía seguir siendo vista como el vástago degenerado del arte elitista. En lugar de ser un empobrecimiento de las así llamadas bellas artes, la cultura popular empezaba a ser entendida como una verdadera nueva tradición —una especie de arte popular industrial— con sus propias reglas y mandatos políticos.

that permitted comedic, low-brow-inspired images and forms to infiltrate formerly Olympian preserves.

It is not known exactly when Haring became intrigued with those aspects of Léger's work that helped him to define his populist agenda, but there is good reason to believe that this awareness came early because he was already fascinated with the idea of publicly oriented art when he attended art school in Pittsburgh. Around 1977, Haring remembers attending a Christo lecture at the nearby Carnegie Museum of Art in which the artist (at a point in his career before he acknowledged his wife Jeanne-Claude as a collaborator) discussed his recently completed *Running Fence*<sup>8</sup> project, which was initiated in 1972 and completed in 1976. In particular, Haring was captivated by Christo's film on this piece of public art that included documentary footage of meetings where farmers and others discussed its pros and cons as they worked to reach a consensus about allowing it to pass through their properties.<sup>xix</sup> While in Pittsburgh, this aspiring artist recalled spending great amounts of time in the Carnegie library reading,<sup>xx</sup> and he may well have come in contact with Léger's ideas at this time. His tremendous desire to learn about art in the late '70s is evidenced by the anecdote that the performance artist and then manager of New York's Club 57 Ann Magnuson has related about her first meeting with Haring in the late '70s. During their initial conversation, she told Haring about her fascination with Dadaist art and Alfred Jarry. "Soon Keith had his notebook out," she recounts, "scribbling down names and titles. He returned the next week having read every book we discussed and led me into another impassioned discourse about creating our own banquet years."<sup>xxi</sup><sup>xxii</sup> The pertinacity Haring demonstrated in his quest to understand Dadaism was no doubt matched when he approached such other subjects as Léger's social activist-oriented work and semiotics, which have both had a profound impact on his work. This intensity was matched by a new self-consciousness that Haring developed the spring before moving to New York City when he began recording his thoughts and feelings about art and life in a private journal.

Soon after he moved to New York, Haring took the time to outline in detail his strong commitment to the art audience and its generation of meaning in an extended journal entry of October 14, 1978.<sup>xxiii</sup> Coming of age after Post-Minimalism's and Post-Conceptual Art's long hegemony in the '70s, Haring moved away from this type of work, which he viewed as insular and made only for other art specialists. In his October entry he appears to have digested Léger's major premises about art's ideal audience being "the people" when he confirms art's ubiquity and solidarity with the public at large. Refusing to view this group as monolithic, simplistic, and obtuse, Haring underscores the fact that art is ultimately indefinable, because it can only be understood individually, at which point it assumes personal rather than categorical meanings. He therefore discerns a symbiotic relationship between art and life that is comprehensible to ordinary people. For him, art does not stop with the artist's generation of idiosyncratic forms: the reason for this is that he believes art's meaning is dependent on each viewer's individual and commonsensical understanding of it based on his or her own life experiences. Haring even goes so far as to assert that the artist's ideas in the end are irrelevant to observers because these observers in effect become artists when they interpret works of art. For these reasons Haring is a strong



8. Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence*, 1972-76, Dimensions unknown, Sonoma and Marin Counties, California

En los Estados Unidos probablemente nadie ha hecho una mayor contribución al estudio serio y académico de la cultura popular que el catedrático Ray Browne de la Bowling Green State University de Ohio, y los efectos de sus innovadores trabajos no tardaron en extenderse hacia sectores más amplios, transformando de esta manera la percepción de la gente de las bellas artes y del arte popular. En 1967, Browne fundó *La revista de la cultura popular* (The Journal of Popular Culture), que en su número inaugural de verano incluyó el profético ensayo titulado “El teatro del grafiti: la temporada de 1966-67 en Nueva York” (“The Theatre of Graffiti: The 1966-67 Season in New York”). En 1974 puso en marcha el primer programa académico sobre cultura popular, el cual utilizó la semiótica como un medio para estudiar asuntos tales como las montañas rusas (tema de una conferencia académica), *La guerra de las galaxias*, los dibujos animados y las novelas góticas de amor. La importancia de este gran cambio en el saber, según el cual el rigor que alguna vez se reservó para estudiar a Shakespeare y a Miguel Ángel podía ser aplicado para estudiar la literatura barata y la imaginaria de las revistas de historietas, es considerable. La conjunción de esto con el meteórico ascenso a la fama de Haring a comienzos de los años ochenta, basado en gran parte en la aceptación generalizada de sus dibujos populistas parecidos a los de las historietas, que representaban híbridos de seres humanos, máquinas, reptiles y halos resplandecientes, debe entenderse como parte de una misma transformación histórica global que permitió que las imágenes y formas inspiradas en lo cómico y en lo poco culto se infiltraran en los antiguos dominios del Olimpo.

No se sabe cuándo exactamente se despertó la curiosidad de Haring por los aspectos de la obra de Léger que lo ayudaron a definir su agenda populista, pero hay motivos suficientes para creer que esta conciencia surgió en él desde muy temprano, pues cuando fue a la escuela de artes de Pittsburgh ya estaba fascinado con la idea del arte concebido en función de lo público. Haring recuerda haber asistido, alrededor de 1977, a una conferencia que Christo dictó en el cercano Carnegie Museum of Art. El artista (quien se encontraba en un momento de su carrera en el que aún no había reconocido la colaboración de su esposa, Jean-Claude) habló acerca de su recién concluido proyecto de la *Valla continua*,<sup>6</sup> que había empezado en 1972 y terminó en 1976. Haring quedó cautivado, en particular, con la película de Christo sobre aquella pieza de arte público, que incluía secuencias documentales de las reuniones en las que los granjeros y otras personas deliberaban sobre los pros y los contras de este proyecto, al tiempo que intentaban llegar a un consenso acerca de si debían permitir que éste pasara por sus propiedades.<sup>xix</sup> Este aspirante a artista, por otro lado, pasaba largas horas en la biblioteca Carnegie de Pittsburgh leyendo,<sup>xx</sup> y es muy posible que haya entrado en contacto con las ideas de Léger en esta época. Su enorme deseo de aprender sobre arte a finales de los años setenta se hace patente en la anécdota que la artista de *performance* y luego gerente del Club 57 de Nueva York, Ann Magnuson, contó acerca de su primer encuentro con Haring a finales de los años setenta. En su primera conversación, ella le habló a Haring de su fascinación por el arte dadaísta y por Alfred Jarry. “Al poco tiempo Keith sacó su cuaderno –relata ella– y empezó a anotar nombres y títulos. A la semana siguiente había leído todos los libros de los que hablamos, y entablamos una nueva apasionada conversación, a lo largo de la cual me propuso crear nuestra propia época de banquetes”.<sup>xxi xxii</sup> La pertinacia que mostró Haring en su esfuerzo por entender el dadaísmo es sin duda igual a la que manifestó al abordar temas tales como la obra y la semiótica de Léger concebidas en función del activismo social, temas que

supporter of both the public's access to art and art's power to change the world, even though he is fully aware that its extraordinary power can be beneficent as well as destructive. Sounding almost like a mission statement for his life's work, Haring wrote prophetically in his journal:

I am interested in making art to be experienced and explored by as many individuals as possible with as many different individual ideas about the given piece with no final meaning attached. The viewer creates the reality, the meaning, and the conception of the piece. I am merely a middleman trying to bring ideas together.<sup>xxiv</sup>

This approach, which resonates with Léger's predilection for engaging with the public at large, anticipates many of the lessons Haring was to learn at SVA. In addition to registering for courses with such well-known and cutting-edge artists as Simone Forti (Performance Art), Joseph Kosuth (Theory Art Workshop), Keith Sonnier (Performance Art), and Marjorie Strider (Sculpture), Haring enrolled in a semiotics course in 1979 that was taught by the noted conceptual artist and photographer Bill Beckley, who adopted the Italian scholar Umberto Eco's recently published "A Theory of Semiotics" as his primary text,<sup>xxv</sup> and Barthes' best-selling late publication "A Lover's Discourse" as an additional one. Beckley conducted the class through discussion and dialogue, and remembers that Haring assumed an active role in these conversations and impressed him with his lively intelligence.<sup>xxvi</sup> Then regarded as the new seminal work on this topic,<sup>xxvii</sup> Eco's book was particularly appropriate for SVA students since it contains a fifteen-page section on aesthetics in addition to providing an encyclopedic overview of semiotics. Beckley reinforced the visual ramifications of Eco's theories by making references to such visual semiotics as the history of the drips found along the bottom edge of Brice Marden's monochromatic paintings and reasons for the nonalignment of names and colors in some Jasper Johns paintings.<sup>xxviii</sup> Haring's recollection of the course includes his understanding of its profound impact on art:

At school, I was studying semiotics with Bill Beckley. Semiotics is a science that's applied to language—it's an analysis of language. People like Roland Barthes and Umberto Eco and a lot of the French structuralists were looking at language, picking it apart, deciphering it, and were debating how meaning is attached to words and how signs gained meaning.

Because this was an art course taught by a visual artist, we were looking at semiotics in ways that applied to visual things—to images rather than to words. But language still entered into it.<sup>xxix</sup>

Haring continued his discussion of semiotics by referencing the way his accidental discovery of the Nova Convention at New York's Entermedia Theater crystallized his classroom learning by enabling him to see the role semiotics played in understanding the work of such writers as William Burroughs, Allen Ginsberg, John Giorno and

tuvieron un profundo impacto en su trabajo artístico. Este ímpetu es equiparable a la nueva conciencia de la propia identidad que Haring desarrolló durante los meses de primavera previos a su traslado a la ciudad de Nueva York, cuando empezó a anotar sus pensamientos y sentimientos acerca del arte y la vida en un diario privado.

Poco después de mudarse a Nueva York, Haring sacó tiempo para escribir en detalle acerca de su firme compromiso con el público de arte y su generación de significado en la extensa anotación hecha en su diario el 14 de octubre de 1978.<sup>xxxiii</sup> Al llegar a la mayoría de edad después de la larga hegemonía del posminimalismo y del posconceptualismo en la década de los setenta, Haring se alejó de este tipo de trabajo artístico, que consideraba cerrado y hecho exclusivamente para otros especialistas en arte. En esta anotación de octubre parece haber asimilado las premisas principales de Léger, según las cuales el público ideal del arte es "el pueblo"; al reafirmar la ubicuidad y la solidaridad del arte con el público en general. Negándose a ver este grupo como monolítico, simplista y obtuso, Haring pone de relieve el hecho de que el arte es en última instancia indefinible, pues sólo puede ser entendido individualmente, razón por la cual adopta significados más personales que categóricos. Percibe, por lo tanto, una relación simbiótica entre el arte y la vida que es comprensible para la gente común y corriente. Para él, el arte no termina en el momento de la generación de formas idiosincrásicas por parte del artista. La razón de esto es que cree que el significado del arte depende de la interpretación individual y pletórica de sentido común de cada persona que lo mira, interpretación fundamentada en su propia experiencia de vida. Haring llega incluso a afirmar que las ideas del artista al final son irrelevantes para los observadores, pues éstos de hecho se vuelven artistas al interpretar las obras de arte. Por estos motivos, Haring cree firmemente tanto en el acceso del público al arte como en el poder del arte para cambiar el mundo, aunque es plenamente consciente de que su extraordinario poder puede ser a la vez beneficioso y destructivo. Haring escribió un texto profético en su diario, que casi parece una declaración de la misión del trabajo que haría a lo largo de su vida:

Me interesa hacer un arte que sea experimentado y explorado por tantos individuos como sea posible y con tantas ideas personales diferentes acerca de esa pieza específica sin ningún significado definitivo agregado. La persona que mira crea la realidad, el significado y la noción de la pieza. Yo soy solamente un intermediario que intenta reunir ideas.<sup>xxxiv</sup>

Este enfoque, que evoca la predilección de Léger por involucrarse con el público en general, se anticipa a muchas de las lecciones que Haring aprendería en la Escuela de Artes Visuales. Además de inscribirse en los cursos que cuentan con artistas tan conocidos y vanguardistas como Simone Forti (*performance*), Joseph Kosuth (taller teórico de arte), Keith Sonnier (*performance*) y Marjorie Strider (escultura), Haring se inscribió en 1979 en un curso de semiótica dictado por el renombrado artista conceptual y fotógrafo Bill Beckley, quien adoptó el recién publicado *Tratado de semiótica general* del erudito italiano Umberto Eco como su texto de base,<sup>xxxv</sup> y la última publicación de Barthes con gran éxito de ventas, *Fragmentos de un discurso amoroso*, como texto suplementario. Beckley basó su clase en la discusión y el diálogo, y recuerda que Haring asumió un papel activo en estas conversaciones y lo impactó con su vivaz inteligencia.<sup>xxxvi</sup> Considerado en ese entonces como la nueva obra imprescindible a la hora de tratar el tema,<sup>xxxvii</sup> el

René Picard, and to such artists as Jean-Michel Basquiat,<sup>9</sup> whose graffiti tag was SAMO, and Jenny Holzer,<sup>10</sup> who pasted multi-colored posters on the street with her own devised aphorisms.

Referring to works of art as “super-signs,” which form the nexus of many different codes, Eco observes that the overall intelligible design of individual works of art directs viewers to specific yet still flexible and ambiguous channels where they are forced to interpret the new conjunctions of familiar codes that particularly original works of art present to them. He elaborates on this situation by pointing out that:

A responsible collaboration is demanded of the addressee. He must intervene to fill up semantic gaps, to reduce or to further complicate the multiple readings proposed, to choose his own preferred paths of interpretation to consider several of them at once...to reread the same text many times, each time testing out different and contradictory presuppositions. Thus the aesthetic text becomes a multiple source of unpredictable “speech acts” whose real author remains undetermined, sometimes being the sender of the message, at others the addressee who collaborates in its development.<sup>xxx</sup>

As with verbal texts, so with works of art, meaning is a collaborative venture. It depends not only on the artist as the generator of private signs and a subscriber to public ones, but it is also incumbent on the artist’s audience to attempt to make sense of these codes. In doing so the public needs to consider socially ratified meanings, maintain full awareness of the historical moment in which the work was created, and associate these codes with their own personal experiences. Because art has an ability to forge new alliances between familiar signs and to encourage viewers to develop new ways of approaching hybridized ones, it has the capacity to change people’s views. Eco concludes prophetically, “[T]o change semantic systems means to change the way in which culture ‘sees’ the world.”<sup>xxxxi</sup> Because signs can never signify actual objects but only aspects of them that are in reality cultural contents, which in turn are communicated through yet other signs called “interpretants,” the condition known as “unlimited semiosis” is thus set in action.<sup>xxxii</sup> In this intricate and ongoing linkage of referents, signs refer to interpretants that in turn refer to still other signs and their interpretants; the situation is never resolved because one set of cultural contents refers to yet another ad infinitum.

Since Beckley chose Eco’s cutting-edge text as his main text, he was certainly cognizant of the fact that semiotics had moved away from a 1960s concentration on the individual sign to a 1970s focus on the text generating it, which in turn introduced the profoundly important problem of how to read these texts. In Beckley’s class, students working with Eco’s book were encouraged to become conscious of the ways that works of art provide viewers with clues and challenge them to undertake the substantially more important and daunting task of forging new and personally relevant interpretations.<sup>xxxiii</sup> This change in emphasis follows logically Barthes’ prophetic conclusion in his often-cited essay “The Death of the Author”



9. Jean-Michel Basquiat, *Untitled (Self-portrait)*, 1982-1983, Oil on wood, 20 x 20 in. (50.8 x 50.8 cm), Rubell Family Collection, Miami



Jenny Holzer, *Inflammatory Essays*, 1979-1982 / 2008, Posters at the Standard Hotel Downtown, Los Angeles. Part of "Women in City." Public art project organized by West of Home, Los Angeles.

libro de Eco era particularmente apropiado para los estudiantes de la Escuela de Artes Visuales, ya que consta de una sección de quince páginas dedicada a la estética, además de proporcionar una visión general y enciclopédica de la semiótica. Beckley reforzó la repercusión visual de las teorías de Eco haciendo referencia a semióticas visuales tales como la historia de los goteos de pintura encontrados en el extremo inferior de las obras monocromáticas de Brice Marden y las razones para el no alineamiento de nombres y colores en algunas de las pinturas de Jasper Johns.<sup>xxviii</sup> El recuerdo de Haring de este curso incluye su percepción del profundo impacto que éste tuvo en las artes:

En la escuela, estudié semiótica con Bill Beckley. La semiótica es una ciencia que se ocupa del lenguaje: es un análisis del lenguaje. Hombres como Roland Barthes, Umberto Eco y muchos de los estructuralistas franceses estudiaban el lenguaje, lo desglosaban, lo descifraban, y debatían cómo el significado se asocia a las palabras y cómo los signos adquieren significado.

Debido a que éste era un curso de arte dictado por un artista visual, estudiábamos la semiótica de una manera que se aplicaba a los objetos visuales, a las imágenes más que a las palabras. Pero el lenguaje no dejaba de entrar en consideración.<sup>xxix</sup>

Haring prosiguió con su deliberación sobre la semiótica haciendo alusión a la manera como su accidental descubrimiento de la Nova Convention en el Entermedia Theater de Nueva York, materializó los conocimientos que adquirió en sus clases al permitirle percibir el rol que desempeñaba la semiótica en la comprensión de la obra de escritores tales como William Burroughs, Allen Ginsberg, John Giorno y René Picard, y de artistas como Jean-Michel Basquiat,<sup>9</sup> cuyo apodo de artista del grafiti era SAMO, y Jenny Holzer,<sup>10</sup> quien pegaba carteles multicolores en las calles con los aforismos que ella misma creaba.

Al hacer referencia a las obras de arte como "súper signos" que crean una red de muchos códigos diferentes, Eco observa que el diseño global e inteligible de las obras de arte individuales dirige a los observadores hacia canales específicos y, a la vez, flexibles y ambiguos en los que se ven obligados a interpretar las nuevas conjunciones de códigos familiares que las obras de arte particularmente originales les presentan. Explica esta situación en mayor detalle señalando que:

Se exige del destinatario una colaboración responsable. Debe intervenir para llenar los vacíos semánticos, para reducir o complicar aún más las múltiples lecturas propuestas, para escoger sus propios caminos predilectos de interpretación para considerar varias de ellas al mismo tiempo... para releer el mismo texto muchas veces, probando en cada ocasión presuposiciones diferentes y contradictorias. De este modo, el texto estético se convierte en una fuente múltiple de "actos de discurso" imprevisibles cuyo verdadero autor permanece indeterminado, siendo algunas veces el remitente del mensaje, y otras el destinatario que colabora con su creación.<sup>xxx</sup>

(first published in the late '60s) regarding the new and enhanced creative role readers must play.<sup>xxxiv</sup>

Differing from Eco's encyclopedic approach to semiotics, Barthes' "A Lover's Discourse"—Beckley's other text—is a hybrid book that is intended to be both scholarly and fictive. Playing with the many clichéd expressions used by lovers in general and in Goethe's "The Sorrows of Young Werther" in particular, Barthes relies on Lacan's psychoanalytic approach to replace the reduction of the cohesive imaginary "I" dominating an individual lover's thinking about his or her feelings, with a far more fractured and symbolic vertical pronoun that is a mere play of tropes or "figures," as Barthes calls them. The net result of reading Barthes' study is to recognize how society and language create standard casts of characters that appear as distinct individuals, lovers, and even artists. So, instead of continuing to take pride in one's uniqueness, the savvy reader of Barthes' "Discourse" begins to recognize that individuals, like lovers, are in large part cultural constructs and that enlightened artists must deemphasize individual agency as they find ways to emphasize the enormously important creative role cultures are capable of playing. Reading and analyzing Barthes' sustained deconstruction of romantic language enabled Haring to move away from intimate and privileged views of art and the world so that he could encourage members of the general public to develop their own semiotic understanding of the new hybrid signs he was presenting them.

That Beckley's lessons in semiotics continued to be crucially important to Haring can be demonstrated by noting several of his statements made a number of years after leaving SVA. In a June 13, 1984, journal entry, Haring reaffirmed his art's ability to convey social meanings and move from "what is" to "what could be" by permitting viewers the opportunity to personalize these meanings, thereby gaining ownership of them.<sup>xxxv</sup> Five years later, using the rhetorical device known as antimetabole, Haring acknowledged, "I think it is interesting to see the result of someone's struggle, but it is also interesting to struggle with the results from someone's pure expression,"<sup>xxxvi</sup> thus moving away from a traditional emphasis on artist-generated forms to the interpretive and receptive-oriented work that semiotics supports. In his last interview, made only a few weeks before his death, Haring continued to subscribe to a semiological approach regarding his work. Not just encouraging viewer participation, but also demanding it, Haring concludes:

In all my work there is some degree of content that is more obvious, communicating a specific or a general idea that people will get. But a lot of times the content of the work is ambiguous enough that it can be interpreted by whoever. That was one of the essential things that made the subway drawings powerful. They weren't exactly telling you what they meant. There were aside and in the arena of advertisements which were all directly telling you exactly what they meant, what they were trying to sell. The subway drawings looked like signs and symbols. Everyone I'd encounter when I was in the subway, drawing, would ask, "What does it mean?" I was provoking people to look at it and to have to figure it out for themselves, which is what most of the work has really been about. So in making poetic

En las obras de arte, así como en los textos verbales, el significado es una empresa colaborativa. No depende únicamente del artista en su calidad de generador de signos personales y suscriptor de los públicos: al contemplador también le corresponde intentar interpretar esos códigos. Al hacerlo el público debe considerar los significados ratificados por la sociedad, ser plenamente consciente del momento histórico en que la obra fue creada y asociar estos códigos con sus propias experiencias personales. Debido a que tiene la facultad de crear nuevas alianzas entre signos familiares y de alentar al contemplador a desarrollar nuevas maneras de abordar los híbridos, el arte tiene la capacidad de cambiar la visión de la gente. Eco concluye a manera profética: "Cambiar los sistemas semánticos significa cambiar la manera como la cultura 've' el mundo".<sup>xxxii</sup> A causa de que los signos nunca puede representar objetos reales, sino sólo aspectos de éstos que en realidad son contenidos culturales, los cuales a su vez son comunicados mediante otros signos denominados "interpretantes", se pone en acción la condición conocida como "semiosis ilimitada".<sup>xxxiii</sup> En este intrincado y continuo enlace de referentes, los signos aluden a interpretantes que a su vez aluden a otros signos y sus interpretantes; esta situación nunca se resuelve, pues un conjunto de contenidos culturales alude a otro indefinidamente.

Puesto que Beckley eligió el vanguardista libro de Eco como su texto principal, no hay duda de que tenía conocimiento del hecho de que la semiótica se había alejado de la concentración en el signo individual propia de la década de los sesenta para pasar a centrarse, en los años setenta, en el texto que genera dicho signo, lo cual a su vez introducía el problema profundamente importante de cómo leer estos textos. En la clase de Beckley, los estudiantes que trabajaban con el libro de Eco eran alentados a tomar conciencia de las maneras en que las obras de arte dan pistas al contemplador y lo retan a emprender la tarea, considerablemente más trascendental y de mayores proporciones, de crear interpretaciones nuevas y relevantes desde una perspectiva personal.<sup>xxxiii</sup> Este cambio en el orden de prioridades se origina lógicamente en la profética conclusión que Barthes hizo en su ensayo citado en innumerables ocasiones "La muerte del autor" (publicado por primera vez a finales de los años sesenta), en el que se refiere al nuevo y creciente papel creativo que deben desempeñar los lectores.<sup>xxxiv</sup>

El otro texto empleado por Beckley, *Fragmentos de un discurso amoroso* de Barthes, discrepa del enfoque enciclopédico de la semiótica de Eco. Es un libro híbrido que busca ser a la vez académico y de ficción. Jugando con las innumerables expresiones cliché utilizadas por los amantes en general y en *Las cuitas del joven Werther* de Goethe en particular, Barthes se basa en el enfoque psicoanalítico de Lacan para reemplazar la simplificación del imaginario cohesivo "Yo" que domina el pensamiento de un amante particular acerca de sus sentimientos, por un pronombre vertical mucho más fracturado y simbólico que no es más que un juego de tropos o de "figuras", como las llama Barthes. El resultado global de leer el estudio de Barthes es reconocer cómo la sociedad y el lenguaje crean repartos estándar de personajes que se presentan como individuos, amantes e incluso artistas distintos. De este modo, en lugar de seguir enorgulleciéndose de su singularidad, el lector perspicaz de los *Fragmentos* de Barthes empieza a reconocer que los individuos, al igual que los amantes, son en gran parte construcciones culturales, y que los artistas progresistas deben minimizar la importancia de la acción individual a medida que encuentran maneras de hacer resaltar el importante papel creativo que las culturas son capaces de desempeñar. Leer y analizar la deconstrucción sostenida que

information, instead of obviously communicating information, people have to fill in the blanks and find their own associations and meanings within the work.<sup>xxxvii</sup>

In light of Haring's grounding in semiotics and his understanding that art is a two-way communication between artists and viewers, it is not surprising that he attributed qualities of "social responsibility" to his line. This connection is of considerable import since it connects his forceful mode of drawing with the basic human need to affiliate with one's world, while preserving at the same time the right to remain separate from it.<sup>xxxviii</sup>

The characteristics of Haring's distinctly blunt outline, which connects while also remaining separate, are reinforced by similar qualities that can be attributed to the blacked-out and papered-over advertising spaces where he chose to locate his subway drawings. Although these works are oftentimes inaccurately referred to as graffiti art, they are in fact neither graffiti-like in their intent nor in their effect. In 1984, author and art critic Calvin Tomkins correctly noted in *The New Yorker* the overall aggressiveness of graffiti artists who intended their cinematic *tags* (their names) majestically sprawled across the sides of subway trains and their equally monumental *bombs* (richer iconographic pursuits) to be as off-putting to the general public as possible. Through their work, these graffiti writers infiltrated and occupied public and private spaces alike; in doing so, they were claiming ownership of these surfaces or, at least, their power over them. "They know," Tomkins writes, referring to graffiti artists, "that the public at large detests and fears what it sees as a desecration of the environment."<sup>xxxix</sup> Rather than working to engage the general public in an ongoing dialogue, as Haring did, these graffiti artists, who usually stopped their stealthy painting activities at age sixteen before they could be prosecuted as adult lawbreakers, were no doubt proud of the fact that their assembly of bubble, 3-D- and "wild-style" (unreadable) letters cost the New York Metropolitan Transportation Authority approximately six million dollars a year in the early '80s. According to Tomkins, "For a [graffiti] writer, the only true audience is other writers," and not the general public, as was the case with Haring's subway drawings.

Differing substantially from the graffiti artists' insistently personal work that defaced the surfaces it emblazoned, thereby claiming possession of them, Haring's subway drawings in chalk were intentionally temporary and not at all autocratic. Moreover, they were extraordinarily fragile, since chalk can be erased or washed off with water. Unlike graffiti tags, Haring's drawings were also sufficiently mysterious to beguile subway riders into wanting to understand and interpret them: they engaged with the drawings and attributed their own meanings to them. A pertinent example of this engagement is Haring's frequently repeated drawing of his radiant baby that Christians could interpret as the infant Jesus, and people still concerned about the continued possibility of a nuclear holocaust after the 1979 Three Mile Island meltdown disaster could view as a radioactive child.<sup>xl</sup> In view of the public nature of Haring's work, it is significant that he chose not to sign any of his subway drawings. Differing from the graffiti artists' self-reflexive tags that took the form of overblown macho signatures, Haring's unsigned work prevents any notion of proprietorship on

hace Barthes del lenguaje romántico le permitió a Haring apartarse de las visiones de carácter íntimo y privilegiado acerca del mundo y el arte, con el fin de poder incitar a los miembros del público en general a desarrollar su propia interpretación semiótica de los nuevos signos híbridos que les estaba presentando.

El hecho de que las lecciones de semiótica de Beckley siguieran siendo de crucial importancia para Haring, se puede demostrar al recordar varias de las declaraciones que hizo años después de salir de la Escuela de Artes Visuales. En una anotación hecha en su diario el 13 de junio de 1984, Haring reiteró la capacidad de su arte para transmitir significados sociales y pasar de "lo que es" a "lo que puede ser", dando a los espectadores la oportunidad de personalizar estos significados y, de ese modo, hacerse dueño de ellos.<sup>xxxv</sup> Cinco años después, empleando el recurso retórico conocido como retruécano, Haring reconoció: "Creo que es interesante ver el resultado de la lucha de una persona, pero también es interesante luchar con los resultados de la expresión pura de una persona",<sup>xxxvi</sup> apartándose así del énfasis que tradicionalmente se pone en las formas generadas por un artista para darle importancia al trabajo interpretativo y orientado hacia lo receptivo que apoya la semiótica. En su última entrevista, que concedió unas pocas semanas antes de su muerte, Haring siguió suscribiendo un enfoque semiológico respecto a su obra. No sólo alentando la participación del espectador, sino además exigiéndola, Haring concluye:

En todo mi trabajo hay algún grado de contenido que algunas veces es más evidente que otras. Es decir, a veces el contenido es algo con lo cual realmente intentas expresar algo y quieres comunicar una idea específica o general a las personas, y que ellas capten esta misma idea. Pero muchas veces tanto el contenido como la obra son tan ambiguos que pueden ser interpretados por quienquiera que sea, por cualquier persona que la mire. Y creo que una de las cosas esenciales que hizo que los dibujos del metro fueran tan impactantes fue que no revelaban con claridad lo que significaban. Es decir, eran especies de anuncios, y estaban en el terreno de éstos. Cualquier anuncio que se hiciera hoy en día te revelaría con toda claridad su significado, qué está tratando de vender. Los dibujos del metro, por otro lado, daban la impresión de estar diciéndote algo, porque todos parecían signos o símbolos, pero no te revelaban con exactitud su significado. Así que lo primero que preguntaba toda persona que me encontraba cuando estaba dibujando en el metro era: ¿qué significa eso? ¿Qué significa? De modo que era como incitar a las personas a mirarlos, a tener que entenderlos por sí mismas y a tener que armarlos, y esto es de lo que realmente se ha tratado la mayoría de la obra: hacerla información poética en lugar de comunicación obvia, para que la gente que la mire tenga que rellenar los espacios en blanco y encontrar sus propias asociaciones y significados dentro de ella.

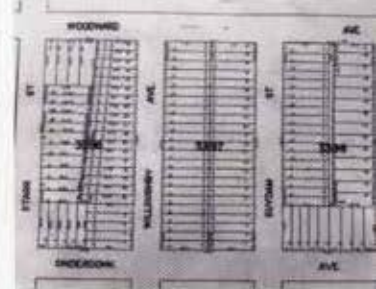
A la luz de las bases de Haring en semiótica y de su manera de entender el arte como una comunicación de doble sentido entre artistas y espectadores, no es sorprendente que le atribuyera a su actividad la cualidad de la "responsabilidad social". Esta conexión tiene una importancia considerable, pues enlaza su enérgica manera de dibujar con la

the part of the artist, so that it might more easily engage in ongoing conversations with the public.

Instead of aligning Haring's subway drawings with the graffiti artists with whom he often associated, and with LA II (Angel Ortiz) with whom he at times collaborated, we come closer to understanding the nature of his decision to use pasted-over ad spots as the spaces for his temporary works when we compare these works with Gordon Matta-Clark's fifteen *Fake Estates*<sup>11</sup> from the '70s—his pieces focusing on the unusable small wedges of land that fell outside Queens' and Staten Island's urban grids. Both the subway drawings and the *Fake Estates* direct their viewers' attention to the fragile and little-noticed gaps and rifts found along the margins of the modern industrial world. In doing so, they encourage viewers to think outside the coercive ideological and actual overarching structures defined by advertising and urban planning.

This contrast between the overweening force of big money, corporate business, major metropolitan governments and the relatively limited power of the individual artist had its musical equivalent in the hip-hop and New Wave music that Haring so greatly admired. Hip-hop music had an enormous impact on his iconography since he frequently drew figures doing the electric boogie and break-dancing.<sup>xii</sup> <sup>12</sup> This music, which began in New York in the 1970s, with DJs emphasizing beats (appropriated instrumental tracks and percussion breaks from hit songs) over which they would mesmerizingly rap, is similar, in a few important respects, to the New Wave music by such groups as Talking Heads and the Ramones. In both, contrasts are created between resolute yet beleaguered individuals competing with the inexorable force of syncopating mechanical synthesizers and drum machines.

In conclusion, in terms of its overall participatory aspects, Haring's work extends Léger's tactic of reaching out to proletarian audiences even as it moves in the new semiological direction of enticing viewers to play the game of personalizing it by supplying interpretations for it. While an intellectual impetus for Haring's mature work was the semiotics he learned in Beckley's class at SVA and found enacted among writers like Burroughs with whom he later collaborated, it is apparent from all the interviews recorded in his authorized biography and from the insights contained in his published journals, that there were also strong personal motivations for making this work and getting it into the public domain as quickly as possible. Certainly one impetus for making thousands of subway drawings with barking dogs, radiant babies, cyborgs, and strange hybrids is the threat of a nuclear holocaust that endangered Haring's hometown in Kutztown, Pennsylvania, which is only fifty miles away from the infamous 1979 meltdown at Three Mile Island. His drive to make so much art in such a short amount of time also stems from his desire to celebrate and share information about his hedonistic gay lifestyle, including the clubs and the new dances enlivening them, as well to register his grave concerns in the late '80s about the advancing AIDS epidemic. An additional motivating factor for creating this work is Haring's great need to communicate with children. Thus, although semiotics was not the only major force driving Haring's work, it was the primary means by which he was able to incite viewers to engage in the definition and



11. Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estates*, 1973-1974, New York. Project never completed

fundamental necesidad humana de afiliarse a su mundo propio, conservando al mismo tiempo el derecho a permanecer apartado de él.<sup>xxxviii</sup>

Las características del distintivo contorno definido de Haring, que establece una conexión y a la vez se mantiene separado, son reafirmadas por las cualidades similares que se le pueden atribuir a los espacios publicitarios cubiertos con papel negro en los que él eligió situar sus dibujos del metro. Aunque muchas veces se alude a estas obras, de modo incorrecto, como arte del grafiti, de hecho ellas no se asemejan al grafiti ni en su propósito ni en su efecto. En 1984, el autor y crítico de arte, Calvin Tomkins, comentó de un modo acertado en el *New Yorker* acerca de la agresividad generalizada de los artistas del grafiti, que se proponían que sus gigantescas *firmas* (los tags –es decir, sus nombres–) y sus igualmente monumentales *bombas* (sus abundantes trabajos iconográficos), que cubrían majestuosamente los costados de los trenes del metro, fueran tan molestos para el público en general como fuese posible. Con sus obras, estos escritores de grafiti penetraban y ocupaban tanto los espacios públicos como los privados; al hacer esto, reivindicaban su propiedad sobre aquellas superficies o, al menos, su dominio sobre ellas. “Ellos saben –escribe Tomkins, aludiendo a los artistas de grafiti– que el público en general detesta y teme aquello que considera una profanación de su entorno”.<sup>xxxix</sup> En lugar de trabajar para hacer que el público participe en un diálogo permanente, como lo hizo Haring, estos grafiteros, que generalmente abandonaban sus actividades furtivas de pintura a los 16 años, antes de que pudieran procesarlos en calidad de infractores adultos de la ley, sin duda se enorgullecían del hecho de que su conjunción de letras abombadas, tridimensionales y de “estilo salvaje” (“*wild style*”) (todas ilegibles) le costaran a la Dirección del Transporte Metropolitano de Nueva York aproximadamente seis millones de dólares al año a comienzos de los años ochenta. Según Tomkins, “para un escritor [de grafitis], el único público verdadero son los otros escritores”, y no el público en general, como sucedía en el caso de los dibujos del metro de Haring.

Distanciándose de manera considerable de la obra porfiadamente personal de los artistas de grafiti, que estropeaba las superficies que cubría y de este modo las reivindicaba como suyas, los dibujos en tiza de Haring eran premeditadamente temporales y no eran en absoluto autocráticos. Es más, eran extraordinariamente frágiles, pues la tiza puede borrarse o quitarse al lavarla con agua. A diferencia de las firmas en grafiti (*tags*), los dibujos de Haring también eran lo suficientemente misteriosos para incitar a los usuarios del metro a intentar entenderlos e interpretarlos: se involucraban con ellos y les atribuían sus propios significados. Un ejemplo pertinente de esto era el dibujo que Haring hacía con frecuencia de un “bebé resplandeciente” que los cristianos podían interpretar como el niño Jesús, y las personas que aún se encontraban preocupadas por la constante posibilidad de un holocausto nuclear después de la fusión de un reactor en la Isla de las Tres Millas en 1979, podían ver como un bebé radioactivo.<sup>xl</sup> En vista del carácter público de la obra de Haring, es significativo el hecho de que haya decidido no firmar ninguno de sus dibujos del metro. Contrariamente a los *tags* auto-reflexivos de los artistas de grafiti que adoptaron la forma de la firma pretenciosa del macho, la obra sin firmar de Haring evita cualquier idea de propiedad por parte del artista, de tal modo que pueda entregarse con mayor facilidad a una conversación permanente con el público.



2. Keith Haring, *Untitled*, 1982, Vinyl ink on vinyl tarpaulin, 84 x 84 in. (213 x 213 cm), Power Gallery of Contemporary Art, University of Sidney, Sidney, Australia

refinement of the subjects on which his art focused. In a journal entry of October 14, 1978, soon after moving to New York, Haring wrote:

The medium is a tool of the message.  
The medium is not the message.  
The message is the message.

While appearing anti-formalist, this cryptic set of statements acknowledges the medium's role as crucial but subsidiary to the message that Haring subsequently learned to emphasize by enhancing its semiotic potential for general audiences. This semiotic turn enabled him to update Léger's "the people are a Poet" dictum so that his viewers assume responsibility for participating in the discovery and elaboration of his art's pointed yet often ambiguous messages.



August 2008  
Robert Hobbs  
Rhoda Thalhimer Endowed Chair of American Art  
Virginia Commonwealth University  
Richmond, VA  
Visiting Professor  
Yale University  
New Haven, CT

Robert Hobbs holds the Rhoda Thalhimer Endowed Chair of American Art at Virginia Commonwealth University and is a regular visiting professor at Yale University. Recognized as both an academic and a curator, Hobbs specializes in both later modern and post-modern art. Hobbs' recent publications include (co-author with Rachel Kent), *Yinka Shonibare, MBE* (New York: Prestel, 2008); "Hernan Bas' 'Fag Limbo' and the Tactics of Reframing Societal Texts" in Mark Coetzee, *Hernan Bas: Works from the Rubell Family Collection* (Miami: RFC, 2007); and "Kelley Walker's Continuum: Consuming and Recycling as Aesthetic Tactics" in Suzanne Cotter, ed., *Seth Price / Kelley Walker: Continuous Project* (Oxford: Modern Art Oxford, 2007). He is the author of many books, including monographs on Edward Hopper, Mark Lombardi, Lee Krasner, and Robert Smithson. Hobbs divides his time between Richmond and Manhattan.

The author gratefully acknowledges the excellent and cordial help provided by Jessica Welton, Thalhimer Research Assistant, VCU.

En lugar de alinear los dibujos del metro de Haring con los artistas de grafiti con los que se relacionaba con frecuencia, o con LA II (Ángel Ortiz), con quien algunas veces trabajaba, nos encontramos más cerca de entender la naturaleza de su decisión de usar los espacios publicitarios para sus obras temporales cuando comparamos estos trabajos con los quince *Bienes ficticios* de Gordon Matta-Clark<sup>11</sup> de los años setenta –sus piezas se centraban en los pequeños e inservibles lotes de tierra que estaban fuera del entramado urbano de Queens y de Staten Island. Tanto los dibujos del metro como los *Bienes ficticios* dirigen la atención de sus espectadores hacia las frágiles y poco notadas brechas y fisuras que se encuentran en los márgenes del moderno mundo industrial. Al hacer esto, alientan al contemplador a pensar más allá de los límites de las coercitivas y dominantes estructuras ideológicas definidas por la publicidad y la planificación urbana.

Este contraste entre el poder desmesurado del gran capital, las corporaciones, los principales gobiernos metropolitanos y el poder limitado del artista individual tuvo un equivalente musical en el hip-hop y la música New Wave que Haring tanto admiraba. El hip-hop tuvo un enorme impacto en su iconografía, pues con frecuencia dibujaba figuras bailando el *electric boogie* y el *break-dancing*.<sup>xii 12</sup> Esta música, que empezó en Nueva York en la década de los setenta, con los disc-jockeys enfatizando compases (los temas instrumentales apropiados y los solos de percusión) sobre los cuales ellos rapeaban de manera cautivadora, es semejante, en unos cuantos aspectos importantes, a la música New Wave interpretada por grupos como Talking Heads y Los Ramones. En ambas, se crean contrastes entre individuos resueltos y, a la vez, atribulados que compiten con la inexorable fuerza de sintetizadores mecánicos y tambores electrónicos que sincopan sonidos.

En conclusión, en lo relacionado con sus aspectos participativos globales, la obra de Haring desarrolla la táctica de Léger de tratar de llegar al público proletario al tiempo que se mueve en la nueva dirección semiológica de atraer a los espectadores para que participen en el juego de personalizarla aportando sus interpretaciones. Aunque uno de los impulsos intelectuales de la obra madura de Haring fue la semiótica que aprendió en la clase de Beckley de la Escuela de Artes Visuales y que encontró representada en escritores como Burroughs, con quien colaboró posteriormente, resulta evidente en todas las entrevistas que documentó en su biografía autorizada y en las perspicaces reflexiones que se encuentran en sus diarios publicados, que también tenía fuertes motivos personales para crear su obra y hacerla llegar al dominio público tan pronto como le fuese posible. Sin duda, uno de los impulsos que lo llevó a hacer en el metro miles de dibujos de perros ladrando, bebés resplandecientes, ciborgs y extraños híbridos fue la amenaza de holocausto nuclear que puso en peligro a Kutztown, Pensilvania, el pueblo natal de Haring, que se encuentra a sólo unos 80 kilómetros de la Isla de las Tres Millas, tristemente célebre por haberse producido allí en 1979 la fusión de un reactor nuclear. El empuje que lo llevó a hacer tantas obras de arte en un periodo de tiempo tan corto proviene también de su deseo de celebrar y compartir información acerca de su hedonista estilo de vida gay, incluyendo los *night-clubs* y los nuevos bailes que les daban vida, así como de documentar las serias preocupaciones que lo asediaban a finales de la década del ochenta acerca de la creciente epidemia del sida. Un factor adicional que lo motivó para crear esta obra, fue la enorme necesidad de Haring de comunicarse con los niños. De este modo, aunque la semiótica no era la única fuerza importante que



impulsaba la obra de Haring, sí era el medio primordial por medio del cual podía incitar a los espectadores a participar en la definición y perfeccionamiento de los temas en que se centraba su trabajo. En una anotación hecha en su diario el 14 de octubre de 1978, poco después de mudarse a Nueva York, Haring escribió:

El medio es una herramienta del mensaje.

El medio no es el mensaje.

El mensaje es el mensaje.

Aunque parece antiformalista, esta enigmática serie de frases reconoce que el papel del medio es decisivo pero, a la vez, secundario para el mensaje que Haring posteriormente aprendió a enfatizar realzando su potencial semiótico para el público en general. Este giro semiótico le permitió actualizar la máxima de Léger: "el pueblo es un poeta", de manera que sus espectadores asumieran la responsabilidad de participar en el descubrimiento y la elaboración de los mensajes mordaces y, a la vez, ambiguos de su obra.

Agosto de 2008

Robert Hobbs

Rhoda Thalheimer Endowed Chair (cátedra patrocinada) en Arte Americano

Commonwealth University of Virginia

Richmond, Virginia

Profesor invitado

Universidad de Yale

New Haven, Connecticut

Robert Hobbs fue designado Rhoda Thalheimer Endowed Chair (cátedra patrocinada) en arte americano de la Commonwealth University of Virginia y es un asiduo profesor invitado de la Universidad de Yale. Reconocido como curador tanto como académico, Hobbs se especializa en el arte moderno tardío y en arte posmoderno. Entre las publicaciones recientes de Hobbs (escritas conjuntamente con Rachel Kent) se encuentran: *Yinka Shonibare, MBE* (Nueva York: Prestel, 2008); "Hernan Bas' 'Fag Limbo' and the Tactics of Reframing Societal Texts", en Mark Coetzee, *Hernan Bas: Works from the Rubell Family Collection* (Miami: RFC, 2007); y "Kelley Walker's Continuum: Consuming and Recycling as Aesthetic Tactics", en Susanne Cotter, ed., *Seth Price/Kelley Walker: Continuous Project* (Oxford: Modern Art Oxford, 2007). Es autor de muchos libros, entre los que se encuentran monografías sobre Edward Hopper, Mark Lombardi, Lee Krasner y Robert Smithson. Hobbs pasa parte de su tiempo en Richmond y parte en Manhattan.

El autor agradece profundamente la excelente y cordial ayuda prestada por Jessica Welton, ayudante de investigación de Thalheimer, Virginia Commonwealth University.

- i. Jason Rubell, "Keith Haring: The Last Interview," *Arts Magazine* 65, No. 1 (September, 1990): 52. As a forward to this interview, Jason Rubell writes:

I first met Keith Haring at the Drawing Show at the Mudd Club in New York in 1981 when I was 12 years old. Acting as the guard/director of the event, Keith sat on a swing that had been constructed in the space. We introduced ourselves (I was with my parents, Don and Mera, and my sister, Jennifer) and proceeded to almost invite ourselves to his studio. We had to know what was behind this quirky, rather comical figure.

My parents ended up purchasing a number of works out of the hundreds that seemed to explode across the floor and walls of the studio. Until this my sister and I had thought our parents were nuts for collecting all these "strange" works of art, but now we had found an artist we could like too. The following year, for my 13th birthday, Keith designed the party invitation. As a present, he gave me a small work on Masonite that began my own interest in collecting art.

From that time on, I followed Keith's development and continued to admire and collect his work. Because the emphasis was on friendship and not business, we were always able to talk with a great degree of frankness.

- ii. Mark Coetzee, Email to Robert Hobbs, July 25, 2008.  
iii. Julia Gruen, Email to Mark Coetzee, May 19, 2008.  
iv. *Ibid.*, p. 59.  
v. Fernand Léger, "The Human Body Considered as an Object" (1945) in *Functions of Painting*, ed. Edward F. Fry, trans. Alexandra Anderson, Documents of 20th-Century Art (New York: Viking Press, 1973), p. 134.  
vi. Edward F. Fry, "Introduction" in *Functions of Painting*, p. xx.  
vii. Fry, "Introduction" in *Functions of Painting*, p. xxiv.  
viii. Léger, "The Origins of Painting and Its Representation Value" (1913) in *Functions of Painting*, p. 6.  
ix. Léger, "The Wall, the Architect, the Painter" (1933) in *Functions of Painting*, p. 91.  
x. Cf. Léger, "The Human Body Considered as an Object," pp. 132-140.  
xi. Léger, "Modern Architecture and Color" (1946) in *Functions of Painting*, p. 152.  
xii. *Ibid.*, p. 150.  
xiii. Léger, "Notes on the Mechanical Element" (1923) in *Functions of Painting*, p. 30.  
xiv. Léger, "The Human Body Considered as an Object," p. 152.  
xv. Serge Faucherau, *Fernand Léger: A Painter in the City* (New York: Rizzoli, 1994), p. 23.  
xvi. Keith Haring, Audio Interview with John Gruen for biography, August 11, 1989. Haring relates, "I had just done the hospital...in Paris, and it was a way, and a very effective way, of putting down color beforehand and then laying the line drawings on top. And also of course it had references to Léger and to other classic modern art of our century." Annelise Ream, Creative Director of the Estate of Keith Haring, is gratefully acknowledged for this citation.  
xvii. Elizabeth Sussman, *Keith Haring*, exhibition catalog (Boston, New York, Toronto, and London: Whitney Museum of American Art in conjunction with Bullfinch Press and Little, Brown and Company, 1997), pp. 20-209. *Untitled* (1986), oil and acrylic on canvas, 96" x 192", Galerie Daniel Templon, Paris.  
xviii. Keith Haring, Journal Entry "October 7, 1987" in *Keith Haring Journals*, p. 184.  
xix. Paul Cummings, "Interview: Keith Haring Talks with Paul Cummings," *Drawing II*, No. 1 (May-June, 1989): 8.  
xx. *Ibid.*, p. 8.  
xxi. In his statement, Haring is referring no doubt to Roger Shattuck's book *The Banquet Years: The Arts in France, 1885-1918* (New York: Harcourt, Brace, 1958), which focuses on Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, and Guillaume Apollinaire, among others, and the festive coterie of other artists and writers with whom they associated.  
xxii. Ann Magnuson, "The Prime Time of Our Lives" in Elizabeth Sussman, *Keith Haring*, p. 124.  
xxiii. Keith Haring, Journal Entry "October 14, 1978" in *Keith Haring Journals*, pp. 12-14.  
xxiv. *Ibid.*, p. 13.

- i. Jason Rubell, "Keith Haring: The Last Interview", *Arts Magazine* 65, No. 1 (septiembre de 1990): 52. A manera de prólogo para esta entrevista, Jason Rubell escribió:

Conoci a Keith Haring en la Exposición de Dibujos del Mudd Club de Nueva York en 1981 cuando yo tenía doce años. Se desempeñaba como guardia y director de la muestra, y lo encontramos sentado en un columpio que había sido instalado en el espacio. Nos presentamos (yo estaba con mis padres, Don y Mera, y con mi hermana, Jennifer) y luego, prácticamente sin invitación alguna, fuimos a conocer su taller. Teníamos que saber qué había detrás de aquel personaje estrafalario y un tanto cómico.

Mis padres terminaron comprando algunas de las cientos de obras que parecían hacer explosión en el piso y las paredes del taller. Hasta entonces mi hermana y yo pensábamos que nuestros padres estaban chiflados al coleccionar todas esas "extrañas" obras de arte, pero ahora habíamos encontrado un artista que también nos gustaba a nosotros. Al año siguiente, con motivo de la celebración de mis trece años, Keith diseñó la invitación a la fiesta de cumpleaños. Y además me regaló una pequeña obra sobre conglomerado que despertó mi interés particular en coleccionar arte.

Desde aquel momento, empecé a seguir de cerca la evolución de Keith y seguí admirando y coleccionando su obra. Gracias a que lo más importante entre nosotros era la amistad y no los negocios, siempre pudimos hablar con gran franqueza.

- ii. Mark Coetzee, correo electrónico enviado a Robert Hobbs el 25 de julio de 2008.
- iii. Julia Gruen, correo electrónico enviado a Mark Coetzee el 19 de mayo de 2008.
- iv. *Ibid.*, p.59.
- v. Fernand Léger, "The Human Body Considered as an Object" (1945), en *Functions of Painting*, ed. Edward F. Fry, trad. de Alexandra Anderson, Documents of 20th Century Art (Nueva York: Viking Press, 1973), p. 134.
- vi. Edward F. Fry, "Introduction", en *Functions of Painting*, p. xx.
- vii. Fry, "Introduction", en *Functions of Painting*, p. xxiv.
- viii. Léger, "The origins of Painting and Its Representational Value" (1913), en *Functions of Painting*, p. 6.
- ix. Léger, "The Wall, the Architect, the Painter" (1933), en *Functions of Painting*, p. 91.
- x. Cfr. Léger, "The Human Body Considered as an Object", pp. 132-140.
- xi. Léger, "Modern Architecture and Color (1946), en *Functions of Painting*, p. 152.
- xii. *Ibid.*, p. 150.
- xiii. Léger, "Notes on the Mechanical Element" (1923), en *Functions of Painting*, p. 30.
- xiv. Léger, "The Human Body Considered as an Object", p. 152.
- xv. Serge Faucherau, *Fernand Léger, A Painter in the City* (Nueva York: Rizzoli, 1994), p. 23.
- xvi. Keith Haring, Entrevista en audio con John Gruen para su biografía, 11 de agosto de 1989. Haring cuenta: "Acababa de terminar el hospital... en París, y era una manera, y una manera muy efectiva, de echar el color de antemano y luego poner encima las líneas del dibujo. Y también, por supuesto, tenía relación con Léger y otros artistas clásicos modernos de nuestro siglo".  
Agradecemos sinceramente a Annelise Ream, directora creativa del Patrimonio de Keith Haring, el hecho de habernos permitido utilizar esta cita.
- xvii. Elizabeth Sussman, *Keith Haring*, catálogo de la exposición (Boston, Nueva York, Toronto y Londres: Whitney Museum of American Art en conjunción con Bullfinch Press y Little, Brown and Company, 1997), pp. 20-209. *Sin título* (1986), óleo y acrílico sobre lienzo, 96" x 192", Galería Daniel Templon, París.
- xviii. Keith Haring, anotación hecha en su diario el 7 de octubre de 1987, en *Keith Haring Journals*, p. 184.
- xix. Paul Cummings, "Interview: Keith Haring Talks with Paul Cummings", *Drawing* 11, No. 1 (mayo-junio de 1989): 8.
- xx. *Ibid.*, p. 8.
- xxi. Sin duda, Haring se refiere en esta conversación al libro de Roger Shattuck *La época de los banquetes: el arte en Francia, 1885-1918* [The Banquet Years: The Arts in France, 1885-1918 (Nueva York: Harcourt, Brace, 1958)], obra que se centra en Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie y Guillaume Apollinaire, entre otros, y el festivo círculo de los demás artistas y escritores con los que ellos se relacionaban.

- xxv. Jeanne Siegel in John Gruen, *Keith Haring: The Authorized Biography*, Fireside Book (New York: Simon & Schuster, 1991), p. 36. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1975).
- xxvi. Bill Beckley, telephone conversation with author, August 16, 2008. A good relationship developed between the two, and Beckley asked Haring to work as his assistant. This situation proved strategically important for Haring's career since Beckley introduced him to the then emerging gallerist Tony Shafrazi, who became his major dealer.
- xxvii. Robert Scholes, "Reviewed Work: *A Theory of Semiotics* by Umberto Eco," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, No. 4 (Summer, 1977): 476. A respected professor of modern culture and media at Brown University, Scholes calls Eco's book "the greatest contribution to this field [semiotics] since the pioneering work of C. S. Peirce and Charles Morris."
- xxviii. Beckley, telephone interview with author.
- xxix. Keith Haring in John Gruen, *Keith Haring: The Authorized Biography*, Fireside Book (New York: Simon & Schuster, 1991), p. 54.
- xxx. Eco, *A Theory of Semiotics*, p. 276.
- xxxi. *Ibid.*, p. 274.
- xxxii. *Ibid.*, pp. 61 and 94.
- xxxiii. Umberto Eco, "The Theory of Signs and the Role of the Reader," *Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 14, No. 1 (Spring, 1981): 35.
- xxxiv. Roland Barthes, "The Death of the Author" (1968) in Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, a division of Farrar, Straus and Giroux, 1986), pp. 49-55. At the conclusion of his essay Barthes remarks prophetically "the birth of the reader must be requited by the death of the Author."
- xxxv. Keith Haring, Journal Entry "June 13, 1984" in *Keith Haring Journals*, pp. 88-89.
- xxxvi. Keith Haring, Journal Entry "February 24, 1989" in *Keith Haring Journals*, p. 245.
- xxxvii. Jason Rubell, "Keith Haring: The Last Interview," pp. 54-55.
- xxxviii. Keith Haring, Journal Entry "July 7, 1986" in *Keith Haring Journals*, p. 96.
- xxxix. Calvin Tomkins, "The Art World: Up from the I.R.T.," *New Yorker* 60, No. 6 (March 26, 1984), p.99. This and the following discussion of graffiti artists come from Tomkins' excellent discussion of this phenomenon.
- xl. In his July 7, 1986, journal entry, Haring extols his love of children and the benefits from spending time with them. He notes, "The reason that the 'baby' has become my logo or signature is that it is the purest and most positive experience of human existence." But despite his desire to circumscribe the meaning of this figure that is perhaps his most readily identifiable sign, his interest in collaborating with the public prevents any one reading from becoming a canonical one.
- xli. For a discussion of Haring's iconography of electric boogie and break-dancing, cf. the important essays by Robert Farris Thompson, including his introduction in *Keith Haring Journals*, pp. xi-xxxii, and his essay "Haring and the Dance" in Sussman, *Keith Haring*, pp. 214-224.

- xxii. Ann Magnuson, "The Prime Time of Our Lives", en Elisabeth Sussman, *Keith Haring*, p. 124.
- xxiii. Keith Haring, Anotación hecha en su diario el 14 de octubre de 1978, en *Keith Haring Journals*, pp. 12-14.
- xxiv. *Ibid.*, p. 13.
- xxv. Jeanne Siegel en John Gruen, *Keith Haring: The Authorized Biography*, Fireside Book (Nueva York: Simon & Schuster, 1991), p. 36. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1975).
- xxvi. Bill Beckley, conversación telefónica con el autor, 16 de agosto de 2008. Una buena relación se entabló entre los dos, y Beckley le pidió a Haring que fuera su ayudante. Este empleo demostró tener una gran importancia estratégica para la carrera de Haring, pues Beckley le presentó al entonces joven galerista Tony Shafrazi, quien se convertiría en su principal marchante.
- xxvii. Robert Scholes, "Reviewed Work: *A Theory of Semiotics* by Umberto Eco", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, No. 4 (verano de 1977): 476. Respetado profesor universitario de cultura moderna y medios de comunicación, Scholes se refiere al libro de Eco como "la mejor contribución en este campo [la semiótica] desde la obra pionera de C.S. Peirce y Charles Morris".
- xxviii. Beckley, entrevista telefónica con el autor.
- xxix. Keith Haring en John Gruen, *Keith Haring: The Authorized Biography*, Fireside Book (Nueva York: Simon & Schuster, 1991), p. 54.
- xxx. Eco, *A Theory of Semiotics*, p. 276.
- xxxi. *Ibid.*, p. 274.
- xxxii. *Ibid.*, pp. 61 y 94.
- xxxiii. Umberto Eco, "The Theory of Signs and the Role of the Reader", *Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 14, No. 1 (primavera de 1981): 35.
- xxxiv. Roland Barthes, "The Death of the Author" (1968), en Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trad. de Richard Howard (Nueva York: Hill and Wang, una sección de Farrar, Straus and Giroux, 1986), pp. 49-55. En la conclusión de su ensayo Barthes observa de manera profética: "el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor".
- xxxv. Keith Haring, anotación hecha en su diario el 13 de junio de 1984, *Keith Haring Journals*, pp. 88-89.
- xxxvi. Keith Haring, anotación hecha en su diario el 24 de febrero de 1989, *Keith Haring Journals*, p. 245.
- xxxvii. Jason Rubell, "Keith Haring: The Last Interview", pp. 54-55.
- xxxviii. Keith Haring, anotación hecha en su diario el 7 de julio de 1986, *Keith Haring Journals*, p. 96.
- xxxix. Calvin Tomkins, "The Art World: Up from the I.R.T.", *New Yorker* 60, No. 6 (26 de marzo de 1984), p. 99. Tanto ésta como la siguiente deliberación acerca de los artistas de grafiti provienen de la excelente reflexión de Tomkins acerca de este fenómeno.
- xl. En la anotación hecha en su diario el 7 de julio de 1986, Haring habla de cuánto le gustan los niños y de los beneficios de pasar tiempo con ellos. Escribe: "El motivo por el cual el 'bebé' se ha convertido en mi logo o firma es que él representa la experiencia más pura y positiva de la existencia humana". Pero a pesar de su deseo de circunscribir el significado de esta figura, que es quizás su signo más fácilmente identificable, su interés en colaborar con el público impide que lectura particular alguna se convierta en canónica.
- xli. Para el debate acerca de la iconografía de Haring relacionada con el *electric boogie* y el *break-dancing*, véanse los importantes ensayos escritos de Rober Farris Thompson, incluyendo su introducción al diario *Keith Haring Journals*, pp. xi-xxxii, y su ensayo "Haring and the Dance" en Sussman, *Keith Haring*, pp. 215-224.

**Against All Odds** contradicts the stereotypical view of Keith Haring as simply a Pop artist who created nothing more than fun, vacuous, commercial icons that were cute, colorful and gimmicky. Focusing on his deceptively simple line drawings, this exhibition proposes instead a view of Haring as an accomplished and traditional draftsman, more concerned with social issues than he was with the superficial. Haring's artistic success lay in his ability to harness powerful content and mold it into a skillfully crafted form. This exhibition focuses on the more formal work Haring produced mid-career, by presenting work from his first large-scale solo exhibition of 1981 and the nine short years that followed, until his untimely death in 1990 at the age of 31. The exhibition attempts to contextualize Haring's work by also exhibiting artists that were part of his life, such as Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, George Condo, Tseng Kwong Chi, and Andy Warhol. Alongside the work of his peers and friends, Haring's colorful and popular yet powerful and acidic work becomes a record of the 1980s.



**A pesar de todo** contradice la estereotípica visión que se tiene sobre Keith Haring de ser un simple artista pop dedicado a sólo crear iconos comerciales, divertidos y vacuos, que eran de colores muy vivos, lindos y efectistas. Centrándose en sus dibujos de líneas aparentemente sencillas, esta exposición propone en cambio ver a Haring como un dibujante consumado y tradicional, más interesado en los temas sociales que en asuntos superficiales. El éxito artístico de Haring radicaba en su capacidad de crear un contenido vigoroso dentro de una forma hábilmente trabajada. Esta exposición se centra en la obra más formal de Haring creada en la plenitud de su carrera artística, presentando sus trabajos desde la época de su primera exposición individual de importancia en 1981 y los cortos nueve años que siguieron, hasta su prematura muerte en 1990 a la edad de 31 años. La exposición intenta contextualizar la obra de Haring exponiendo también los trabajos de artistas que formaron parte de su vida, tales como Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, George Condo, Tseng Kwong Chi y Andy Warhol. Junto al trabajo artístico de sus coetáneos y amigos, la obra de Haring, popular y de colores vivos, pero a la vez impactante y mordaz, se constituye en un testimonio de los años ochenta.

INCLUDES KEITH HARING'S LAST INTERVIEW

\$60.00  
ISBN 978-0-9821195-0-1  
56000>

9 780982 119501