

JEAN-MICHEL BASQUIAT
EN UNDERSØKELSE AV TRE ARBEIDER PÅ PAPIR
FRA 1982-1983



JOSEPHINE LANGEBREKKE

MASTEROPPGAVE I KUNSTHISTORIE
INSTITUTT FOR FILOSOFI, IDÉ- OG KUNSTHISTORIE OG
KLASSISKE SPRÅK
UNIVERSITETET I OSLO
VÅREN 2011

VEILEDER ØIVIND STORM BJERKE

Like a secret chamber that can only be opened and entered by those who can decipher hidden codes, Basquiat's painting challenges folks who think that by merely looking they can 'see'.¹

¹ Bell Hooks, "Altars of sacrifice: re-membering Basquiat", i *Art in America* 81 (1993), 69.

INNHOLD

TAKK 6

1. INNLEDNING 7

2. KONTEKSTER AV BETYDNING FOR TIDLIGERE
LESNINGER AV BASQUIAT 11

3. DE TRE ARBEIDENE *Undiscovered Genius,*
Ascent og 50¢ Piece 23

4. BASQUIAT OG DEN OVERORDNEDE KUNSTSCENEN
PÅ 80-TALLET 47

5. KONKLUSJON OG AVSLUTTENDE
REFLEKSJONER 58

BIOGRAFI 63

ILLUSTRASJONSLISTE 68

ILLUSTRASJONER 74

BIBLIOGRAFI 98

TAKK

Takk til Øivind Storm Bjerke for veiledning underveis i arbeidet med oppgaven.

En stor takk til familie og venner for all deres støtte og oppmuntring.

Takk også til studievenninner for faglige innspill, inspirasjon, motivasjon i arbeidet og korrekturlesing, med spesiell tanke på all hjelp og støtte fra Gerd Elise Mørland.

En spesiell takk til min samboer Svein og til sønnen vår Felix for deres kjærlighet og tålmodighet.

Josephine Langebrekke

Våren 2011

1 . INNLEDNING

Everything about his work is knowing, and
much is *about* knowing.²

Oppgaven har som mål å undersøke Jean-Michel Basquiats (1960–1988) bruk av tekst og tegn som et kunstnerisk virkemiddel for å presentere et narrativt innhold i verkene *Undiscovered Genius* (1982–1983), *Ascent* (1982–1983), og *50¢ Piece* (1982–1983).³ Jeg vil gjennomføre en verksanalyse som vil undersøke om det er mulig å tilnærme seg Basquiats verk uten å bringe inn personlige referanser knyttet til kunstnerens liv og person. Det vil altså være en lesning hvor man åpner opp for en tilnærming som legger vekt på verkenes symboler og deres kulturelle egenart. Verksanalysen vil peke på hvordan Basquiat tar i bruk en rekke tekst- og tegnelementer som kan oppfattes multivalente.

KAPITTELENES OPPBYGNING

Det påfølgende kapittelet vil ta for seg en rekke faktorer som har vært med på å legge til grunn en konservert lesning av Basquiat i lys av hans levde liv. Faktorer som er sentrale, er graffitiens inntog i kunstmiljøet i New York på slutten av 70-tallet, mytedannelsen rundt hans person, en biografisk lesning med Hal Foster i front, og hvordan kunstmarkedet i New York fikk en enorm innflytelse på kunstneres karrierer på slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet.

I oppgavens hovedkapittel, kapittel 3, vil verksanalysen stå sentralt. Hvert enkelt verk vil ”brytes” ned i et forsøk på å lese historien som jeg mener fortelles. Det vil også bli gjennomført en generell gjennomgang av Basquiats produksjon og verkgruppen spesielt.

I kapittel 4 vil jeg konsentrere meg om enkeltelementer som tekst og tegn som verksanalysen har belyst som viktige i Basquiats produksjon. Basquiats bruk av ord og utstrykning vil gjennomgås og disse elementene vil bli satt inn i en kunsthistorisk

² Robert Storr, ”Two hundred beats per min.”, i *Basquiat Drawings: Robert Miller Gallery november 1990*, red. av John Cheim (Boston/Toronto/London: A Bulfinch Press Book/Little, Brown and Company, 1990), [u.s.].

³ Verkene er alle utført på papir og er en del av en større verkgruppe bestående av 32 verk som er eid av *The Daros Collection* i Sveits (ill.1–32).

kontekst, hvor kunstnere som Robert Rauschenberg og Cy Twombly fremstilles som inspirasjonskilder.

Til slutt vil jeg trekke konklusjoner og inkludere avsluttende refleksjoner.

KILDER, LITTERATUR OG TIDLIGERE FORSKNING

Mitt første møte med Basquiats verk var en retrospektiv utstilling på Musée Maillol i Paris i 2003. Dette møtet la grunnlaget for en videre interesse for kunstnerens produksjon. I tillegg til utstillingen i Paris har jeg sett Basquiats verk utstilt i Roma i Palazzo Ruspoli (januar 2009) og ved Fondation Beyeler i Basel (juni 2010). Utstillingen i Basel var den største i sitt slag med hele 160 arbeider utstilt i anledning Basquiats 50-års jubileum. Utstillingen ble senere flyttet til Paris. Ved utstillingene i Paris, Roma og Basel har jeg fått mulighet for å se et vidt spekter av hva Basquiats produksjon omfatter. Han har ikke bare tatt i bruk tradisjonelle medier som lerret og papir, men også brukt kjøleskap, hjelmer, tallerkener og vindu som underlag for sin kunst.

Gjennom et fem ukers opphold i New York våren 2009 fikk jeg anledning til å sette meg inn i hva institusjoner som Whitney Museum of American Art, Brooklyn Museum, The Museum of Modern Art (MoMA) og New York University's Fales Library & Special Collections har samlet av litteratur, invitasjoner til vernissasjer, artikler og bøker om Basquiat. Et generelt trekk ved dette materialet er at det er konsentrert rundt årene 1978–1993, med unntak av bøkene som har blitt publisert frem til i dag, hvor store deler av spesielt artiklene konsentrerte seg om personen Basquiat. Min oppfatning av materialet jeg gjennomgikk, var at det i publikasjoner om kunstneren i stor grad ble fremdyrket et snevert og konsentrert bilde av kunstneren og hans produksjon. Dette bildet har vedvart i senere publikasjoner som har fulgt utstillingene etter hans død. Dette kan man muligens se i lys av at det meste av tekstproduksjonen har foregått innenfor en gallerisfære hvor galleriene / museene ikke har sett det som sin oppgave å fremme ny forskning, dette spesielt siden det eksisterende tekstmaterialet har ført til en stereotyp oppfatning av Basquiat. Dette er mulig å tilkjenne ved å se at litteraturen konsentrert rundt Basquiat har vært med på å bygge opp myten om kunstneren som en rebell – narkotikamisbrukende – gatekunstner som fikk en meteorisk karriere i 1980-tallets kunstboom i New York.

Resultatet av en konsentrert litterær publisering har vært en konservering av tolkningene av verkene hans som ble etablert på 1980-tallet.

Grunnen til at jeg har valgt å skrive om arbeider på papir, er at det eksisterer et tomrom i litteraturen om Basquiat i hans bruk av dette mediet. Dette kommer tydelig frem i for eksempel boken *Basquiat Drawing* utgitt i forbindelse med en utstilling på Robert Miller Gallery i New York i 1990. Her er det en kort introduksjon av Robert Storr, hvor Storr beskriver tegningene som ”drawing, [...] was something you did rather than something done, an activity rather than a medium”.⁴ Storr skriver om generelle trekk som er å finne i verkene, det være seg maleri eller papir, og introduserer leseren for Basquiat's bakgrunn. Introduksjonen er på tre korte sider, og de neste 130 sidene er gjengivelser av papirarbeidene. Det er med andre ord en flott mulighet for å se en gjengivelse av arbeidene, men man får ingen utdypende og reflekterende beskrivelse av verkenes innhold og mulige betydning. Det er i et slikt perspektiv jeg finner min oppgave relevant: Som et bidrag til forskningen på Basquiat's produksjon, og med vekt på verkenes, spesielt arbeidene på papir, innhold og betydning ekstrahert fra alt personrelevant materiale som foreligger om kunstneren.

TEKNISKE BEMERKNINGER

Kort til slutt har jeg noen tekniske bemerkninger angående valg jeg har tatt i oppgaven. Jeg har valgt å gjengi tekstblokkene som er å finne i verkene slik de blir presentert i verket. Tekstblokkene gjengir jeg med mindre linjeavstand, slik at disse feltene ikke fremstår som for lange i oppgavetekstens helhet. Enkelte kortere tekstblokker er skrevet inn i den løpende teksten. Dette er gjort for å unngå unødvendig oppbrytning av teksten. Alle tekstblokker er holdt i store bokstaver fordi Basquiat selv bare brukte store bokstaver, og samtidig for å skille mellom kunstnerens og mine ord. Min måte å gjengi tekstblokkene er i tråd med eksisterende litteratur. De få gangene andre har foretatt tolkninger av andre verk og de da refererer direkte til dem, har de valgt å presentere tekstblokkene i noenlunde liknende form som jeg gjør. Så vidt jeg vet, har ingen ennå gjennomgått tekstene i enkeltverk i det omfang som

⁴ Storr, ”Two hundred beats per min.”, [u.s.] .

jeg har valgt å gjøre. De har som oftest trukket ut enkeltblokker av tekst som de har funnet interessante for sin videre biografisk-orienterte tolkning.

Et eksempel på hvordan tekstblokkene er gjengitt, er mulig å se i artikkelen til Robert Farris Thompson *Royalty, Heroism, and the Streets: The Art of Jean-Michel Basquiat* i utstillingskatalogen fra 1993 til Whitney Museum i New York, se side 40.

Litteratur som er gjennomgående referert til i denne oppgaven, er utstillingskataloger fra både kunstnerens samtid og nåtid, og artikler fra kunstmagasiner som *ArtForum*, *Art in America*, *Flash Art* med flere. Disse i tillegg til amerikansk dags- og ukepresse som *The New York Times* og *Village Voice*, litteratur som omhandler denne epoken og de teoretiske strømningene på 1980-tallet. All litteratur er på engelsk, enten som originalspråk eller i oversettelse, med ett unntak av en norsk hovedfagsoppgave fra Universitetet i Bergen (2001).

For ordens skyld vil jeg bemerke at bare tekster jeg referer til i oppgaven, er inkludert i bibliografien, og at jeg benytter Chicago som referansestil.

2. KONTEKSTER AV BETYDNING FOR TIDLIGERE LESNINGER AV BASQUIAT

People were more interested in the phenomena than the art itself.⁵

Kapittelet tar for seg en rekke faktorer som har vært viktige i forståelsen og tolkningen av Basquiats produksjon, i hans samtid og etter hans død. Sentralt for tolkningen av Basquiats produksjon er hans kortvarige flørt med graffiti-bevegelsen som har sørget for at hans assosiasjon med kunstformen har fått spille en rolle i fortolkningene. Det blir sett nærmere på hvordan dette har fått konsekvenser for andres lesninger og hvordan han selv har vært en medvirkende faktor for mytedannelsen som har vært skapt rundt hans person. Den biografiske lesningen vil bli belyst gjennom en rekke bøker og intervjuer som eksemplifiserer denne biografisk orienterte lesningen, for eksempel Phoebe Hobans *Basquiat: A quick killing in art*, Gianni Mercurio (red.) *The Jean-Michel Basquiat show* og Mario Naves' *Why are we still looking at Basquiat*. Videre vil kunstmarkedet på 1970-1980 tallet og hvordan aktører i markedet spilte en viktig rolle i karrieren til samtidens kunstnere, bli belyst.

GRAFFITIBEVEGELSENS ROLLE I FORSTÅELSE AV KUNSTNEREN

Reaksjonen på graffiti, som fikk en betydningsfull rolle på slutten av 70-tallet og gjorde sitt inntog i galleriene i New York i begynnelsen av 80-tallet, var at graffiti-kunsten og East Village-kunstscenen var pådriverne for den økonomiske og kulturelle utviklingen i New York på den tiden. Kunstnere som Basquiat, Keith Haring (1958–1990) og en rekke andre graffiti-kunstnere stod sentralt i utviklingen av det voksende økonomiske kunstmarkedet.⁶ Med Foster som en frontfigur anklaget

⁵ Phoebe Hoban, *Basquiat: A quick killing in art*, 2. utg. (New York: Penguin Books, 2004), 33. Sitatet er opprinnelig hentet fra Keith Harings artikkel "Remembering Basquiat", i *Vogue*, (november 1988), 235.

⁶ Hal Foster, *Recodings: art, spectacle, cultural politics*, 3. utg. (Seattle/Washington: Bay Press, 1985), 48–52. For en videre lesning om Fosters angrep på graffiti, se bok *Recodings*. Foster ser utøverne av graffiti som vandaler og arbeidsløse ungdom. Han trekker frem Rene Ricards uttalelse: "If Cy Twombly and Jean Dubuffet had a baby and gave it up for adoption, it would be Jean-Michel." Foster ser denne uttalelsen som en underkjennelse av de historiske verdiene som er å finne i abstrakt-ekspresjonisme og *art brut*.

pluralismens kritikere hele East Village kunstscene for å ødelegge kulturen og kunsten.

[...], the galleries absorb the graffitiists. Thus the street-artist Samo becomes Jean-Michel Basquiat, the new world primitive/prodigy; and the work of Keith Haring, a mediatory figure in graffiti-become-art, appears on the huge Spectacolor sign atop Time Square (January 1982). Graffiti, the act of antimedia response, becomes an art in the media of irresponsibility.⁷

Det var kun tre kunstnere assosiert med graffitibevegelsen som ble tatt opp i kunstverdenen, som videreutviklet uttrykket sitt slik at de etablerte seg, og i større grad ble sett i lys av kunstscenen enn graffitiscenen. Det var Basquiat, Haring og Kenny Scharf (1958–). De tre ønsket ikke å kutte alle bånd til miljøet, men det kunne være begrensende å være assosiert med det fordi det ble vanskeligere å bli anerkjent for det arbeidet de gjorde.⁸ Basquiat entret kunstfeltet som gatekunstner, men til tross for at han ble satt i sammenheng med graffitibevegelsen på slutten av 1970-tallet, var han allikevel ikke en del av den slik som Fab 5 Freddy (1959–)⁹, Lady Pink (1964–)¹⁰, Futura 2000 (1955–)¹¹ med flere var, for han skrev aldri på T-banen slik som de andre gjorde.¹²

Grunnen til at han ble satt i sammenheng med graffitibevegelsen, var hans bruk av det offentlige rom som et strategisk ledd på sin vei til berømmelse. Dette gjorde han ved å skrive på husvegger under navnet SAMO sammen med vennen Al Diaz.¹³ SAMO-teksten kan ses på som en form for ”getto-haiku”.¹⁴ De skrev på husvegger i nærheten av gallerier og nattklubber de visste var frekventert av kunstcelebriteter i håp om å bli oppdaget. Berømmelsen ble gradvis en realitet gjennom en avisartikkel i *The Village Voice* i desember 1978,¹⁵ og drøye halvannet år etter utstillingen Times Square Show i 1980 som offisielt introduserte graffiti for kunstverdenen.¹⁶ Basquiats bidrag i utstillingen ble av Jeffrey Deitch omtalt som ”a

⁷ Foster, *Recordings*, 49.

⁸ Irving Sandler, *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s* (New York: Harper Collins Publishers, 1996), 476.

⁹ Fred Brathwaite, bedre kjent som Fab 5 Freddy.

¹⁰ Sandra Fabara, bedre kjent som Lady Pink.

¹¹ Leonard Hilton McGurr, bedre kjent som Futura 2000.

¹² Hoban, *Basquiat*, 34.

¹³ SAMO står for ”same old shit”. Jacob Baal-Teshuva, ”Foreword” *Jean-Michel Basquiat: paintings and works on paper, The Mugrabi collection, 27. september 2001– 1. januar 2002*, med bidrag av Francesco Clemente, Jeffrey Deitch, Henry Geldzahler, m.fl. (Künzelsau: Museum Würth/Swiridoff Verlag, 2001), 11.

¹⁴ Sandler, *Art of the postmodern era*, 466.

¹⁵ Philip, Faflick, ”The SAMO graffiti: boosh-wah or CIA” i *The Village Voice* (1. desember 1978), 41–44.

¹⁶ Hoban, *Basquiat*, 36.

knock-out combination of de Kooning and subway spray paint scribbles” i *Art in America* i august 1980.¹⁷

Basquiat skrev aldri i en overdreven graffiti stil slik man så på New Yorks T-baner, hans font var liten og leselig. Et annet element han delte med graffiti miljøet, var selvopphøyelsen i form av å tegne en krone på verkene som en form for signatur for ”I am king”.¹⁸ I graffiti miljøet var kronen en måte å utnevne seg til konge for et område. Vi ser at Basquiat tar i bruk symbolet i blant annet verket *King Alphonso* (ill.20). Det er et element som i likhet med copyright © blir mye brukt av kunstneren, slik vi kommer til å se behandlet i kapittel 3.

I [Rene Ricard] asked Jean-Michel where he got the crown, ”Everybody does crowns”. Yet the crown sits securely on the head of Jean-Michel’s repertory so that it is of no importance where he got it, bought it, stole it; it’s his. He won the crown. [...] We can now say he copyrighted the crown. He also addicted to the copyright sign itself. Double copyright. So the invention isn’t important; it’s the patent.¹⁹

Kort tid etter artikkelen i *The Village Voice* brøt Basquiat med Al Diaz, og han gjorde det offisielt med å erklære SAMO is dead© på New Yorks husvegger.²⁰

TIDLIGERE LESNINGER AV BASQUIATS PRODUKSJON

En rekke faktorer på 1980-tallet har bidratt til en lesning av Basquiat som mindre seriøs og interessant kunstner. To hovedposisjoner som utmerker seg som medvirkende faktorer, er på den ene siden en posisjon som kan forstås som en rent biografisk, personfokuseret lesning av kunstneren og hans produksjon, mens den andre nærmest avfeide at Basquiats verk var kunst. Den sistnevnte posisjonen stod kunsthistorikere og kritikere som Hal Foster, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp og Craig Owens for. De fremførte en kritikk av pluralismen, som de anså som en sammenblanding av høykultur og populærkultur. Og de anså Basquiat som en

¹⁷ Jeffrey Deitch, ”Report from Times Square,” i *Art in America* 68 (september 1980), 60.

¹⁸ Sandler, *Art of the postmodern era*, 469.

¹⁹ Rene Ricard, ”The radiant child” i *Artforum* 20, nr.4 (desember 1981), 37.

²⁰ Sandy Nairne, *State of the art; ideas & images in the 1980s*, med bidrag av Geoff Dunlop og John Wyer (London: Chatto & Windus, 1987), 243. Dette er en bok som ble utgitt etter innspilling av en serie kalt *State of the Art*, en tv-serie bestående av seks episoder i samarbeid med Channel Four, London. Her ble en rekke kunstnere og personer av interesse for 1980-tallets kunstneriske utvikling intervjuet og fulgt i deres arbeid. Vi ser her Basquiat bli filmet mens han lager et større arbeid, og spesielt interessant er hvordan han behandler arbeidet for å oppnå den røffe materialiteten som ofte er å finne i hans arbeider, spesielt de som er utført på andre materialer enn lerret og papir. Da tenker jeg spesielt på dører, vinduer og hjelmer osv.

representant for denne sammenblendingen. Gruppen av kritikere stemplet 1980-tallets neoekspresjonismes stilistiske trekk som eklektisk og pluralistisk. Foster var den hardeste kritikeren av pluralismen, og et av hans argumenter var at: ”art of many sorts is made to seem more or less equal – equally (un)important”.²¹ Ifølge Foster favoriserer pluralismen ingen kunstform spesielt, problemet for Foster ligger i at den tillegger alle former for kunst en likeverdi.²²

Many artists borrow promiscuously from both historical and modern art. But these references rarely engage the source – let alone the present – deeply. [...] Modern art *engaged* historical forms, often in order to deconstruct them. Our new art tends to *assume* historical forms – out of context and reified. [...] In certain quarters this is seen as a ”return to history”; but it is in fact a profoundly *ahistorical* enterprise... [...] for three reasons: the context of history is disregarded, its continuum is disavowed, and conflictual forms of art and modes of production are falsely resolved in pastiche. [...] today many artists do feel that, free of history, they are able to use it as they wish.²³

Basquiats arbeider ble brukt som illustrerende verk til tekst som omhandlet kritikk av pluralismen. Dette kan man se eksempel på i Fosters bok *Recodings* side 50, hvor teksten ikke går nærmere inn på selve verket, men verket fremstår som et symbol for tekstens kritikk. Hadde Foster i dette tilfellet foretatt en grundigere undersøkelse av Basquiats verk, ville han ha funnet at kunstneren ikke behandlet stiler eller elementer som absolutte statiske størrelser eller med en endelig avsluttet mening, men brukte historiske elementer konnotativt for på den måten å vekke assosiasjoner til en historisk utvikling og dermed gi dem en kontekstuell tilhørighet.²⁴

Det er påfallende at de elementene som Foster kritiserte hos Basquiat, var i tråd med den kunsthistoriske -ismen Basquiat levde i; postmodernismen. Dette er en retning som man kan si legger til grunn to parametere – hvor den ene er at menneskelig forståelse kun er mulig gjennom *språket*, og den andre at enhver forståelse vil være avhengig av historisk, sosial og kulturell kontekst. Derfor tas det ofte utgangspunkt i skriftlige fremstillinger, og postmodernismen forstår skriftlig gjennom en utvidet begrepsforståelse. Retningen overskrider ofte 1900-tallets etablerte faggrensener, og den vektlegger historie og tradisjon.²⁵ Pluralismen var sentral i karakteristikken av postmodernismen.²⁶

²¹ Foster, *Recodings*, 15.

²² Ibid.

²³ Ibid., 16.

²⁴ Allison Pearlman, *Unpackaging art of the 1980s* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003), 70.

²⁵ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. ”postmodernism”.

²⁶ Simon Morley, *Writing on the wall: word and image in modern art* (London: Thames & Hudson, 2003), 173.

Innenfor kunstfeltet kan postmodernismen anses for å være et brudd eller et oppgjør med formalismens strenge purisme, dens autoritet og elitisme. Den inneholder tanken om at ingen kultur eller ikke noe samfunn er overordnet andre. Et viktig kjennetegn ved postmodernismen er at grensene mellom kunst og populærkultur forsvinner.²⁷ Dette er elementer som er å finne i Basquiats kunst.

Foster og de andre kunsthistorikerne avviste denne typen kunst og kunstnere som Basquiat fordi de anså dem for å være pluralister. Basquiat tok i bruk forskjellige elementer fra forskjellige tidsepoker og forente dem i sin kunst. Han reduserte det de anså for å være finkultur, og med dette vannet han ut begrepet kunst, noe kritikerne så på som en degradering av kunst som sådan.²⁸

Den biografiske lesningen av Basquiats produksjon kan deles opp i to deler, den ene hvor man tar i bruk konkrete faktaopplysninger om hvor han kom ifra, hans kulturelle bakgrunn, hudfarge og så videre som faller naturlig i fortolkningene, og på den andre siden hans levde liv og mytedannelsen som ble skapt i hans samtid og som har vært en viktig faktor i oppfattelsen av hans kunst.

Charles Hargrove, kunstner og venn av Basquiat fra tiden før gjennombruddet, uttalte i et intervju i *ArtNews* i januar 1989 at ”everybody has his own myth about Jean Michel”.²⁹ Men den største myten var den Basquiat selv skapte, hvor han fremstilte seg selv som et barn fra gettoen, som en ignorant overfor den vestlige kunsthistorien og som et offer for kunsthandlernes grådighet og stadig utnyttelse av hans kunstneriske talent så vel som hans narkotikamisbruk.³⁰ Dette har vært med på at kunstkritikere og kunsthistorikere i hans egen samtid undervurderte hans kunstnerskap. Han ble i mange sammenhenger fremstilt som en kunstner som ikke reflekterte over sitt formale uttrykk og virkemidlene slik som tekst og tegn som han tok i bruk for å formidle et budskap i verkene sine. Dette kommer godt frem i et intervju gjort med Basquiat som er tilgjengelig på DVD-en *Jean-Michel Basquiat, An Interview*, regissert av Paul Tschinkel.³¹ Intervjuet er foretatt av kunsthistoriker, Ph.D. og kurator Marc H. Miller. Basquiat fremstår i begynnelsen interessert, intelligent og kunnskapsrik, men etter som intervjuet skrider frem, gjentar Miller ofte spørsmålene når Basquiat ikke gir han de svarene han forventer og som ikke passer inn i hans

²⁷ Pearlman, *Unpackaging...*, 15.

²⁸ *Ibid.*, 73.

²⁹ Andrew Decker, “The price of fame” i *ArtNews* (januar 1989), 96.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Jean-Michel Basquiat: an interview*, DVD, regissert av Paul Tschinkel (New York: Art/New York, 1989).

åpenbart forutinntatte bilde av Basquiat. Miller virker overrasket over Basquiats kunnskap om kunsthistorie og om andre samtidige kunstnere.

Miller: You've seen as some sort of primal expressionist.
Basquiat: Like an ape? Like a primate?
Miller: Well, I don't know.
Basquiat: You said it.

Senere i intervjuet spør Miller Basquiat om hans bruk av skjelettet.

Miller: So you were just thumbing through some books and hit upon these pictures of skeletons?
Basquiat: No, I wanted to do some anatomy stuff. Then I went out and bought some books about anatomy.
Miller: Then you started imitating ...
Basquiat: Well, not really imitating ... I used them as source material.
Miller: So why'd you want to do anatomy stuff?
Basquiat: Because I felt like it.³²

Gjennom hele intervjuet opplever jeg at Miller forsøker å portrettere Basquiat annerledes enn det inntrykket Basquiat selv gir. Miller vil få Basquiat til å fremstå som primitiv og kunnskapsløs, og etter hvert som intervjuet drar ut, begynner Basquiat å spille en rolle for å tilpasse seg Millers forventninger. Basquiat begynner å svare med mat i munnen, gir usammenhengende svar og besvarer spørsmål med spørsmål. Kameraet viser ansiktet til Miller, som er tydelig oppgitt og irritert over situasjonen.

I et annet intervju gjort i 1985 av Becky Johnston og filmet av Tamra Davis, sluppet på DVD i november 2010, reflekterer Basquiat på mottagelsen av hans verk i tillegg til hva kritikkerne har vært opptatt av i deres omtale av kunstverkene.³³

JMB: [...]Most of my reviews have been more reviews on my ...
BJ: - of your personality.
JMB: - of my personality, yeah. More so than my work, mostly.
BJ: So how do you react to that sort of thing?
JMB: [...] And they talk about graffiti endlessly, which I don't really consider myself to be a graffiti artist, you know? So they have this image of me: wild man running – you know, wild monkey man, whatever fuck they think.³⁴

³² Ibid.

³³ *Jean-Michel Basquiat: the radiant child*, DVD, regissert av Tamra Davis og Becky Johnston, (New York: New Video Group, 2010).

³⁴ Becky Johnston og Tamra Davis, "I have to have some source material around me", i *Basquiat*, 9. mai–5. september 2010, red. av Dieter Buchhart og Sam Keller (Riehen/Basel: The Beyeler Museum AG, 2010), XXV.

I bøker som *Basquiat: A quick killing in art* (2004) av Phoebe Hoban, *The Jean-Michel Basquiat Show* (2006, La Triennale di Milano) og *Basquiat* (2005, Brooklyn Museum) ser vi at den biografiske lesningen har fått spille en hovedrolle i lesningen av Basquiat. Hobans bok er konsentrert rundt Basquiats liv og spinner i stor grad videre på mytedannelsen av Basquiat i tillegg til at hun tar for seg enkeltelementer som kan ses på som gjentakende uttrykksformer. Men ingen steder i boken går hun nærmere inn på enkeltverks innhold. Hun diskuterer Basquiats fremstilling av for eksempel hår og masken han gjentatte ganger tar i bruk, og kobler disse elementene opp mot hans personlige liv. Dette fremstår som interessant, men man får ikke en helhetlig analyse av et enkeltverk som potensielt kunne ha gitt leseren en sjanse til å se Basquiat som en kunstner med gjennomtenkte uttrykksformer hvor alle spiller en rolle i verkets helhetlige uttrykk. Slik jeg ser det, spekulerer bare Hoban videre på ideen om Basquiat som er å finne i myten som ble bygget rundt ham, hans kunst og personlighet. En myte jeg mener han selv ga næring til fordi han valgte å ikke snakke om produksjonen sin. Han overlot det til andre, og ble med det et offer for tolkningene til kunsthistorikere og kritikere.³⁵

Et eksempel på hva Hobans valgte å vektlegge i sin lesning av Basquiat er å finne i bokens forord: ”In order to connect, he disconnected. Into paranoia, into drugs, into music, into television. Sampling the culture, spitting it back in scrambled bits.”³⁶

Publikasjoner hvor det har blitt stilt spørsmålstegn ved den biografiske lesningen er *Unpackaging art of the 1980s* av Alison Pearlman (2003), *Jean-Michel Basquiat through Nicholas Taylor* av Nicholas Taylor (2010) og DVD-er som *Jean-Michel Basquiat: the radiant child* av Tamra Davis og Becky Johnston (2010), som har vært utgitt de siste årene og viser at Fosters og de andre kritikernes syn på Basquiats verk som ikke-kunst, har blitt forkastet. Av dem ble produksjonen hans ansett som uinteressant og uvesentlig, men den har med tiden blitt nevnt i bøker som de overnevnte, men også bøker som *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980* av Jean Robertson og Craig McDaniel (2010) som en viktig faktor i 1980-tallets kunstproduksjon.

³⁵ Cynthia A. Gadsden, *Artforum, Basquiat and the 1980s*, masteroppgave i kunsthistorie (The College of fine arts of Ohio university, 2008), 59.

³⁶ Hoban, “preface”. *Basquiat*, [u.s.]

Det synes å herske en viss uenighet blant kunsthistorikerne om Basquiats plass i den vestlige kunsthistorien, men det ser ut som en økning i publikasjoner om kunstnerskapet har ført til en mer allmenn forståelse for den fremtredende rollen Basquiats kunstneriske uttrykk spilte på 1980-tallet.³⁷

Det vi ser vedvarer i publikasjonene, er derimot det biografiske materialet. Fremdeles får det spille en viktig rolle, dette kan man se i en rekke utgivelser gjort i forbindelse med utstillinger slik som *Jean-Michel Basquiat* (1993, Whitney Museum) og *Jean-Michel Basquiat: Fantasm da scacciare* (2010, Palazzo Ruspoli). Den biografiske posisjonen får en sentral rolle i utstillingskatalogene fordi katalogen retter seg mot et allment publikum, og ikke kun mot de spesielt interesserte. Utstillingskatalogen *Basquiat* utgitt i forbindelse med Fondation Beyelers utstilling i 2010 utmerker seg i den forstand at den har et mer reflektert syn på verkenes egenart enn det man ser i tidligere utstillingskataloger. Dette kommer tydelig frem i Dieter Buchharts artikkel *Jean-Michel Basquiat: A revolutionary caught between everyday life, knowledge, and myth*.³⁸ Buchhart skriver i artikkelen om hvordan et biografisk perspektiv på Basquiats arbeider fremdeles dominerer, om hvordan den meteoriske karrieren blir vektlagt, om Basquiats markedsverdi som fikk uante proporsjoner, og hvordan Basquiats overdose tilegnes uforholdsmessig stor betydning. Buchhart bemerker at til og med i dag er Basquiats plass i kunsthistorien polarisert.³⁹

[...]the accusations that Basquiat's talent was purely "instinctive" or that his work simply exhibits "raw emotion" – the exclamations of surprise on the part of accredited art experts at the "educated quality" of his line – all miss the point entirely". [...] "Basquiat's work is as complexly coded and oblique, as technically sophisticated, as intellectually daring as a saxophone solo by Bird[Charlie Parker] or [John] Coltrane."⁴⁰

I boken *Unpackaging art of the 1980s* diskuterer Alison Pearlman hvordan markedets hype og selvpromotering truer kunstens integritet, ifølge mange kritikere og kunsthistorikere.⁴¹ Pearlman mener at i stedet for å sette kunstnerne i bås, må man heller gå nærmere inn på de inspirasjonskildene som kunstnerne lot seg påvirke av, slik som 1960–70-tallets konseptualisme, populærkulturens makt, og en bevisst og

³⁷ Christine Sofie Nielsen, *15 minutter med Basquiat: et studie av kunstnerens selvportretter*, hovedoppgave i kunsthistorie (Univeristetet i Bergen, høst 2001), 18.

³⁸ Buchhart og Keller, *Basquiat*, IX–XVII.

³⁹ *Ibid.*, X.

⁴⁰ Dick Hebdige, "Welcome to the terrordome: Jean-Michel Basquiat and the "dark" side of hybridity", i *Jean-Michel Basquiat, 23. oktober 1992–14. februar 1993*, red. av Richard D. Marshall (New York: Harry N. Abrams/Whitney Museum, 1992), 64.

⁴¹ Pearlman forklarer bruken av ordet: "'unpackaging' means questioning received ideas." Se Pearlman, *Unpackaging*, 2.

nyansert bruk av tidligere kunstretninger og media. Pearlman mener dette har vært faktorer som kunstnerne ikke har fått anerkjennelse for av tidligere kunsthistorikere som Foster, Buchloh og Owens med flere.⁴² I boken *Unpackaging art of the 1980s* blir den ensrettede lesningen av Basquiats produksjon basert kun på det biografiske materialet kritisert, og Pearlman diskuterer de omkringliggende faktorene som har vært avgjørende for lesningen av kunstneren. Pearlman ser Basquiats produksjon i lys av aktualiteter fra kunstnerens samtid, og på den måten ser hun utenfor den etablerte boksen som Basquiat ofte blir lest i lys av. Som Pearlman skriver:

Other writers have framed Basquiat's work by his local situation in New York. They have seen his work as a response to the challenge of navigating his passage through the many disparate social worlds there to which he had ties.⁴³

Videre skriver hun om de forskjellige verdenene hans, som oppveksten i Brooklyn, gatetilhørigheten med SAMO – graffitien hans – støybandet Gray og videre til hans plass i Sohos kunstverden hvor:

modern and postmodern lineages of Western art history were central frames of reference. In this portrait, Basquiat is characterized as a skilled manipulator of social and stylistic masks.⁴⁴

KUNSTMARKEDET I NEW YORK I 1980-ÅRENE

Kunstmarkedet fikk et oppsving i 1974–1975 etter at oljekrise og inflasjon sørget for at folk begynte å investere i eiendom, gull og kunst. Med det gikk man fra å se på kunst som en luksusvare til en investering. Banker, rådgivere og forsikringsselskaper etablerte egne kunstavdelinger for investering i kunst, og etterspørselen etter kunst, og spesielt samtidskunst, økte i årene som kom.⁴⁵ Denne økningen i etterspørselen etter samtidskunst gjorde at kunstscenen i New York tok en ny form i 1980-årene med en eksplosiv økning i gallerier, ny oppmerksomhet på kunstnere, og hvor samlere som Eugene og Barbara Schwartz og Charles Saatchi fikk spille en viktig rolle i

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., 71. For videre lesning om de mange forskjellige tolkningsposisjonene Pearlman her diskuterer som Basquiats røtter i afroamerikanske tradisjoner med jazz, hip-hop til de som mener Basquiat forholdt seg til afroamerikanske tradisjoner i form av tema og ikke stil, og på den måten kan lese han i lys av vestlig modernistisk og postmodernistiske tradisjoner, til lesningen av Basquiat i en evig kamp mot de hvites herredømme innenfor den hvite kunsthistorien og kunstverden, se 69–73.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Sandler, *Art of the postmodern era*, 425–426.

oppbyggingen av en kunstnerkarriere. I tillegg fikk galleristene innflytelse på det økonomiske markedet.⁴⁶

Utstillingen New York/New Wave (1981) på P.S. 1 i Queens, kuratert av Diego Cortez, sørget for at punk art/graffiti/street art ble satt inn i en fasjonabel høykunst-setting som tillot gallerister og karrieresultne kunstnere å lage salgbar kunst og markedsføre den i kommersielle gallerier på Manhattan, i tillegg til de stedene i East Village som kunstnerne selv organiserte.⁴⁷

På 1980-tallet fikk de kommersielle galleriene som Gagosian Gallery, Mary Boone Gallery, Annina Nosei Gallery og en rekke andre en viktig rolle i å introdusere ny kunst og kunstnere for markedet. For kunstnerne fikk gallerier som dette en sentral rolle ved at de stod som garantister for at det utstilte var ”god” kunst, og en utstilling på et slikt galleri var en avgjørende faktor i ens karriere.⁴⁸ I 1982 blomstret aksjemarkedet, og med det ble kunstmarkedet ytterligere påvirket. Det ble en økning i nye investorer og auksjonshus som tidligere hadde vært motvillige til å gå inn på samtidskunstmarkedet. De fikk nå en fremtredende rolle i det økonomiske aspektet ved samtidskunst. Et eksempel er Sothebys auksjon hvor et arbeid av Julian Schnabel (1951–) gikk for 93 500 dollar i 1983, mot fire år tidligere å ha vært priset til 3000 dollar.⁴⁹ Et verk av Basquiat solgt gjennom auksjonshuset Christie’s i New York i 1984 ble omsatt for 20 900 dollar, mens det opprinnelig var kjøpt for 4000 dollar i 1982.⁵⁰

Art did seem to be a moneymaking machine with prices climbing ever higher, partly because of the number of collectors competing for the same art and partly because of inflation.⁵¹

Med 1980-årene ble kunst sett på som en vare, selv den kunsten som i utgangspunktet kritiserte vareaspektet ved objektet. Penger og karriere fikk spille en større rolle i kunstmarkedet enn tidligere, og med det skiftet kursen i kunstverdenen.⁵²

⁴⁶ Hoban, *Basquiat*, 10.

⁴⁷ Sandler, *Art of the postmodern era*, 465.

⁴⁸ Jean Robertson og Craig McDaniel, *Themes in contemporary art: visual art after 1980* (New York: Oxford University Press, 2010), 12–14.

⁴⁹ Sandler, *Art in the postmodern era*, 427.

⁵⁰ Ellen Lubell, ”New kid on the (auction) block”, i *The Village Voice* (29. mai 1984), 45.

⁵¹ Sandler, *Art in the postmodern area*, 433.

⁵² *Ibid.*, 427.

OPPSUMMERING

Ved at Basquiat gikk ifra å være en assosiert del av graffitibevegelsen og hans bruk av graffitiens virkemidler i tillegg til å gå under navnet SAMO, la han selv på mange måter opp til en del av mytedannelsen som skulle vise seg å være en medvirkende faktor for forståelsen av hans produksjon. Det å lage kallenavn på seg selv og å opptre i det skjulte som gatekunstner, la på mange måter opp til at Basquiat ble lest performativt av kritikerne og kunsthistorikerne. Basquiats egne handlinger og kunstpraksis har motivert til en spesiell lesning av arbeidene hans.

En slik lesning som har vært en konsekvens av omkringliggende faktorer som Basquiats personlige liv, hans narkotikamisbruk og hans tilknytning til en rekke celebriteter som Andy Warhol, Madonna med flere, har gjort at det har blitt vektlagt faktorer som disse i større grad enn verkenes innhold. Slik jeg ser det, har verkenes innhold i større grad blitt knyttet opp mot Basquiats person enn utenforstående inspirasjonskilder. Resultatet av en slik lesning har vært at han har fremstått som en enkel og ureflektert kunstner.

In spite of these complexities, typographic, linguistic, painterly – or because of them – the relationship to certain critics remain problematic. His tragic death, August 12, 1988, from a drug overdose, plus ongoing nonsense about his "street origins," grants these writers open license, or so they think, to handle his reputation in a sensationalist manner.⁵³

Jeg mener at Basquiats kunst burde ses i sammenheng med neoekspresjonistene, i stedet for i lys av graffitibevegelsen, fordi hans produksjon har tydelige røtter i ekspresjonismen. Kritikerne delte seg i to grupper hvor den ene anså Basquiats arbeider som primitivistiske, og den andre anså hans kunst som noe nytt og genuint. Adam Gopnik mente Basquiat tok i bruk primitive klisjeer ved sin bruk av afrikanske masker i tillegg til at hans kunstuttrykk kun lå i kopiering av kunstbøker og ingenting mer. Mens kritikere som Robert Storr og Robert Farris Thompson så Basquiats bruk av inspirasjonskilder og referanser til kunsthistorie, men likevel mente at arbeidene var grunnet i egen kunstnerisk autentisitet.⁵⁴ Thompson skrev i artikkelen *Royalty, Heroism, and the Streets*:

The texts in his paintings are, among many things, brave essays in cultural self-definition. They reflect not only the books that he read and the worlds he lived in – middle-class Haitian

⁵³ Robert Farris Thompson, "Royalty, heroism, and the streets: The art of Jean-Michel Basquiat" i *Jean-Michel Basquiat* (1992), red. av Richard D. Marshall 30.

⁵⁴ Sandler, *Art of the postmodern era*, 469.

Brooklyn, The Brooklyn Museum, the graffitero streets, the music of his own 'noise-band,' and the Soho art scene; more critically, they reflect how he made sense of all those realms.⁵⁵

Det som har gjort det ytterligere vanskelig for Basquiat å bli akseptert som en seriøs kunstner, var hans opptreden i kunstmiljøet i East Village. Han ble sett på som kunstneren som eksemplifiserte hva East Village stod for: autodidakt vidunder som var mystisk, svart og en rebell med gatetilhørighet som døde av en overdose i en alder av 27 og samtidig en målrettet kunstner som var ute etter en karriere som kunne lede til berømmelse og penger.⁵⁶

Faktorer som disse har ikke lagt forholdene til rette for en tilnærming som konsentrerer seg om verkenes egenart og den historien som kunstneren uttrykker ved hjelp av et bevisst valg av tekst og tegn. De biografiske tilnærmingene har bidratt til å underkjenne verdien i hans kunstneriske produksjon.

⁵⁵ Thompson, "Royalty, heroism, and the Streets", 28.

⁵⁶ Diskusjonen mellom de to frontene ble kommentert av Gopnik, som skrev: "the bashers maintain that Basquiat was a barely sentient graffiti marker who was picked up by the downtown art world, which, with its special mixture of condescension and solemn coltishness, gave him paints and brushes, fed him cocaine, and told him he was an artist ... The boosters ... take the position that Basquiat was a natural genius who summoned into his paintings the previously taboo energy and vitality of the streets and got martyred for his troubles ... Even by art-world standards, it is a bad-tempered dispute, with each side accusing the other of at least latent racism. The bashers say that Basquiat was taken up by the art world because he conformed to an inherently stereotyped notion of the black artist as an instinctual, rhythmic innocent; the boosters insist that the bashers cannot bear any young black man's entrance into the pantheon". Sandler, *Art of the postmodern era*, 470.

3. DE TRE ARBEIDENE *Undiscovered Genius, Ascent* og *50¢ Piece*

Textual fragments became musically parlous objects on the picture plane.⁵⁷

I dette kapitlet vil vi se nærmere på tre arbeider på papir fra 1982–1983; *Undiscovered Genius, Ascent* og *50¢ Piece*. Felles for verkene er at det vil bli foretatt en dekodning av tekst- og tegnelementer som til sammen danner en overordnet fortelling som kan leses uavhengig av Basquiats livshistorie. Leseretningen spiller en viktig rolle i hvert enkelt verk, og kombinert med tekst- og tegnelementer vil det fremkomme en lesning som leder frem til fremstillinger av religiøs og historisk karakter.

GJENNOMGÅENDE TREKK FOR VERKGRUPPEN OG BASQUIATS PRODUKSJON GENERELT

Gjennomgående oppleves verkgruppen som uten dybde; det er riktignok overlappende elementer, men de oppleves mer som avgjørende i verkets symbolske fremstilling enn for å skape rom i arbeidet eller fungere som et dybdeskapende virkemiddel.

Tilbakevendende temaer for verkgruppen er religion, okkultisme, mystikk, anatomi og afroamerikanske forbilder for kunstneren som Charlie Parker, Sugar Ray Robinson (*Dog Leg Study*), Malcolm X (*Replicas*). I tillegg har Basquiat brukt tradisjonell kunsthistorie som inspirasjonskilde, så vel som afrikansk stammekunst og trosforestillinger. Enkelte verk omhandler paver (*Bishop*), keisere, egyptiske faraoer og romersk historie.

Gjennomgående symbolske elementer er copyright, kronen, Basquiats bruk av piler og blue ribbon i tillegg til utstrakt bruk av tekst som ofte blir strøket ut. Dette er elementer som er med på å skape komplekse fortolkningsmuligheter i hvert enkelt verk.

Produksjonen i tiden 1980–1982 inneholder referanser i form av tekst og figurer som refererte til hans liv, hans tilknytning til de svartes historie og

⁵⁷ Thompson, "Royalty, heroism, and the Streets", 36.

populærkultur. Elementer som var mye brukt i denne perioden, var primitive maskelignende ansikter, skjeletter, graffiti og elementer fra bylivet. Verk fra perioden 1982–1985 har et mer røft og grovt uttrykk, og han brukte selvlagde lerreter som ofte var trukket over materialer funnet på gaten. Verkene fikk innslag av søramerikansk kultur i tillegg til afrikansk, de var mer tettpakket av tekstblokker og enkeltord, symboler og tegn, og gjennomgående fremstillinger var fra historiske hendelser og amerikanske svarte foregangsfigurer som Charlie Parker, Miles Davis, Hank Aaron (1934–) med flere.⁵⁸ Hans fremstillinger var innenfor et mangfold av temaer, noe listen over Basquiats temaer som Richard Marshall har organisert, viser.

money (ONE CENT, DOLLAR BILL, ANDREW JACKSON, TAX FREE); value, authenticity, and ownership (PESO NETO, @, ESTIMATED VALUE, 100%, NOTARY, REGISTERED TRADEMARK); commodities of trade, commerce, and monetary manipulation (PETROLEUM, GOLD, PLATINUM, COTTON, SALT, TOBACCO, ALCOHOL, HEROIN); ... identification with historical black figures (MALCOLM X, LANGSTON HUGHES, MARCUS GARVEY); black athletes, boxers, and musicians (HANK AARON, JESSE OWENS, SUGAR RAY ROBINSON, JERSEY JOE WLCOTT, MILES DAVIS, DIZZY GILLESPIE, CHARLIE PARKER); ... references to racism (SLAVES, SLAVE SHIPS, DARK CONTINENT, NEGROES, MISSISSIPPI, HARLEM, GHETTO, HOLLYWOOD AFRICANS, AMOS AND ANDY)⁵⁹

I årene 1986–1988 preges produksjonen av et mindre gjennomgående personlig uttrykk, hvor han tar i færre elementer og arbeidene fremstår mer enhetlig i komposisjonen. Arbeidene er ofte dekket av en bakgrunnsfarge som ofte er en neonfarge, og mindre bruk av elementer slik vi tidligere har sett i hans produksjon. Han går på dette tidspunktet vekk ifra et overlesset uttrykk med billedflaten dekket av tekst, tegn, figurer og en mengde forskjellige farger.⁶⁰

⁵⁸ Sandler, *Art of the postmodern era*, 466.

⁵⁹ Richard Marshall, "Repelling ghosts", i Marshall, *Jean-Michel Basquiat* (1992), 23. For den fullstendige listen se side 23.

⁶⁰ Nielsen, *15 minutter med Basquiat*, 18.

Undiscovered Genius

Verket *Undiscovered Genius* (1982–1983) (ill. 1) er utført med akryl, fettstift, pastell, fargeblyant, kullstift og blyant på papir. Verket måler cirka 57,2 x 76,5 cm.

Undiscovered Genius kan forstås som en narrativ fremstilling av de svartes slavehistorie fra Afrika til Amerika. Gjennom verkets tekstlige innhold formidler Basquiat til tilskueren en rekke elementer som i sin helhet bidrar til å konsentrere fremstillingens innhold til slavenes historie. Dette vil jeg belyse ved å dekode tegn og tekst som er å finne i verket som i kombinasjon med verkets leseretning forsterker arbeidets narrative innhold. Vi vil se at tekst og tegn står i et gitt forhold til hverandre, og plasseringen i verkets flate blir avgjørende for tolkningen av verkets innhold. Min interesse for leseretningen i verket grunner i at hvis man leser verket i den retningen jeg vil argumentere for, så har man mulighet for å oppdage en narrativ ”reise” i fremstillingen. Blikkets bevegelse i billedflaten og slavenes historie representeres i form av en reise i historien og i verkets oppbygning.

Undiscovered Genius fremstår inndelt i fire deler, hvor verkets leseretning begynner i øvre høyre hjørne. Verkets historie innledes med ordene THE DARK CONTINENT™ som står skrevet i rødt, og på venstre side står det AFRICA. Med det forstår vi at historien begynner i Afrika. Ved at Basquiat skriver THE DARK CONTINENT etterfulgt av TM som betyr varemerke, så har han etablert et tema som vil være gjennomgående for verkets narrative innhold. Deretter på venstre side er det en trekant med et dollartegn inni. En større tekstblokk med en tydelig religiøs undertone følger under på høyre side av verket, og det står skrevet over flere linjer.

Q: ARE NOT PRINCES KINGS?
ANCIENT + HONORABLE
~~NEITH~~ NEITHER SWORD NOR SPEAR
DISPERSED INTO THE FOUR
CORNERS OF THE ~~EARTH~~
EARTH?

Den første linjen i tekstblokken kan forstås hentet fra Jesaja 10,8 hvor det står skrevet: Are not my princes all kings?⁶¹ Tekstblokkens tredje linje NEITHER SWORD NOR SPEAR er også hentet fra Det gamle testamentet, Første Samuelsbok 13,22, hvor det står skrevet:

⁶¹ Biblos.com, New American Standard Bible (©1995), <http://nasb.scripturetext.com/isaiah/10.htm> (opp søkt 15.09.2010).

Johnson (1911–1938), Jimi Hendrix (1942–1970) og Janis Joplin (1943–1970).⁶⁵ Begge tolkningene gir mening i henhold til historien som ligger til grunn i verket.

Verkets første del avsluttes med det som fremstår som tittelfeltet.

UNDISCOVERED GENIUS OF THE MISSISSIPPI DELTA Dette er skrevet to ganger under hverandre med en kraftig sort strek imellom, og "GENIUS" er streket rundt med rødt. Tittelfeltet er trukket inn i verkets andre del, og det er her tegnet en mørkhudet mann som holder en gitar. Mannsfiguren er relativt stor og fremtredende i verkets billedflate. Den dekker over halvparten av verkets høyde. Figuren er tegnet i fargene blått, rødt, gult, brunt og med svarte konturlinjer. Basquiat har skravert figuren i de nevnte fargene. Det er tegnet noter rundt figuren. Rett over figurens hode er det skrevet BLUESMAN i rødt, og direkte over det står det GRIOT. Deretter står det igjen ~~BLUESMAN~~, men denne gangen er det strøket over. Det at Basquiat velger å illustrere med en tegning som er ledsaget av ordet BLUESMAN, kan slik jeg ser det, referere til de mange kjente svarte musikerne som hadde sine røtter fra Afrika, musikere som skulle komme til å påvirke senere musikkjangere i USA. Da tenker jeg spesielt på Miles Davis (1926–1991), Charlie Parker (1920–1955), Robert Johnson med flere, som vi ser Basquiat referere til i en rekke arbeider. På den andre siden kan det at Basquiat har valgt å stryke ut BLUESMAN, indikere at det ikke er musikerens opprinnelige kvaliteter som er grunnen til at musikeren er portrettert, men heller på grunn av hans slavestatus.

Ordet GRIOT refererer til vestafrikanske menns funksjon som muntlige historiefortellere. De videreformidlet tradisjonelle historier og fungerte som visemenn og musikere.⁶⁶

Verkets andre del avsluttes med ordet MISSISSIPPI© skrevet tre ganger hvor den ene oppførelsen har en pil under seg som peker fra AFRICA i første del av verket til MISSISSIPPI i andre del.

Verkets tredje del starter på toppen av feltet med et slaveskip både illustrert og med teksten SLAVE SHIP ©. På skipets høyre side er det en trekant med en s inni. Trekanten kan leses som en referanse til den transatlantiske trekanthandelen som var betegnelsen på slavehandelen som foregikk mellom Vest-Afrika, Amerika og Europa

⁶⁵ Richard D. Marshall, *Jean-Michel Basquiat: In word only, 17. februar–26. mars 2005*, med bidrag av Annette I. Minkalis (Illinois: Cheim & Read, 2005), "Boxeo".,[u.s.].

⁶⁶ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. "griot".

på 1700-tallet.⁶⁷ S-en inne i trekanten kan forstås som en referanse til penger/økonomi da den minner om et dollartegn.

Under skipet er det et større tekstfelt som omhandler tallet 27 og MISSISSIPPI på forskjellige måter, og direkte under er det både illustrert og skrevet SICKLES – FORKS – AXES. I tillegg til disse tre arbeidsredskapene ble MATTOCKS nevnt i en opprømsing av ordene i verkets første del. Arbeidsredskapenes navn henviser til deres faktiske bruksområde slik som SICKLES som på norsk er sigd, som er et krumt skjæreredskap brukt til å beskjære avlingen når man høster. Men ”sickle” refererer også til sigdcelleanemi (sickle-cell anemia) som er en nedarvet blodsykdom som var utbredt blant afroamerikanere med slavebakgrunn.⁶⁸

Neste arbeidsredskap som er ramset opp, er FORKS som forstås som høygaffel på norsk, men ordet kan også referere til ”The Forks of the Road” som var et av Mississippis mest kjente slavemarkeder.⁶⁹ I et anatomisk perspektiv er det skrittet ”forks” representerer, hvilket leder tankene hen på overgrepene som slavene ble utsatt for. Enda en alternativ betydning av ordet dukker opp hvis man legger til ordet ”out”, som i ”fork out”, som kan oversettes med å betale eller punge ut. På engelsk henspiller ”fork” også til der en vei eller en elv deler seg i to.⁷⁰

AXES er det siste redskapet som blir nevnt. Det fungerte selvfølgelig som et arbeidsredskap den gang som nå, men fra gammelt av var ”axe” også et slanguttrykk for saksofon.⁷¹ Når man ser Basquiats bruk av ord så langt i verket, kan man trekke paralleller til musikeren og saksofonisten Charlie Parker, som Basquiat var en stor fan av. Basquiat var opptatt av å gi anerkjennelse til svarte musikere som hadde hatt påvirkning på det musikalske uttrykket i deres samtid, en anerkjennelse vi finner i verk som *CPRKR* (1982), *Discography (One)* og *(Two)* begge fra 1982, *Charles the First* (1982) og *Now's the Time* (1985). Verkene handler om Charlie Parker, og spesielt om hans album *Rebeboppers* fra 1954 (da spesielt med tanke på verket

⁶⁷ David Eltis, *A brief overview of the Trans-Atlantic slave trade*, Voyages: Emory university, <http://www.slavevoyages.org/tast/index.faces> (oppsøkt 28.04.2011).

⁶⁸ Jane Rankin-Reid, ”One warrior’s word ©: the texts of Jean-Michel Basquiat” i *Binocular: Focusing-writing-vision*, red. av Ewen McDonald (Sydney: Moet&Chandon, 1991), 72.

⁶⁹ Jim Barnett og H. Clark Burkett, *The forks of the road slave market at Natchez*, Mississippi Historical Society, <http://mshistory.k12.ms.us/articles/47/the-forks-of-the-road-slave-market-at-natchez> (oppsøkt 21.10.2010).

⁷⁰ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. ”fork”.

⁷¹ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. ”axe”.

Discography (One)). Det er i verk som dette at Basquiats verbatim-oppramsing kommer til uttrykk, som et visuelt element som ofte er å finne i arbeidene hans.⁷²

Shawn Carter, bedre kjent som rapperen Jay-Z, skriver i sin biografi *Decoded* (2010) om sitt forhold til Basquiats verk. Han reflekterer rundt innhold i et av verkene som han selv eier, *Charles the First* (1982) som nevnt ovenfor handler om Charlie Parker. Dette er et tilbakevendende tema i Basquiats produksjon. I verkets nedre venstre hjørne står det: MOST ~~YOUNG~~ KINGS GET THEIR HEAD CUT OFF.

[...] that line has layers of meaning. The head could mean literal head on your shoulders or it could be referring to your other head – to castration. I read it as a statement about what happens when you achieve a certain position. You become a target. People want to take your head, your crown, your title. They want to emasculate you, make you compromise or sacrifice in a way that no man, or woman, should.⁷³

Jay-Z har en sang, *Most Kings* (ikke utgitt), som handler om dette temaet, og Basquiat blir spesielt nevnt i sangen sammen med en rekke andre som har oppnådd suksess og lidd samme skjebne med en tidlig død.

Verkets tredje del avsluttes med ordet MISSISSIPPI, strøket over og delvis klusset ut, men allikevel leselig. Når man ser det i sammenheng med de første oppføringene i verkets fjerde del som begynner nederst i venstre hjørne, kan det tolkes som en indikasjon på slutten av slaveperioden.

Verkets fjerde del begynner med en oppramsing av de fire verdensretninger EAST WEST NORTH SOUTH. Dette kan ses i sammenheng med den tidligere religiøse oppføringen INTO THE FOUR CORNERS OF THE EARTH som diskutert ovenfor. Derfra bringer leseretningen oss videre fra bunnen av arbeidet og oppover. På høyre side av oppramsingen av de fire verdensretningene er det en skrevet over to linjer FREE MASON, med en påfølgende trekant med et øye inni. En direkte oversettelse ville være frimurer, men i lys av annen tekstbruk i verket kan man tolke det mer i retning av en fri arbeider, siden Basquiat har valgt å skrive det i to ord. Slik jeg ser det, vil det i denne konteksten være nærliggende å tolke det dit hen da det ikke er noen overvekt av andre frimurerreferanser i verket. I tillegg kan det være en referanse til George Mason (1725–1792), en kjent amerikansk statsmann og patriot, og som sammen med James Madison (1751–1836) skrev de ti første punktene i den amerikanske grunnloven (bill of rights). Mason var slaveeier. Han argumenterte i det

⁷² Marshall, *Jean-Michel Basquiat* (2005), “Thriving on a riff”, [u.s.].

⁷³ Jay-Z, *Decoded* (New York: Virgin Books, 2010), 93.

offentlige rom mot bruken av slaver, men hadde selv slaver. Han var motstander av sørstatenes slavehandel og var motstander av at sørstatene skulle bli en del av den amerikanske union hvis de ikke avsluttet ”this disgraceful trade”.⁷⁴

Trekanten plassert over FREE MASON er vendt en annen vei enn tidligere i verket, denne gangen med spissen oppover og ikke nedover slik vi så i første del av verket. Samtidig er S-en erstattet med et øye. Dette er ofte et symbol på det altseende øye, på det mektigste guddommelige vesen som observerer oss.⁷⁵ I første del av verket kunne s-en tolkes som et dollartegn, og her blir den erstattet av øye som også forbindes med den amerikanske dollaren. Mer presist: På den amerikanske 1 dollarseddelen finner man trekanten med et øye. Det er et lyn som treffer trekantens øvre spiss, og i klassisk mytologi og kristendom blir dette sett på som symbolet for en handling fra gud.⁷⁶

I første del av verket ble en rekke handelsvarer ramset opp, og dette blir igjen gjort i verkets siste del. Denne gangen er de understreket og ikke strøket over slik vi tidligere så, og dette kan kanskje indikere at dette nå var frie handelsvarer, og hvis man trekker den oppføringen noe lenger, så kan det muligens bety at slavene nå ikke ble ansett som handelsvarer, men frie arbeidere. Denne tolkningen forsterkes med ordet LIBERTY plassert rett over en statue som kan forstås som Frihetsgudinnen i New York. Dette kan begrunnes med å se på statuens positur, med den ene armen utstrakt med en fakkell i hånden og en bok under den andre armen. I tillegg til de bølgede strekene ved nedre del av statuen og som forestiller bølger. Dette er elementer som kjennetegner Frihetsgudinnen i New York i tillegg til at statuen er omkranset av vann.

Verket avsluttes med en strektegning som har bokstavene W E N E S ved siden av seg. Tegningen kan minne om et stjernebilde, og hvor bokstavene W E N S kan stå for west, east, north, south. Dette kan tolkes i retning av at verkets historie ender i frihet, hvor slavene fra alle verdenshjørner er samlet til ett fritt folk i Amerika, hvor deres lidelse og kamp har resultert i en sterk afroamerikansk befolkning. Den narrative fremstillingen av slavenes historie har igjennom Basquiats bruk av tekst og tegn blitt formidlet til betrakteren som en helhetlig historie.

⁷⁴ Gunston Hall, *Home of George Mason*,

http://www.gunstonhall.org/georgemason/slavery/views_on_slavery.html (opp søkt 01.11.2010).

⁷⁵ James Hall, *Hall's dictionary of subjects and symbols in art* (London: John Murray Ltd., 1974 [opptrykk 2001]), s.v. “eye”.

⁷⁶ Hall, *Hall's dictionary*, s.v. “lightning”.

I denne sammenhengen må det nevnes at Basquiat selv var mørkhudet, og dette kan antakeligvis ha påvirket valg av tema. Men å tolke verket kun i lys av det faktum at kunstneren selv var mørkhudet, vil være å foreta en ren biografisk tolkning i tråd med tidligere lesninger av Basquiats verk. En lesning som jeg finner mangelfull i møtet med kunstverket, da man mister muligheten for å forstå hele aspektet av verkets narrative fremstilling. Ved å dekode enkelte tekstblokker ser vi et religiøst aspekt bli fremtredende i Basquiats verk i tillegg til formidlingen av en viktig historisk hendelse. Leseretningen spiller en viktig rolle i forståelsen av verkets innhold. Velger man å lese verket fra frihetsgudinnen og i motsatt retning, gir tekst og tegn ingen sammenhengende mening, og man setter ikke verket inn i den rette historiske konteksten som tydelig ligger til grunn for fortolkningen. Leseretningen fungerer som en indikator på fortellingens gang og som en formidler av en sentral og viktig del av verdens historie – slavenes historie.

Ascent

I likhet med *Undiscovered Genius* er verket *Ascent* (1982–1983) (ill. 2) lagd i en blanding av akryl, fettstift, pastell, fargeblyant, kullstift og blyant på papir. Verket måler cirka 57,2 x 76,5 cm. Gjennomgående i verket finner vi fargene blått, sandgrått, rødt, gult, grønt, brunt, mens konturer og tekst er i svart. En kan få inntrykk av at Basquiat har malt over store deler av verket med et blått lag i etterkant av å ha påført underlaget tekst og tegn, en teknikk Basquiat selv beskrev som en form for *pentimento*, hvor han fjerner og visker ut, men samtidig lar skinne igjennom det som tidligere har vært på lerretet eller underlaget.

I scratch out and erase but never so much that they don't know what was there. My version of *pentimento*.⁷⁷

Ascent kan forstås som en narrativ fremstilling av religiøs karakter. Gjennomgående tema i verket er dualiteten mellom den tradisjonelle kristne tro og åndelig overbevisning. Dette vil jeg argumentere for at det er mulig å se i Basquiats bruk av tekst i kombinasjon med tegn. I likhet med verket *Undiscovered Genius* er leseretningen i arbeidet en sentral del av fortolkningen. Dette vil være avgjørende for forståelsen av Basquiats tekstbruk, som uttrykker en sammenhengende fortelling.

Leseretningen i verket starter i øvre høyre hjørne med en figur med tallet 155 under. Figuren har blitt stående igjen på det lyse underlaget og er omgitt av et blått overmalt felt. Denne figuren (ill. 33) er hentet fra boken *The Lost Language of Symbolism* av Harold Bailey fra 1912.

[...] it figures frequently as the goal of ascent, and occasionally it was curiously interblended with the globe and the cross and the letter A as in figs. 154 and 155.⁷⁸

Beskrivelsen av figuren setter figuren inn i en kontekst da tittelen på verket er *Ascent*. Vi vil komme til å se at en rekke av de andre tekstelementene leder frem til det samme ordet og betydningen som ligger i ordet *Ascent* – oppstigning. Parallelt med figuren ser vi en annen figur (ill. 34) på venstre side av et større svartskravert felt som har tallet 164 under, og som også er å finne i Baileys bok. Denne figuren er ikke en direkte gjengivelse av tegningen i boken, men likhetene er der. S-en står for ”spiritus” ifølge Bailey, og bibelteksten er hentet fra Jesaja kapittel 59, vers 19–20 hvor det står:

⁷⁷ Jennifer Clemente, *Widow Basquiat: A memoir*, (Exeter: Shearsman Books, 2010), 54.

⁷⁸ Harold Bailey, *The lost language of symbolism: an inquiry into the origin of certain letters, words, names, fairy-tales, folklore and mythologies*, bd. 1 (London: Ernest Benn Limited, 1912 [oppretrykk 1957]), 60.

When the enemy shall come in like a flood the Spirit of the Lord shall lift up a standard against him. And the redeemer shall come to Zion and unto them that turn from transgression in Jacob, said the Lord. [...] for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee.⁷⁹

På høyre side av figuren er det en pil som peker nedover mot ordet **PLOTINUS** som er strøket ut. Dette ser vi gjentatt like nedenfor over to linjer, hvor det ene ordet er strøket ut. Plotinus (Plotin på norsk) (205–270 e.Kr.) var en antikk filosof og opphavsmann til nyplatonismen. Dette var til inspirasjon for gnostisk metafysikk.⁸⁰ Under den første oppføringen av **PLOTINUS** er det igjen en figur (ill. 35) som er en tegning av et fjell med et monogram I.S. som representerer ”Jesus Salvator”(Jesu frelseren).⁸¹ Det hellige fjell har tre topper som består av gull, sølv og bronse, og er det antatte stedet til den guddommelige.⁸² Rett under figuren av et fjell finner vi ordet **PTAH**, som var den egyptiske jordguden og som hadde forbindelser til underverden.⁸³ Direkte under **PTAH** finner vi igjen en figur av et fjell (ill. 36), denne gangen med monogrammet **Z** som står for ”zion”, *the beauty of perfection*.⁸⁴

Verkets første del avsluttes av tre elementer som hører sammen, (EL SOL), illustrasjon av en sol, og RA. Ra var den egyptiske solguden, og det blir her fremstilt i tre variasjoner av sol. En lang pil fungerer som en dividerende faktor mellom disse optegnelsene og et større tekst- og tegnfelt til venstre som er lagd på det lyse fargefeltet. Tekstfeltene er konsentrert rundt gjentatte enkeltord og navn som **JOHN THE REVELATOR**, **FLESH SPIRIT** og **MYRRH** som er plassert rundt tegningene av fire mannsfigurer hvor tre av figurene er gjenkjennelige fra illustrasjoner (ill. 37) i Baileys bok. I boken beskrives mannsfigurene slik:

Men can only be happy when the bandage which intercepts the true light falls from their eyes, when the fetters of slavery are loosened from their hearts. Are we not all slaves, all sinners?⁸⁵

Tørkleet som tre av figurene har, beskrives slik:

[...] the hoodwink of ignorance falls from our eyes ... and the enlightened slave is gaping with an expression of astonishment and wonder.⁸⁶

I boken *The cloud upon the sanctuary* av Karl von Eckartshausen som Bailey refererer til i dette avsnittet om slavene, blir satt i sin rette kontekst når man ser på

⁷⁹ Bailey, *The lost language of symbolism*, 65.

⁸⁰ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. “Plotinus”.

⁸¹ Bailey, *The lost language of symbolism*, 37.

⁸² *Ibid.*, 35.

⁸³ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. “Ptah”.

⁸⁴ Bailey, *The lost language of symbolism*, 37.

⁸⁵ *Ibid.*, 29.

⁸⁶ *Ibid.*, 30–31.

tekstblokken som befinner seg like under de fire mannsfigurene, der er navnet ECKARTSHAUSEN skrevet over seks linjer, og referer til den tyske forfatteren, filosofen og teosofen Karl von Eckartshausen (1752–1803). Eckartshausen skrev en rekke bøker om kabbala, teosofi og alkymi.⁸⁷

JOHN THE REVELATOR blir gjentatt en rekke ganger gjennom hele verket. Det refererer til Johannes åpenbaring, som utgjør Det nye testamentets siste bok – apokalypsen. Det er her kampen mellom det gode og det onde utspiller seg, og i denne sammenhengen kan man formodentlig se det som en kamp mellom den tradisjonelle kristne overbevisningen og den åndelige mystiske.

I det større tekstfeltet har Basquiat skrevet over to linjer FLESH SPIRIT. Disse ordene referer muligens til Anne Bradstreets (1612–1672) dikt ”The Flesh and the Spirit” fra midten av 1600-tallet. Bradstreet er ansett som en av Amerikas første kvinnelige poeter, selv om hun opprinnelig var britisk (hun emigrerte til USA i 1630).⁸⁸ Diktet handler om to søstre, Flesh og Spirit, som forteller om hva de vektlegger i livet. Flesh er forfengelig og mener at det som er vakkert og er av noe verdi, finnes i materiell form. Spirit mener det motsatte. For henne er Gud, himmelen og sjelen mer verdifulle og renere enn mennesket. Flesh og Spirit har samme far, og det pågår en konstant krig mellom dem. Dette kan jamføres med mennesker som slites mellom den åndelige og den materialistiske verden, men i denne konteksten kan det være en referanse til kampen mellom den tradisjonelle tro og den mystiske overbevisningen vi finner referanser til i Basquiats opptegnelse av Eckartshausen i tillegg til at det forsterker tolkningen av referansen til apokalypsen slik som nevnt ovenfor.

Basquiat har ved to anledning i dette arbeidet skrevet MYRRH, den ene gangen strøket ut. Dette er med på å forsterke den religiøse tilknytningen i verket, for som kjent er myrra en plante som ofte assosieres med religiøse ritualer, spesielt overrekkelsen av gaver til Jesusbarnet.

I dette store midtsentrerte tekstfeltet står det også skrevet KAMALAMITRA og MONTSALVAT. Igjen ser man referanser hentet fra Baileys bok. KAMALAMITRA er helten i en indisk fortelling som er kjent som *The Descent of the Sun*, som er en myte om solen. Den tar ifølge Bailey for seg Kamalamitras kamp for å

⁸⁷ George Knowles, *Karl von Eckartshausen*, <http://www.controversial.com/Karl%20von%20Eckartshausen.htm> (oppsøkt 20.10.2010).

⁸⁸ Anne Bradstreet, <http://www.annebradstreet.com> (oppsøkt 24.10.2010).

overvinne ondskaperen for å forenes med kjærligheten og apoteose/guddommeliggjørelse.⁸⁹ Videre fortelles det om at når Kamalamitra møter sin elskede, finner han hele verden badet i et hav av blått, en farge som strømmer ut av hans elskedes øyne.⁹⁰ Denne delen av fortellingen om Kamalamitra kan gi en mulig forklaring på Basquiats bruk av blåfargen som dominerer store deler av arbeidet.

MONTSALVAT er skrevet to ganger og står skildret i Baileys bok slik:

In Allegory, hills or mountains very frequently imply Meditation and Heavenly Communion, and for this reason the legend runs that the Holy Grail was preserved on the summit of *Montsalvat*, the Mountain of Salvation.⁹¹

Verkets midtre del avsluttes med en tegning i midten av verket som ligner på en stige hvor det står en figur på toppen. Stigen og figuren (ill. 38) beskrives av Bailey slik:

The Ladder was a favourite emblem of the roadway of the Gods, because it depicted a gradual ascent in goodness, a progress step by step and line upon line towards Perfection. Dante records the vision:

*Dante: "In colour like to sun-illuminated gold
A ladder, which my ken pursued in vain,
So lofty was the summit."*

The sanctity of the emblems herewith is indicated by the Angel on the top."⁹²

Baileys beskrivelse gir en forklaring på fremstillingen, og slik Bailey presenterer Dantes beskrivelse av det igjen, gir en mulig forklaring på Basquiats bruk av gulfargen i hans fremstilling av engelen på toppen av stigen. Fra engelen leder tre piler oss opp til ordet ASCENT som igjen har to piler som leder videre oppover. Basquiats bruk av piler fungerer her som et retningsledende og symbolskapende element, et element han tar i bruk i en rekke arbeider.

I første del av *Ascent* finner vi en pil som indikerer leseretningen, og vi ser Basquiat gjøre det samme i *Undiscovered Genius*. Basquiat kan ha funnet inspirasjon til bruken av piler fra boken *Flash of the Spirit* av Robert Farris Thompson som kom ut samtidig som Basquiat utførte verksgruppen. I et intervju mellom Richard Marshall og en tidligere venn av kunstneren, Brian Gormley, skal Basquiat ifølge Gormley ha hatt kjennskap til boken. Gormley har samlet og notert hvilke kilder Basquiat skal ha

⁸⁹ Bailey, *The lost language of symbolism*, 178–179.

⁹⁰ *Ibid.*, 213.

⁹¹ *Ibid.*, 35.

⁹² *Ibid.*, 33.

hatt som inspirasjon.⁹³ Basquiat møtte også Thompson i november 1984, et møte Thompson forteller om i sin artikkel *Royalty, Heroism, and the Streets*.⁹⁴

Et verk som fungerer som et godt eksempel på hans bruk av pil som hovedmoment og symbolsk bruk av dette elementet, er *Untitled (Self-Portrait)* (ill. 43) fra 1982. I verket ser vi en stor, svart mannskikkelse som med kraft og styrke holder en pil som vender nedover. Pilens utførelse passer til beskrivelsen vi finner i Thompsons bok om den nigerianske nsibidi (ill. 39) ”a bamboo stick with leaves turned backwards, mourning emblem for a chief, early twentieth century”.⁹⁵ Ikke bare som en direkte tilknytning til beskrivelsen av pilen kan man anta at det ligger en symbolsk handling bak hvilken vei Basquiat har valgt å fremstille pilen på. Christine Sofie Nielsen skriver i sin hovedfagsoppgave fra 2001 at pilens retning kan fungere som ”en opplevelse av sin livssituasjon som svart og kunstner”.⁹⁶ Men det trenger ikke å tolkes i retning av død eller kunstnerens egen situasjon slik Nielsen påpeker, men i like stor grad kan det henseile på et ønske om å heve seg over sine forgjengere og andres vektlegging av hans hudfarge. Thompson har en utdypende beskrivelse av pilen i boken *Flash of the Spirit*.

They are calligraphic gestures of erudition and black grandeur, spiritual presences [...] bringing back spirit of departed ancestors, describing the proprieties of initiation and funereal leave-taking.⁹⁷

Ser man Basquiats fremstilling av mannskikkelsen og pilbruken i lys av en beskrivelse om pilen som et uttrykk for høyere kunnskap og lærdom, og svart storhet eller makt, kan man tolke det dit hen at det er en hyllest til kunstnerens svarte forbilder som fungerer som rettesnor i hans kunst. Da er det nærliggende å trekke linjer til Charlie Parker, Sugar Ray Robinson (1921–1989) med flere og som vi kommer til å se i verket *50¢ Piece* Marcus Garvey. Pilene er et element som er å finne i en rekke arbeider, både malerier og på papir.

Rett på venstre side av ASCENT er det en tegning av en figur som har tallet 175 under seg, og hvis vi igjen ser til Baileys bok, så finner vi den tegningen med tallet og beskrivelsen av figuren som en kombinasjon av bokstavene A og T, som på

⁹³ Nielsen, *15 minutter med Basquiat*, 60.

⁹⁴ Thompson, ”Royalty, heroism, and the streets”, 31.

⁹⁵ Thompson, *Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy*, (New York: Random House, 1983), 259.

⁹⁶ Nielsen, *15 minutter med Basquiat*, 59.

⁹⁷ Thompson, *Flash of the spirit*, 229.

hebraisk er formen for *Alpha* og *Omega*. (ill. 40) A er den første bokstaven i alfabetet, og T(Tau) den siste bokstaven, og emblemet forstås som *The first and the last*, men den siste skal ifølge Bailey forstås som slutten på den siste dag og begynnelsen av en ny tid.⁹⁸

Fra toppen av arbeidet fortsetter leseretningen fra nedre venstre hjørne. Her finner vi et lyst tekst- og tegnfelt, hvor det helt nederst er en tegning og ordet

BABOON (ill. 41), som karakteriseres av Bailey som:

The Baboon with uplifted paws was the emblem of wisdom hailing the uprising Dawn. The baboon was adopted as an emblem of wisdom from its serious expression and human ways, and its habit of chattering at the sunrise led to its revered as the Hailer of the Dawn.⁹⁹

Videre i feltet står det:

11.ASCENT
12.ASCENT TM
ERIU S POLE
TIBERIUS STAR
NORTE
NERO ©
VS.

Her ser vi Basquiat igjen bruker tittelordet ASCENT, men også strøket ut og med etterfølgende TM (varemerke) slik vi så brukt i *Undiscovered Genius*. TIBERIUS og POLE STAR er skrevet på linje med hverandre i verkets billedflate. Tiberius var en romersk keiser som regjerte fra 14 e.Kr. til 37 e.Kr., og var keiser da Jesus døde på korset.¹⁰⁰ POLE STAR forstås her i lys av Baileys oppføring i sin bok: "Jesus Christ, whom all things obey, is our Pole Star, and the only star that we ought to follow."¹⁰¹ Basquiats referanse til NERO© kan forstås på to måter: Enten som en referanse til keiseren som overtok makten etter Tiberius, eller som en referanse til fargen svart. Jeg finner den sistnevnte som den mest troverdige da Basquiat har strøket ordet ut og plassert © – copyrightsymblolet etter. At Basquiat har strøket ut ordet, kan tolkes som en indikasjon på en motvilje fra kunstnerens side mot å se seg som kun en svart kunstner, da han anser hudfargen som irrelevant for sitt kunstnerskap. Han gir uttrykk for en slik motvilje i et intervju gjort av Isabelle Graw i forbindelse med en utstilling i januar–februar 1987 i Frankfurt, Tyskland.

IG: "You are the only black man to have become a very successful artist..."

⁹⁸ Bailey, *The lost language of symbolism*, 72–73.

⁹⁹ Ibid., 69 Videre i beskrivelsen om baboon skriver Bailey at den kan også ses i sammenheng med Thoth (Tot på norsk), guden for skriving og læring. Og et annet navn for Tot var Techu som er navnet på et annet verk av Basquiat i samme serie, se ill. 28 *Techu-Anpu*.

¹⁰⁰ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. "Tiberius".

¹⁰¹ Bailey, *The lost language of symbolism*, 33.

JMB: "I don't know if my being black has anything to do with my success. I don't think I should be compared to black artists but with all artists."¹⁰²

Det som forsterker muligheten for denne tolkningen, er hans bruk av copyrightsymbalet. Dette er noe vi også så brukt i *Undiscovered Genius*, og som er mulig å se i store deler av Basquiats produksjon. Basquiat begynte å ta © i bruk da han arbeidet som gatekunstneren SAMO (same old shit) og sprayet på New Yorks gatevegger, en handling som var ulovlig. Ved å bruke © beskyttet han på den måten sitt verk i form av eierskap.¹⁰³ I denne konteksten fungerer symbolet mer som en ironisering av forutinntatte ideer om ham som svart kunstner. Richard D. Marshall diskuterer Basquiats bruk av copyright i katalogen til Whitney Museums utstilling i 1993.

[...] the © is Basquiat's stamp of approval, authority, ownership, and originality. In an ironic tone, he also used the copyright symbol to undermine the notion of ownership of ideas.¹⁰⁴

Basquiats bruk av copyrightsymbalet blir også diskutert i Matt Masons bok *The Pirate's Dilemma* (2008) hvor Basquiat spesielt blir fremhevet for denne bruken av symbolet.¹⁰⁵ Mason diskuterer riktignok Basquiat i sammenheng med hans graffiti-tilhørighet fra tiden før han begynte å stille ut på galleriene, men det interessante er at dette var et varemerke og et karakteristisk element for Basquiat som han viderebrakte og videreutviklet gjennom hele sin karriere og produksjon.

Over tekstfeltet hvor ASCENT blir ramset opp, avsluttes verket av et større blått felt som har en rekke påskrifter. De er ikke mulig å lese, da de er klusset ut. Øverst til venstre finner vi en tegning med teksten BLUE RIBBON. BLUE RIBBON er den høyeste utmerkelsen man kan oppnå i konkurransesammenheng, og betegner ofte noe av første klasse. I dette verket fungerer det som et avsluttende element i tillegg til en mulig form for anerkjennelse av eget verk. Dette symbolet har vært avgjørende for verkets leseretning. Verket ville ikke ha fått rett betydning hvis man hadde lest det en annen vei, fordi symbolet da mister sin funksjon i verket.

Utformingen av BLUE RIBBON-symbolet er i tråd med hvordan merket Notary seal (ill. 42) er, det er rundt, blått og med tagger rundt hele sirkelen, og i noen

¹⁰² Isabelle Graw, "Interview" i *Basquiat, 15. mai–15. september 1999*, red. av Luca Mazensi (Milano: Charta, 2000), LXVII.

¹⁰³ Luca Mazensi, "Pay for soup/build a fort/set that on fire", i Mazensi, *Basquiat*, XXXIV.

¹⁰⁴ Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, 16.

¹⁰⁵ Matt Mason, *The pirate's dilemma: how hackers, punk capitalists and graffiti millionaires are remixing our culture and changing the world* (London: Penguin Books, 2008), 116–117.

tilfeller bruker Basquiat det i tillegg til å referere til NOTARY som tekst i arbeidene.¹⁰⁶ I de tilfellene han bruker denne kombinasjonen, signaliserer han kunnskap og samhandling med det lovlige systemet. Ved sin bruk av NOTARY anerkjenner han seg selv som en autoritet med ”loven” på sin side, og på den måten står han fritt til å gjøre hva han vil. Han trekker på den måten linjer til et aspekt av selvopphøyelse. Denne måten å bruke symbolet på ser vi i verket *50¢ Piece* som jeg diskuterer senere i dette kapittelet. For å foregripe begivenhetene noe så bruker han symbolet i kombinasjon med teksten FEDERAL RESERVE NOTE i *50¢ Piece* som en referanse til det finansielle systemet, som er underlagt de amerikanske styresmaktene.¹⁰⁷ I verket *Roast* (ill. 11) bruker Basquiat dette symbolet som en faktisk sløyfe slik man ser det i konkurransesammenheng. Basquiat tar i bruk det samme symbolet, men endrer dets uttrykksform slik at det passer inn i verkenes narrative fremstilling – noe som gjør at det kan tolkes i mange retninger samtidig som fortolkningene ikke utelukker hverandre.

Det kan argumenteres for at Basquiat har hentet inspirasjon til mange av sine figurer i dette verket fra boken *The Lost language of symbolism* av Harold Bailey. Dette ser vi i en rekke av tegningene med deres tall under som er gjenkjennelige fra bokens illustrasjoner. Helt ukritisk har jeg ikke vært i min overbevisning om at Basquiat tok i bruk Baileys bok, men man vet igjennom intervjuer av både kunstneren og de som kjente ham, at han søkte aktivt etter inspirasjon i bøker som var tilgjengelige for ham. Derfor mener jeg at når så mye tekst og tegn i ett og samme arbeid direkte kan hentes fra en og samme bok, finner jeg det høyst sannsynligvis at han har brukt boken som inspirasjon.

Konsentrasjonen rundt bibeltekster som henspiller på behandlingen av jødene og forfølgelse av dem, kan ses som en parallell til de svartes historie som Basquiat behandlet i verket *Undiscovered Genius*. Tolkningen forsterkes ved hans bruk av referanser til slaver som blir opplyste når kledet forsvinner fra deres øyne. Verkets narrative fremstilling konsentrerer seg om religiøse aspekter som blir utfordret gjennom Basquiats bruk av utstrykning av tekst. I dette verket lar han det åndelige stå urørt for utstrykning samtidig som han stryker ut de tradisjonelle kristne referansene.

¹⁰⁶”Notary, a person authorized to perform certain legal formalities, especially to draw up or certify contracts, deeds, and other documents for use in other jurisdictions”. *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. “notary”.

¹⁰⁷ Pearlman, *Unpackaging*, 76.

En slik handling legger grunnlaget for en rekke fortolkningsmuligheter, og de mange tekstreferansene til blant annet Bradstreets dikt forsterker tolkningen om at verkets overordnede narrative fremstilling er en motsetning mellom den tradisjonelle og åndelige overbevisningen.

50¢ Piece

50¢ Piece (1982–1983) (ill. 3) er i likhet med de andre arbeidene i verkgruppen lagd med en rekke teknikker som akryl, fettstift, pastell, fargeblyant, kullstift og blyant på papir. Verket måler cirka 57,2 x 76,5 cm.

I tråd med Basquiats formuttrykk ser vi i likhet med andre verk en utstrakt bruk av tekst og tegn som legger til grunn en tolkning av den narrative fremstillingen i verket. Gjennom en dekodning av tekst- og tegnelementene i verket ser vi at Basquiat behandler temaer som Noahs ark, frihetsforkjempere, de karibiske øyenes økonomiske historie, Haitis historie og den amerikanske okkupasjonen av Haiti. *50¢ Piece* er et verk som formidler flere historier i ett, og de fungerer som supplerende og utfyllende narrativer til hverandre.

I verket vil vi også se en rekke elementer som BLUE RIBBON, TM og © som vi har sett diskutert og brukt i *Undiscovered Genius* og *Ascent*, og som fungerer som gjentakende uttrykksformer for kunstneren.

I likhet med de andre verkene er det en leseretning som dirigerer verkets fortolkning. Jeg opplever verket som inndelt i fire, og verkets narrative fremstilling starter i øvre venstre hjørne. Verkets historie innledes med HAITI og DR. FRANCIOS DUVALIER. Francios Duvalier (1907–1971) var president på Haiti fra 1957 frem til sin død i 1971, og han fikk tilnavnet ~~PAPA-DOC~~, som Basquiat her har skrevet og strøket ut. Duvalier fikk kallenavnet på grunn av sin kamp mot spredning av sykdommer på Haiti. Duvaliers regjering var sterkt preget av kult og voodoo, i tillegg til at det var et svært brutalt militærregime.¹⁰⁸ Dette førte til en intellektuell flukt fra Haiti, noe som på engelsk kalles brain drain, hvilket Basquiat muligens spiller på når han skriver BRAIN litt lenger ned i verket. En slik tolkning av ordet forsterkes av at Basquiat gjentatte ganger skriver MEDULLA, CEREBRUM og MOTOR AREA. MEDULLA referer til hjernestammen, mens CEREBRUM er storhjernen og MOTOR AREA er senteret i sentralnervesystemet for styring og kontroll av kompliserte muskelbevegelser.¹⁰⁹

I nedre venstre hjørne ser vi ordet SALT ramset opp en rekke ganger. SALT kan forstås på to måter. Den ene som en referanse til Salt River på Jamaica, noe som det er grunn til å tro da Jamaica blir nevnt i andre del av verket. Her bringer Basquiat

¹⁰⁸ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. "Duvalier".

¹⁰⁹ *Ibid.*, s.v. "brain", "medulla" og "motor area".

inn en tekstblokk hvor det står BANK OF JAMAICA en rekke ganger i sammenheng med FEDERAL RESERVE NOTE. Tekstblokken vil jeg kom tilbake til om et øyeblikk. Den andre måten å forstå SALT på er som et verdifullt betalingsmiddel i Afrika. Befolkningen på Haiti har hovedsakelig sin opprinnelse som importerte slaver fra Afrika, gjennom den transatlantiske handelsruten. Dette temaet belyste Basquiat i verket *Undiscovered Genius*. Basert på dette kan SALT oppfattes som en referanse til en viktig handelsvare som ble fraktet mellom kontinentene på 1700-tallet. Slik jeg ser det, kan bruken av SALT fungere som et bindeledd mellom de to narrative, historien som fortelles om Haiti, og den om Jamaica. Dette fordi ordets betydning ikke er statisk, og i dette verket kan fungere på flere måter alt ettersom hvilken kontekst det står i.

Verkets første del avsluttes med en illustrasjon av et skip og teksten THE ARK. Dette blir videreført i verkets andre del, og verkets leseretning fortsetter fra toppen av med THE ARK og en illustrasjon, denne gangen med ordet WOOD inne i illustrasjonen. Med teksten THE ARK bringes det religiøse aspektet inn i verket, og det blir forsterket med tekstblokken:

THE ARK WAS THREE HUNDRED CUBITS LONG
MADE MOSTLY OF WOOD AND PITCH© TM/INC ©

Den første linjen er hentet fra Første Mosebok, 6, 15, hvor det står at Noahs ark var 135 meter lang (300 cubits), 22,5 meter bred (50 cubits) og 13,5 meter (30 cubits) høy.¹¹⁰ Tekstblokken forklarer Basquiats illustrasjon og tekst av et skip. Den andre linjen referer til materialbruken som skipet antakeligvis var lagd av. WOOD AND PITCH, hvor det første betyr tre og det andre betyr harpiks eller kva. Når man bygde båter før i tiden, ble harpiks brukt for å tette igjen skjøtene på båten, samtidig som det ble brukt til å sørge for at treverket var vannavstøtende.¹¹¹

Under tekstblokken skifter temaet til å handle om Jamaica. Nå ser vi tekstblokken jeg nevnte tidligere, med FEDERAL RESERVE NOTE og BANK OF JAMAICA. Ordene er gjentatt en rekke ganger i en egen innfelt boks. FEDERAL RESERVE NOTE referer til banksystemet i USA, hvor sentralbanken står for pengestrømmen til de amerikanske bankene.¹¹² BANK OF JAMAICA kan leses i lys av tekstbruken rett under hvor det står ROYAL SUGAR CORP., SUGAR CANE,

¹¹⁰ Biblos.com, <http://niv.scripturetext.com/genesis/6.htm> (oppsøkt 15.09.2010).

¹¹¹ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. "pitch".

¹¹² *Ibid.*, s.v. "federal reserve".

RUM WHITE, BANNAS. Alle produkter som er viktige handelsvarer for Jamaica. Handelsvarene er knyttet til landet Jamaica, samtidig som de fungerer som en referanse til den økonomiske valutaen på øya, derav BANK OF, som da spiller på deres pengesystem i motsetning til det amerikanske. Produkter som SUGAR CANE fungerer fremdeles som viktige faktorer for vekstgrunnlaget for øya, samtidig som de var en del av den tidligere nevnte transatlantiske handelsruten mellom Afrika, Amerika og Europa. Ordet SUGAR kan også referere til den hvite manns hudfarge, men er også et slanguttrykk for dop.¹¹³ Ser man det i kombinasjon med Basquiats bruk av ordet SALT i første del av verket, så forsterker det inntrykket av at SUGAR er en referanse til narkotika, for kombinasjonen SUGAR AND SALT er slanguttrykk for alle narkotiske stoffer i pulverform.¹¹⁴ Den ene tolkningen utelukker ikke den andre, da ordet i denne konteksten kan bety flere ting. Tekstbruken i verket er sammensatt, og Basquiats bruk av ord som kan fungere multivalent, er ikke uvanlig. Dette var noe vi også så i verkene *Undiscovered Genius* og *Ascent*.

Teksten som utgjør verkets tittel, er: SIDE VIEW OF A FIFTY CENT PIECE plassert i nedre del av verkets andre del. Under teksten er det en pil som peker til venstre mot en illustrasjon av en mørkhudet mannsfigur tegnet i profil. Hvis man ser på den amerikanske 50 centmynten, er det på den ene siden av mynten en mann i profil. Når man kombinerer det med teksten på høyre side av figuren hvor det står SIDE VIEW OF MARCUS GARVEY, kan det argumenteres for at Basquiat har illustrert Garvey som en mann verdig å være på en mynt. Marcus Garvey (1887–1940) var en nasjonal helt på Jamaica, han var en forkjemper for de svartes rettigheter og ønsket et samlet folk uavhengig av farge.¹¹⁵

Verket fortsetter øverst i tredje del med igjen oppførelsen av FEDERAL RESERVE NOTE, etterfulgt av to figurer hvor det står BLUE RIBBON. Videre står det RT EX C LL N E som kan forstås som eksellense da det direkte under er en tegning av en mannsfigur, denne gangen mer utførelig gjort og med navnet MARCUS GARVEY skrevet rett under. En slik fremstilling med tekst direkte knyttet opp mot seg kan tolkes som en opphøyelse/hyllest fra Basquiat sin side for Garveys handlinger som forkjemper for de svartes rettigheter. En handling som forsterker denne

¹¹³ Demosthenes Davvetas, "Lines, chapters, and verses: the art of Jean-Michel Basquiat", i *Artforum* 25 (april 1987), 120.

¹¹⁴ Jonathan Green, red., *Cassell's dictionary of slang*, 2. utg. (London: Weidenfeld & Nicholson, 2005), s.v. "sugar and salt" (1930 US drugs).

¹¹⁵ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. "Garvey".

tolkningen, er at Basquiat lot seg i 1982 fotografere av den afroamerikanske fotografen James Van Der Zee (1886–1983) som også hadde fotografert Garvey i 1924.¹¹⁶ Verkgruppen ble utført i perioden 1982–1983 samtidig som han lot seg fotografere av Van Der Zee. Fotografiet fikk umiddelbart en ikonisk status på grunn av sin fremstilling av Basquiat som en opphøyd konge sittende på en tronelignende stol. (ill. 44 og ill. 45)

Verkets tredje del avsluttes med et større tekstfelt hvor det står en rekke ganger etter hverandre BANK OF JAMAICA, BACK TO AFRICA, BAUXITE og OPERATION: BOOTSTRAP. De to første setningene forstår jeg som to viktige overhengende/altomfattende setninger for hele verkets innhold. Dette fordi BANK OF JAMAICA kan forstås som en samlebetegnelse for de mange nevnte handelsvarene som vi finner forskjellige steder i verket, og BACK TO AFRICA som en mulig kritikk av Duvalier, som behandlet folket sitt like forferdelig som det de opprinnelig kom ifra, og på den måten er de tilbake til der de startet. BAUXITE er et av Jamaicas viktigste mineraler, som smeltes om til aluminium.¹¹⁷ Mineralet er den dag i dag en viktig eksportvare for øya. OPERATION BOOTSTRAP henviser til et amerikansk hjelpeprogram for Puerto Rico i 1948. Amerikanerne bidro med millioner av dollar, hvilket sørget for at øya ble en av de rikeste i området.¹¹⁸

Verkets fjerde og siste del starter på toppen hvor vi finner ordene EYE OF TROOF gjentatt en rekke ganger. Oppføringen kan henvise til et annet arbeid i verkgruppen med tittelen *Eye of troof* (ill. 32), men det kan også referere til det amerikanske slanguttrykket hvor troof betyr sannhet.¹¹⁹

Under dette tekstfeltet er det en rekke ord og tegninger som allerede har blitt diskutert, og til slutt avsluttes verket med U.S. OCCUPATION OF HAITI 1936. Dette har Basquiat skrevet to ganger, og den andre gangen har han skiftet årstallet til 1921. Den amerikanske okkupasjonen av Haiti opphørte i 1934, så hvorfor Basquiat

¹¹⁶ Annette Lagler, "Jean-Michel Basquiat: three paintings from the Ludwig collection", i *The Jean-Michel Basquiats show, 19. september–28. januar 2007*, red. av Gianni Mercurio (Milano: Skira, 2006), 85.

¹¹⁷ *Oxford dictionary of english*, 2005, s.v. "bauxite".

¹¹⁸ Magaly Rivera, <http://www.topuertorico.org/history5.shtml> (opp søkt 04.03.2011).

¹¹⁹ *Urbandictionary.com*, s.v. "troof", <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=troof> (opp søkt 26.10.2010).

har valgt å skrive feil årstall, fremstår som uklart, men det kan muligens tolkes som en kommentar på at okkupasjonen varte for lenge.¹²⁰

Verket *50¢ Piece* kan ses på en hyllest til Marcus Garvey for måten navnet hans blir vektlagt i arbeidet både med tekst og illustrasjoner. De mange temaene forenes i den kristne symbolikken som representeres av Noahs ark kombinert med Garveys historie og Haitis forhatte regime ledet av Duvalier. Det kan fremstå som en kommentar til utvelgelsesprosessen som Noahs ark symboliserer. At man må velge med omhu de som skal lede og stå i front for de svakestes kamp, ellers så ender man opp med folk som Duvalier, som ikke var noe bedre enn utgangspunktet befolkningen led under, det da være seg de hvite plantasjeieerne. Verkets tittel *50¢ Piece* kan også spille på at den amerikanske 50 centmynten som kan oppfattes som en metafor for veksler som i denne sammenheng kan fremstå som en metaforisk forvandling med tanke på verkets narrative innhold. Basquiats bruk av tekst og tegn etterlater en mulig tolkning som kan fremstå som kritikk av Duvalier samtidig som han hyller Garvey for hans kamp, som senere var en medvirkende faktor for forvandlingen av de svartes historie i Amerika, fra slaver til likeverdige borgere.

Basquiats bruk av tekst og tegn etterlater en rekke muligheter for tolkning av verkets innhold, og den ene tolkningen av enkeltord utelukker ikke alltid en annen tolkning. Dette gjør det interessant for oss betraktere som får muligheten til å oppleve verket som dynamisk, og enkeltelementene kan endre seg ettersom hver enkelt har et eget sett med erfaringer som får utfordret seg i møte med verkets narrative innhold.

Det er verdt å merke seg at faren til Basquiat, Gerard Basquiat, kom fra Haiti og moren, Mathilde Basquiat, kom fra Puerto Rico. Dette kan ha vært medvirkende faktorer for Basquiats valg av tema og grunnet i en interesse for foreldrenes bakgrunn. Men jeg opplever det mer som en mulig utløsende faktor for valg av tema enn en avgjørende faktor, for i likhet med en rekke andre arbeider ligger Basquiats interesse for historie og mennesker som et overordnet tema i arbeidene. Verkene er tuftet på historiske, biografiske og kulturelle hendelser som er hentet fra hele verden som alle mennesker har til felles, uavhengig hvor ens foreldre kommer i fra.

¹²⁰ Christopher Minster, *Haiti: The US occupation, 1915–1934*, <http://latinamericanhistory.about.com/od/historyofthecaribbean/p/08haiti1915.htm> (opp søkt 25.02.2011).

OPPSUMMERING

Temaene ligger tett knyttet opp mot kunstnerens eget liv, noe som gjør at tidligere tolkninger av hans verk har vært preget av at enkelte har trukket en konklusjon direkte knyttet til Basquiats biografi heller enn å gå dypere inn i verkenes narrative innhold. Med verksorientert analyse slik jeg har foretatt hvor man dekode tekst og tegn, og med det satt verket inn i et større narrativt perspektiv, går det frem at Basquiat behersket et komplekst system av tekst og tegn som i seg selv leder frem til temaene. Dette viser at en biografisk lesning kommer til kort i ens møte med verkene, og denne type biografisk lesning har redusert hans kommunikative kvaliteter.

4. BASQUIAT OG DEN OVERORDNEDE KUNSTSCENEN PÅ 80-TALLET

Every element – words, symbols, and images – is recognizable even if not necessarily easy to interpret.¹²¹

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på Basquiats bruk av ord/tekst i verkene og hvordan dette kan ses i perspektiv av en utvikling i amerikansk kunst fra tidlig på 1960-tallet. Basquiats produksjon fungerer som en syntese av de mange kunstneriske uttrykkene og sosialpolitiske holdningene som eksisterte side om side på slutten av 1970- og begynnelsen av 1980-tallet. Den figurative ny-ekspressjonismen fikk sin renessanse etter en tid hvor minimalisme og konseptuell kunst hadde dominert.¹²² Richard Flood, sjefskuratoren ved Walker Art Center i Minneapolis uttalte: ”He was a brilliant synthesist of a number of elements happening in the ’80s”.¹²³

Videre vil jeg se på konsekvensen av Basquiats handling med å stryke ut tekst og hva dette gjør med verkets innhold, og hvordan det kan ses i lys av mulige inspirasjonskilder som kan ligge til grunn for hans bruk av utstrykning som virkemiddel i hans produksjon. Interessante inspirasjonskilder vil være kunstnere som Robert Rauschenberg og Cy Twombly, i tillegg til Jean Dubuffet.

BASQUIATS BRUK AV ORD

En viktig utvikling i amerikansk kunst fra tidlig på 1960-tallet til midten av 1980-tallet var bruken av ord i sammenheng med det visuelle uttrykket. Et fellestrekk er bruken av ord som en forsterkende effekt på uttrykkets mange fortolkningsmuligheter.¹²⁴

Verkets narrative betydning forsterkes i møte med ordets mange mulige betydninger, og ord får spille en dobbelt rolle på den ene siden som enkeltord, og på den andre siden i kontekst med andre ord som er å finne i verkene.

¹²¹ Mercurio, “The moon king”, i Mercurio, *The Jean-Michel Basquiat show*, 25.

¹²² Nielsen, *15 minutter med Basquiat*, 27.

¹²³ Hoban, *Basquiat*, 348.

¹²⁴ Russel Bowman, ”Words and images: A persistent paradox” i *Art Journal* 45, nr.4 (vinter 1985), 335.

Whether the words underline and reinforce the image, essentially become the image, or contradict the image to achieve a telling ambiguity, the combination of the visual image with the visual system we know as language always creates a compelling resonance.¹²⁵

I Basquiats kunst finner vi en utstrakt bruk av kombinasjonen tekst og visuelt uttrykk, hvor det visuelle uttrykket blir belyst eller illustrert av et tekstlig fundamentert budskap. Det kan være seg slik vi har sett i verk som *50¢ Piece* hvor tekst fungerer som enkeltord og som setninger, og betydningene av de forskjellige ordene utelukker ikke nødvendigvis hverandre, men fungerer som supplerende og opplysende element i både tekstlig og visuell kontekst. Basquiat tok i bruk både tekst og illustrasjoner for deres innhold og uttrykk, men samtidig for deres grafiske kvaliteter for på den måten å skape balanse mellom det visuelle og det tekstlige uttrykket innad i ett og samme arbeid.¹²⁶

Ved å bruke både ordet i seg selv og å illustrere ordet oppnår Basquiat på den måten å uttrykke den dualitet som ligger til grunn i ordet. De to elementene samarbeider ved at det ene uttrykker noe som det andre ikke er i stand til. Ordet og illustrasjonen klarer ikke å uttrykke alt hver for seg, men i kombinasjon fremstår de som helhetlige.

He [Basquiat] constructed a circulatory transformation of marks into letters, letters into words, and words into meaning; and then reversed the cycle to permit the marks to reconfigure from meaning into abstract lines that emphasize the integrity of the mark, the power of the gesture, and the fusion of representation and abstraction.¹²⁷

På grunn av den store mengden med tekst i Basquiats arbeider får betrakteren umiddelbart en forståelse for verkets tema, et tema som videreutvikles og underbygges når det foretas en dekoding av enkeltord og tekstblokker. En narrativ fremstilling uttrykkes gjennom Basquiats bruk av de meningsbærende elementene som tekst og tegn.

Basquiats produksjon inneholder en rekke tekst-billedlige arbeider utarbeidet på tidlig 1980-tallet. Verkene inneholder mange enkeltord, referanser til personer, historiske begivenheter, åndelige opplevelser og kulturelle hendelser som Basquiat var opptatt av da det enkelte verk ble utarbeidet. Verkene behandler ofte dualiteter som rik versus fattig, raseforskjeller – svart mann i hvit kunstverden, tradisjonell

¹²⁵ Bowman, "Words and images", 335.

¹²⁶ Marshall, *Jean-Michel Basquiat* (2005), "Think". [u.s.].

¹²⁷ Ibid.

kristen tro versus åndelig mystikk.¹²⁸ Dette er gjennomgående tematikk slik vi har sett behandlet i arbeider som *Undiscovered Genius, Ascent* og *50¢ Piece*.

Jean-Michel's first commercial dealer advised him to keep the words out of the pictures. The words bothered the collectors. They somehow equated the work with graffiti, which was carefully obsoleted to a fad by the status quo. Also, the words tended more and more frequently to raise unpleasant issues.¹²⁹

Basquiats bruk av tekst viser at han var klar over at tekst ikke var nøytral. Han visste at det skrevne ordet ville ha en stor slagkraft, og at tekst kunne fungere som psykologiske og emosjonelle aspekter når det var en del av et større billedlig program.¹³⁰

~~Å STRYKE UT TEKST~~

Postmodernistisk kunstteori var formet basert på teori av tekstene til franske intellektuelle som Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Lacan med flere. Spørsmålene som den kritiske teorien stilte, dominerte agendaen for kunstteoretikerne i de kommende tiårene. De så på kjønn og klasse, og det var et interesseskifte fra kunstverket til dets kontekst, fra bildets formale side til dets innholdsside. Kunstverket ble nå behandlet som en tekst som ledet til en diskurs om innhold/fremstilling. Kunstverkets innhold ble relatert til populærkulturen, intertekstualitet, kontekstualitet og flertydighet av meninger. Kunstkritikerne analyserte innholdet av kunstverkene fra forskjellige perspektiver som marxisme, feminisme, sosiologi, psykoanalytisk, semiologi og lingvistikk. Det de kunne enes om, var at kunst handlet om verkets innhold/fremstilling og ikke det formale sånn som 60-tallets formalisme stod for.¹³¹

Det finnes intet sannhetskriterium i fortolkningen, bare en forsikring om at det finnes et mangfold av muligheter for lesning av verket. Derridas dekonstruksjon var sentral i postmoderne teori.¹³²

¹²⁸ Marc Mayer, *Basquiat, 11. mars–5. juni 2005*, (London/New York: Merrell Publishers 2005), 131.

¹²⁹ Ricard, "Word crown©: Bodhisattva with clenched mudra", i Marshall, *Jean-Michel Basquiat* (1992), 47–48.

¹³⁰ Mayer, "Basquiat in history", i *Basquiat*, 55.

¹³¹ Sandler, *Art of the postmodern era*, 334.

¹³² *Ibid.*, 339.

In the 1970s a significant number of artists and their art-theoretical supporters aimed to deconstruct – that is, unmask and demystify – the ways in which the existing social order represented itself. Their purpose was to expose it not as natural but as an artificial construction formulated and perpetuated by the ruling class through its control of social agencies and the means of communication.¹³³

Basquiat bygger metodisk opp verkene lag for lag, med en vektlegging på billedrom og overflate. Dette skaper han ved å male over deler av verket, og andre ganger ved å streke over deler av de tekstlige elementene i verkene. Noen ganger lar han ordene stå synlige under streken slik at man har mulighet for å lese det som står der, andre ganger streker han fullstendig over slik at teksten fremstår som uleselig for betrakteren. Konsekvensen av utstrykningen er at Basquiat etterlater seg et verk hvor betydningen må tolkes gjennom en forståelse av samhandlingen mellom det som er streket over, og det som han har valgt å la stå synlig.¹³⁴

Det er mulig å lese Basquiats tilsløring av ordene som en måte å skape et annerledes forhold mellom verkets tekst og betrakteren, og ikke nødvendigvis som en undertrykkelse av teksten eller en negasjon av det teksten representerer. Men i noen tilfeller fungerer kanskje streken som en indikasjon på Basquiats ståsted når det gjelder ordets betydning. Dette ser vi i hans utstrykning av ordet MISSISSIPPI i verket *Undiscovered Genius*, hvor han med streken indikerer slaveperioden i Mississippi som avsluttet.

Det å streke ut ordene bærer med seg det å påpeke at det som er til stede under streken, er av betydning på grunn av sitt fortsatte nærvær i verket. Basquiat retter vår oppmerksomhet mot området hvor dette er gjort, og gir teksten en større aktualitet. Dette fordi vi som betraktere blir gjort oppmerksomme på tekstens innhold både som

¹³³ Sandler, *Art of the postmodern era*, 340.

¹³⁴ Handlingen med å stryke ut tekst kan ses i lys av Jacques Derridas (1930–2004) begrep *under erasure* som er et underbegrep av *dekonstruksjon* som er hentet fra det filosofiske verket *Of Grammatology*. Da Derrida fremla sin teori om *dekonstruksjon* på midten av 1970-tallet, la han grunnlaget for en teori som i utgangspunktet var beregnet på litteratur, men som også fikk sin slagkraft innenfor det visuelle uttrykket gjennom en rekke kunstnere som for eksempel Joseph Kosuth med verk som *Zero or Not* ifra 1989. Derrida betraktet *dekonstruksjon* som en teknikk som kunne brukes til å ”avsløre” den enkelte tekst og det leseren tok for gitt. *Dekonstruksjon* kan ses som en prosess i å forstå strukturer og kritikk, som på den måten er med på å skape et kunstverk. *Dekonstruksjon* forholder seg til at en tekst ikke har en endelig mening, på den måten fremstår ikke teksten som statisk, men som en levende formidling av skriftende meninger avhengig av konteksten. *Dekonstruksjon* som teknikk ønsker å avdekke de binære strukturene i teksten. Forankret i binære motsetninger skaper teksten meningsstrukturer hvor hvert ord får betydning i forhold til andre ord i samme tekst. *Dekonstruksjon* inneholder også underbegrepet *under erasure* som handling der å stryke ut tekst påviser hvordan hvert ord bærer med seg sin motsetning, samt potensielt et mangfold meninger. *Under erasure* indikerer med sin handling at ordet som blir strøket ut, er utilstrekkelig, men det blir stående fordi det er helt nødvendig for tekstens sammenheng. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, overs. av Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1997), XVII, XV.

bærer av dets faktiske betydning og Basquiats forakt ovenfor ordets betydning. Samtidig som vi blir gjort oppmerksomme på at teksten er foranderlig og på den måten blir lagt vekt på. Teksten er verken intakt eller ødelagt, det åpnes opp for at de begge er tilstedeværende under det utstrekede. Selve handlingen med å streke ut tekst i verkene kan bli sett på som å skape et nytt tegn innenfor kunstverkets rammer. Basquiat bekrefter selv i et intervju med Robert Farris Thompson i 1987 den bevisste handlingen med å stryke ut tekst.

[...] that Jean-Michel cancels to reveal: I cross out words so you will see them more; the fact that they are obscured makes you want to read them.¹³⁵

Et av Basquiats tilbakevendende motiver er nettopp det å stryke ut tekst, noe vi ser kunstneren ta i bruk som uttrykksform gjennom hele sin oeuvre.¹³⁶

ROBERT RAUSCHENBERG OG CY TWOMBLY

At the same time Basquiat was painting, inspired by Rauschenberg's combine-paintings, Twombly's scribbled canvases, and Dubuffet's *art brut*.¹³⁷

Basquiat har igjennom intervjuer gitt uttrykk for hvilke kunstnere han vektla og som han anså som sine inspirasjonskilder, kunstnere som Robert Rauschenberg og Cy Twombly. Andre har også nevnt Jean Dubuffet. Dette er tre kunstnere som i denne konteksten er interessante å se nærmere på som inspirasjonskilder og som foregangspersoner for bruken av tekst (Rauschenberg og Twombly) i sine arbeider, i tillegg til bruk av graffiti- og det ekspressive uttrykket (Dubuffet) som er å finne i Basquiats arbeider.

* * *

Som en av de første i sin tid tok Robert Rauschenberg (1925–2008) i bruk tekst som en aktiv handling for på den måten å formidle et budskap. Dette gjorde han i verket *Erased de Kooning Drawing* (1953) (ill. 46). Utgangspunktet for arbeidet var en tegning på papir opprinnelig tegnet av Willem de Kooning (1904–1997).

¹³⁵ Thompson, "Royalty, heroism, and the streets", 32.

¹³⁶ Hoban, *Basquiat*, 33.

¹³⁷ Sandler, *Art of the postmodern era*. 467.

Rauschenberg brukte et viskelær til å viske ut tegningen og beskrev handlingen som et forsøk på å rense seg fra sin kunnskap.¹³⁸ De Kooning var en av de ledende etablerte kunstnerne fra den eldre generasjonen som Rauschenberg kjente til fra sitt opphold på Black Mountain College, hvor de Kooning tidligere hadde undervist.¹³⁹ Rauschenberg vektla at målet med arbeidet var å finne ut om man kunne lage en tegning ut av nettopp å viske den ut. Han brukte et viskelær til å viske ut originalarbeidet for på den måten å skape et nytt verk.

The interesting thing was that de Kooning agreed to it. [...], but the whole idea just came from my wanting to know whether a drawing could be made out of erasing. It took me a month, and about forty erasers, to do it.¹⁴⁰

Resultatet ble et arbeid på papir med svake skygger av den gamle tegningen til de Kooning.

De Koonings stil var en viktig inspirasjonskilde for Rauschenberg, med de aktive, hastige, nervøse strøkene med sine uttrykk av energi og kraft som kom til uttrykk i blant annet Rauschenberg røde malerier.¹⁴¹ Strøkenes kraft og energi finner vi også hos Basquiat, men elementer som vi i like stor grad finner, er Rauschenbergs ”combines”, som er arbeider hvor materialer funnet på gaten er integrert i verkene.¹⁴² Dette kunne være stoler, stiger, trafikkskilt, tøydyr med mer i tillegg til bruk av avisepapir og klær som vi riktignok ikke ser Basquiat bruke i verkene som har vært behandlet i kapittel 3, men ellers i hans oeuvre.¹⁴³

Det at Basquiat fant inspirasjon i kunstverkene til både Rauschenberg og Twombly, er ikke på noen måte oppsiktsvekkende. De fremstår som svært forskjellige i uttrykksform og tar i bruk forskjellige virkemidler i sin utforming av kunst, men på en og samme tid ser man likheter mellom kunstnerne i deres bruk av blant annet collage; hvordan de trekker inn utenforliggende materialer i sitt uttrykk. Dette er også et viktig element i Basquiats oeuvre som sådan. Rauschenberg beskriver sin bruk av collage slik;

¹³⁸ ”I was trying both to purge myself of my teaching and at the same time exercise the possibilities.” Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg/Art and life* (New York: Harry N. Abrams, 1990), 82.

¹³⁹ *Ibid.*, 66–67.

¹⁴⁰ Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the art world of our time* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1980), 96–97. Rauschenberg og de Kooning ble kjent med hverandre i løpet av vinteren 1953–1954. Tomkins, 89.

¹⁴¹ *Ibid.*, 93. Rauschenberg arbeidet med de røde maleriene i 1953 etter å ha arbeidet med en hvit og en svart serie malerier.

¹⁴² Kotz, *Rauschenberg/Art and life*, 85.

¹⁴³ For sammenligning se for eksempel Basquiats *Brain*, 1985 eller *Charles the First*, 1982 og Rauschenbergs *Winter Pool*, 1959 og som også kan sammenlignes med Andy Warhols *Brillo boxes*, 1964.

I don't want a picture to look like something it isn't. I want it to look like something it is. And I think a picture is more like the real world when it's made out of the real world.¹⁴⁴

Rauschenberg og Twombly var også venner. De delte atelier, i tillegg til at de sammen blant annet holdt utstillingen The Rauschenberg-Twombly show som ble vist i september–oktober 1951 i Eleanor Wards Stable Gallery.¹⁴⁵

Rauschenberg, Twombly, Jasper Johns (1930–) og andre tilførte stadig nye objekter og materialer i sine verk. Det er denne avantgardistiske tradisjonen med å la den ”høye” kunsten få næring fra den ”lave” som føres videre med Basquiat.¹⁴⁶

* * *

Cy Twombly (1928–) er også interessant å se på som inspirasjonskilde for Basquiat. I dette kunstnerskapet er det ikke bare det å stryke ut tekst som er tankevekkende, men jeg skal også se nærmere på Twomblys bruk av strek og oppramsing av ord. Klaus Kertess ser Basquiat som kanskje den kunstneren av sin generasjon som var ansvarlig for å bringe tilbake tekst og tegning i maleriet.

Knowledgeable and fearlessly he brought new life and credibility to the kind of frenetic mark making that preceding generations of avant garde had suppressed and/or abhorred. He looked back to Pollock through Twombly. Starting in the mid 1950s, Twombly began to make more literal and literary Pollock's radical writerliness. Basquiat explosively extended Twombly's coolly distanced doodles and graffiti; he directly incorporated the funk of the street and the sounds, rhythms, and the history of his African forebears into his dialogue with art. Much of the power of his work is drawn from and into words.¹⁴⁷

Basquiat blir ofte sammenlignet med Twombly, og da er det spesielt med tanke på hvordan han tok i bruk oppramsingen av ord, hans bruk av tekst og utstrykning. Man kan muligens finne utsagnet under som en forklaring på hvordan Basquiat ble introdusert for Twombly kunst og på den måten se hans bruk av disse elementene fundamentert i en kunsthistorisk uttrykksform.

¹⁴⁴ Tomkins, *Off the Wall*, 87. Collage: et virkemiddel siden Picasso brukte det første gang i 1911, som fra da av ble sett på som en teknikk gjorde det mulig for kunstnere å innarbeide virkeligheten i verket uten å måtte etterligne den.

¹⁴⁵ Ibid., 85.

¹⁴⁶ Nielsen, *15 minutter med Basquiat*, 27.

¹⁴⁷ Klaus Kertess, ”The Word” i *Jean-Michel Basquiat: The Notebooks*, red. av Larry Warsh (New York: Art & Knowledge, 1993), 17.

One time I [Gene Sizemore] mentioned that his work had elements of Twombly, and the next day he had bought a beautiful expensive coffee-table book on Twombly, to learn more about him.¹⁴⁸

Et konkret verk som kan ha vært til inspirasjon for Basquiats bruk av utstrykning, er *Study for treatise of the veil* fra 1970 (ill. 47). Her har Twombly streket over felt med tekst som fremstår som uleselig og umulig å tyde. Streken er i dette tilfellet svært markant og helt svart, samtidig som ordene ellers fremstår som svært utydelige. I to andre arbeider som man kanskje kan se elementer Basquiat kan ha hentet inspirasjon fra er *Apollo* (ill. 48) og *Venus* (ill. 49), begge fra 1975. Her har ikke Twombly foretatt noen utstrykninger, men hans oppramsning av ord og titlene er interessante å merke seg. Måten Twombly fører opp ordene i verkene, minner om Basquiats oppramsning. Kunstnerne fremstår som svært forskjellige, men også like på en og samme tid på grunn av Basquiats bruk av enkelte elementer som minner om Twombly.

Twombly har en mer rå og grov strek, og hans tekst er vanskeligere å oppfatte enn Basquiats. Verkene av Twombly jeg nevner her, er heller ikke en blanding av tegninger og tekst slik som vi finner hos Basquiat, men likhetene viser seg når man ser på verkenes oppbygning: Basquiat tar i bruk elementene hentet fra Twomblys produksjon slik som Twomblys collagebruk. Den er riktignok ikke fremtredende i arbeidene som er av interesse for denne oppgaven, men Basquiat tok i bruk collage i en rekke andre arbeider slik som *Untitled (Crown)* fra 1983 (ill. 50). Det er et verk hvor vi også ser en rekke karakteristiske elementer i Basquiats kunstneriske produksjon: kronen, blue ribbon, pilene og den tekstlige oppramsingen.

Grunnen til at disse to ofte blir nevnt sammen, har mye med Rene Ricards uttalelse i *Artforum* i 1981 hvor han skriver:

If Cy Twombly and Jean Dubuffet had a baby and gave it up for adoption, it would be Jean-Michel. The elegance of Twombly is there [...] and so is the art brut of the young Dubuffet.¹⁴⁹

I tillegg var Twombly en av de få kunstnerne som Basquiat nevnte spesielt som en viktig inspirasjonskilde. Basquiat oppgir i et intervju med Henry Geldzahler, "From Subways to Soho" i *Interview Magazine* i januar 1983 at Twomblys *Apollo and the Artist* var en av hans favoritter.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Hoban, *Basquiat*, 88.

¹⁴⁹ Ricard, "The Radiant Child", 43.

¹⁵⁰ "My favorite Twombly is *Apollo and the artist*, with the big "Apollo" written across it". Henry Geldzahler, *From subway to SOHO*, januar 1983 *Interview Magazine*, 3.

I Basquiats kunst finner vi elementer som det løselige, skriblete og skisseaktige preget som Twombly var kjent for.¹⁵¹

[...] line. Most usually a vehicle of drawing or design, under Basquiat's organizing hand, and in all its different linguistic and imagistic expressions, it aggressively enters the realm of painting, as it does in the work of Cy Twombly and Willem de Kooning.¹⁵²

Twombly tok i bruk abstrakte skriblerier, diagrammer, grafiske symboler, ansikter og tekst i sin utfoldelse på lerretet. Teknikkene han tok i bruk var ofte fettstifter, maling og blyant i kombinasjon med en rekke collageelementer som materialene tøy, aviser og opprevet papir. Forskjellen mellom Twombly og Basquiat ligger blant annet i Twomblys etterligning av ord. Hans uttrykk ligger mer i potensialet for tekst enn faktisk tekst, han introduserer oss for en mer primitiv form for kommunikasjon. Det forekommer også leselige ord i Twomblys produksjon, men hos Basquiat fungerer ordene i lys av seg selv og ikke som en etterligning, slik vi ser hos Twombly. Vi ser også at Basquiats bruk av teknikker og materialer er i tråd med Twomblys anvendelse.¹⁵³

Innenfor et verk arbeider Twombly både med det å utføre skriblerier og samtidig fjerne/utviske eksisterende påføringer. Han utfører en form for selvpåført vandalisme, hvor han på den ene siden tilfører verket tegninger, tekst og symboler og på den andre siden fjernes dette igjen.¹⁵⁴

* * *

En annen kunstner og sjanger Basquiat settes i sammenheng med, er Jean Dubuffet (1901–1985) og *art brut*. Sjangeren definerte ingen klare grenser mellom de forskjellige medier, og Dubuffet beskrev selv *art brut* slik:

works created by those untouched by artistic culture; in which copying has little part, unlike the art of intellectuals. Similarly, the artists take everything (subject, choice of material, modes of transposition, rhythm, writing styles) from their own inner being, not from the canons of classical or fashionable art. We engage in an artistic enterprise that is completely

<http://www.interviewmagazine.com/art/jean-michel-basquiat-henry-geldzahler/> (opp søkt 10.05.2011. Også gjengitt i Geldzahler *Making it new. Essays, Interviews and talks* (Turtle Point Press, New York: 1994), 204.

¹⁵¹ Marshall, *Jean-Michel Basquiat [Double volum set]*, (New York: Tony Shafrazi Gallery & Gallerie Enrico Navarra, 2000), 41.

¹⁵² Davvetas, "Lines, Chapters and Verses", 118.

¹⁵³ Morley, *Writing on the Wall*, 110–112.

¹⁵⁴ Kirk Varnedoe, og Adam Gopnik. *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, 7. oktober 1990–15. januar 1991 (New York: The Museum of Modern Art, 1991), 96.

pure, basic, totally guided in all its phases solely by the creator's own impulses. It is, therefore, an art which only manifests invention, not the characteristics of cultural art which are those of the chameleon and the monkey.¹⁵⁵

Det er først og fremst i Basquiats formale uttrykk man kan finne likheter til *art brut*. Sjangerens bruk av det skrevne ord er som vi har sett essensiell i Basquiats produksjon. Dubuffets beskrivelse av *art brut* utelukker Basquiat fra en ren tilknytning til sjangeren, men det er elementer hos Dubuffet som Basquiat tok i bruk i sine verk. Dette kan være elementer som Dubuffets bruk av underlaget som ubehandlet og med en fornemmelse av lerretet som en vegg med dens grove struktur.

I likhet med Dubuffets fremstilling av mennesker så er de fremstilt stiliserte også i Basquiats arbeider. Menneskekroppen fremstår i en forenklet form og manglende virkelighetstro visuell fremstilling i begge kunstneres produksjoner. (ill. 51) I tillegg var nok Dubuffets legitimering av graffiti som kunst til inspirasjon for Basquiat. Riktignok var ikke Basquiat graffiti-kunstner slik vi har sett på i kapittel 2, men han lagde graffiti-inspirerte eller graffiti-refererende verk. Dubuffet brukte graffiti for blant annet dets kriminelle innhold og som et bevis på at sann kunst bare kunne skapes ut i fra en personlig motvilje mot den allmenne kulturen.¹⁵⁶

OPPSUMMERING OG NOEN FORELØPIGE KONKLUSJONER

Ved å se på Basquiats bruk av ord og tekst i lys av samtidige og tidligere kunstnere har det vært mulig å plassere ham i en kunsthistorisk kontekst. Han har på den måten fått en rettmessig plass ved at det er konstatert at han tok i bruk omkringliggende elementer som kan ses i sammenheng med etablerte kunstnere som Rauschenberg, Twombly og Dubuffet. Kunstnere som alle på en eller annen måte har hatt innflytelse på Basquiats kunstneriske uttrykk, og som man kan se referanser til i en gjennomgåelse av intervjuer og artikler. Som vi har sett, har han enkelte ganger gitt uttrykk for sine inspirasjonskilder, og andre ganger er det kunsthistorikere og kritikere som har trukket paralleller og gjort sammenligninger av kunstneriske uttrykk. Som oftest er dette gjort for å plassere Basquiats produksjon i en form for kontekst for på den måten å kunne tolke enkelte elementer i arbeidene hans. Ved å gjøre det så ser vi

¹⁵⁵ Morley, *Writing on the Wall*, 103.

¹⁵⁶ Nielsen, *15 minutter med Basquiat*, 29.

at Basquiat fremstår som en kunstner med et autentisk og autonomt kunstnerisk uttrykk, og som i likhet med kunstnere ellers søkte inspirasjon i sin faglige historie og i sine omgivelser uten at det forringer hans kunstneriske verdi av den grunn, slik vi har sett argumentert for av blant annet Hal Foster i kapittel 2.

5 . KONKLUSJON OG AVSLUTTENDE REFLEKSJONER

Is there anything left to be said about the life and art of Jean-Michel Basquiat?¹⁵⁷

Oppgavens mål har vært å undersøke hvorvidt det er mulig å foreta en tolkning av Basquiats verk uten å ta høyde for det biografiske materialet slik normen hittil har vært. Jeg har gjennomgående argumentert for at det er mulig å gjøre en slik analyse, og dermed finne den narrative fremstillingen i verkene basert på en dekodning av Basquiats bruk av tekst og tegn i tre arbeider. Verkenes narrative fremstilling har i oppgaven blitt belyst slik jeg opplever at verkene mening blir produsert i mitt møte med verkene tekst og tegn. Ordenes mange mulige betydninger har blitt utforsket, og som et resultat av det mener jeg man kan konkludere med at Basquiats verk er multivalente.

Basquiats bevisste bruk av elementer som tekst og tegn er med på å utfordre oss som betraktere til å se dypere og grundigere enn den umiddelbare tolkningen, hvilket gir oss muligheten til å oppleve en kompleks og intrikat fortelling som kunstneren har hatt som formål å uttrykke.

Jeg forstår handlingen med å stryke ut tekst som en kommentar til tolkningsmangfoldet en slik handling skaper, og et virkemiddel for å etablere en dialog mellom betrakter og verk. Ved å stryke ut tekst skaper han interesse hos oss som betraktere. Kombinert med hans uttalelser som tilsier at det er bevisste valg, viser han oss at han er klar over sin kunstneriske posisjon som utøver, og setter med en slik handling kunsten i søkelyset. Han har et eksplisitt ønske om å gjøre publikum mer interesserte i teksten der han har strøket den ut.

I Basquiats arbeider finner vi et mangfold av tekst og tegn integrert i verkene; noe som kan sies å ha blitt et av Basquiats karakteristiske trekk. Dette mangfoldet av integrert tekst og tegn skiller ham fra Rauschenberg og Twomblys bruk av tekst samt Twomblys utstrykning, og hans bruk av graffiti-relaterte elementer skiller ham fra Dubuffets bruk av graffiti som kunstnerisk uttrykk slik vi har sett i kapittel 4.

On closer inspection his choices of words can coalesce into intelligent, meaningful, and cohesive thoughts and subjects. His intentional misspellings and repetitions and his crossed-

¹⁵⁷ Mario Naves, "Why are we still looking at Basquiat?" i *The New York Observer* (18.10.1999), 19.

out words and sentences only encourage closer scrutiny and help the artist emphasize crucial facts.¹⁵⁸

En sentral del av Basquiats kunst ligger i språket og det håndskrevne ordet. Skriften hans har et så bemerkelsesverdig utseende at man nesten kan regne den som en egen skriftstil. En lignende skriftstil er mulig å gjenkjenne hos den brasilianske kunstneren Mira Schendel (1919–1988). Det gjelder spesielt hennes arbeider fra midten av 1960-tallet, noe som kommer godt frem i serien *Escritas* (1965). Hvorvidt Basquiat har hatt kjennskap til Schendel, er vanskelig å si, men man kan se at hennes kunst kan ha vært en mulig inspirasjonskilde for både Twombly og Basquiat. På en utstilling ved The Museum of Modern Art i New York, *León Ferrari and Mira Schendel: Tangled alphabets* (april–juni 2009), så jeg deler av serien utstilt og fikk umiddelbart assosiasjoner til Basquiat.

Basquiats karakteristiske skriftstil kan også undersøkes nærmere i utstillingskatalogene *Jean-Michel Basquiats Drawings* (1990) og *Jean-Michel Basquiat: In Word Only* (2005) og i notatbøkene til Basquiat hvor redaktøren Larry Wash skriver:

These notebooks are of seminal importance in understanding Jean-Michel's later paintings as well as being beautiful works in themselves. Not just notes, they reflect Jean-Michel's sophisticated sense of design, the importance of the page, but most of all, the importance of the word. Half-words, blocked words, revises phrases all contribute to the play between the conscious and the unconscious in the mind of the artist.¹⁵⁹

Basquiats gjentagende bruk av elementer som tekst og tegn har vært med på å etablere en “basquiatisk” forståelse for ordenes betydning, siden hans gjentagende bruk av disse fremstår som normative i hans verk. Dette kan være copyrightsymboler eller bruken av ord som SALT eller FEDERAL RESERVE NOTE. Satt i kontekst med andre ord i verkene så fungerer for eksempel SALT som en referanse til både slavehandel og narkotika slik vi har sett i kapittel 3. Ved Basquiats intrikate bruk av tekst og tegn fremstilles det en kompleks komposisjon som viser til naturressurser og materialer så vel som kolonitid og økonomiske stormakter.¹⁶⁰

Som vi har sett, bruker Basquiat både blue ribbon- og copyrightsymbolene som selvanerkjennende symboler. De er med på å fremheve hans syn på arbeidet han har gjort, så vel som elementene han har tatt i bruk i arbeidet. Som diskutert er

¹⁵⁸ Marshall, ”In Word Only”, i *Jean-Michel Basquiat*, (2005),

¹⁵⁹ Larry Warsh, ”Editor's note”, i Warsh, *Jean-Michel Basquiat*, 7.

¹⁶⁰ Mercurio, “The moon king”, 39.

copyrightsymbolet et gjennomgående element som Basquiat tok med seg fra tiden som gatekunstner og fungerer som uttrykk for selvopphøyelse.

* * *

Arbeidene *Undiscovered Genius*, *Ascent*, og *50¢ Piece* som jeg har sett nærmere på i kapittel 3, valgte jeg fordi de utmerket seg med sitt samlende innhold rundt sentrale temaer som var viktige for kunstneren.

[...] he had his own burning subject: blackness – its glories, histories and pain – and the gnawing burden of colonialism, slavery and discrimination.¹⁶¹

Dette er temaer som er behandlet i verkgruppen som sådan. Det kretses rundt gjennomgående temaer i alle 32 arbeider, og siden han arbeidet med verkgruppen samtidig, kan man se likhetstrekk mellom arbeidene. Han refererer i tillegg til de overnevnte temaene til en rekke personlige forbilder som Charlie Parker, Sugar Ray Robinson, Malcom X og Al Johnson. I tillegg ser vi temaer som kretser rundt anatomi, og både egyptisk og romersk historie. I verket *Napoleon Stereotype as Portrayed* (ill.?) ser vi han behandle dagsaktuelle hendelser i sin samtid, et eksempel på dette ser vi der han refererer til Betty og Barney Hill, som ble berømte for sin påståtte bortføring av en UFO.¹⁶² Basquiat refererer til denne hendelsen med en tegning av en UFO-lignende gjenstand i tillegg til å skrive deres navn.

Basquiat bruker også verkene sine til å kommentere økonomiske hendelser i historien slik vi så det gjort i *50¢ Piece*. Dette ser vi også i andre arbeider hvor de der kan tolkes mer som kritikk av markedskrefter og problemer rikdom skaper.

* * *

Gjennom oppgaven har jeg argumentert for at det finnes mer enn den fortolkningsmuligheten som tidligere har vært vektlagt, den biografiske lesningen. Min lesning av Basquiats verk fungerer som et alternativ for å påpeke hvor relevant hans kunstnerskap var for hans tid. En tekst- og tegnorientert lesning viser Basquiat

¹⁶¹ Roberta Smith, "Collisions on canvas that still make noise" i *The New York Times* (fredag 11.03.2005), E38.

¹⁶² Robert M. Collins og William Moore, *The zeta reticuli star system and ETs*, <http://www.ufoevidence.org/documents/doc879.htm> (oppført 2.11.2010).

som en mer betydningsfull kunstner enn det tidligere lesninger har medvirket til, og dette blir forsterket gjennom utsagn som dette:

He said that if I wrote the piece, I should, at all costs, try to avoid writing about Basquiat's life. Everyone, it seems, has a tendency to write more about the man than the work itself.

Dette er en uttalelse som er i tråd med slik jeg opplever litteraturen om Basquiat, men lenger nede i teksten fortsetter Johnny Depp med å si noe som jeg ikke er enig i:

However, it is almost impossible to speak about his works without it becoming a crude dissection of the man. On any canvas or drawing, he spilled himself ... maybe even without wanting to. His thoughts, his feelings – however fleeting, unfinished or incomplete are captured in that moment when he connected with his target.¹⁶³

Slik jeg ser det, er det feilaktig å påstå at det biografiske materialet er nødvendig i analysen, fordi at ved hele tiden å inkludere det sørger man for at kunsten kun oppleves som et biprodukt til fortellingen om hans liv. Enhver kunstner vil ta i bruk elementer som er knyttet til ens liv, men det er ikke det samme som å si at det er det eneste man kan oppleve i møte med verkene. Basquiat hentet, slik vi har sett, inspirasjon fra sine omgivelser, fra bøker, musikk, venner, kunsthistorien og så videre. Dette er med på å gi verkene en sammensatt og kompleks historie som overlates til oss betraktere å oppdage. Derfor er det ikke interessant å vite at han var kjæreste med den senere kjente sangerinnen Madonna, brukte dop og døde av overdose. Det er mer interessant, i mine øyne, å se hvordan samhandlingen mellom tekst og tegn uttrykker seg i deres formidling av historien som ligger til grunn. Med en slik forutinntatt forståelse av verkene lar en ikke se Basquiat i et nytt lys eller fortolkningsperspektiv.

Det jeg mener å ha slått fast i løpet av denne oppgaven, er at bildet av kunstneren ikke er slik som tidligere antatt; som den lite kunnskapsrike, ulærte og uintelligente svarte kunstneren, som kun var et resultat av markedskrefter og populærkulturelle sjangere som graffiti. Snarere var han en pioner innen den postmoderne kunsten, der ingenting er meislet i stein. Han var en visjonær som satte sitt avtrykk på den moderne kunstproduksjonen.

¹⁶³ Johnny Depp, *Jean-Michel Basquiat: The Work of a Lifetime, 27. juli–23. oktober 2003* (Paris: Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2003), 17.

Avslutningsvis ønsker jeg å kommentere sitatet jeg bruker i begynnelsen av kapitlet. Som et resultat av denne oppgavens konklusjon vil jeg påstå at det er fullt mulig å si at det er mye mer å utforske når det gjelder Basquiats kunst og verkenes narrative innhold, selv om hans liv er blottlagt for enhver som vil lese om det.

BIOGRAFI

JEAN-MICHEL BASQUIAT

- 1960** Jean-Michel Basquiat ble født 22. desember 1960 i Brooklyn, New York. Moren, Mathilde, var fra Brooklyn, men hadde røtter til Puerto Rico. Faren, Gérard, var opprinnelig fra Haiti.¹⁶⁴ Jean-Michel fikk senere to yngre søstre: Lisane og Jeanine.
- 1968** Åtte år gammel ble Basquiat påkjørt av en bil da han lekte i gaten, noe som resulterte i en brukket arm og at han måtte fjerne milten. Mens han lå på sykehuset, skal han ha fått det kjente anatomiverket *Gray's Anatomy* av moren sin. Et verk som siden skulle fungere som inspirasjonskilde og referanseverk for de mange anatomiske elementene i hans arbeider. Samme år skilte foreldrene seg, og Jean-Michel og søstrene ble boende hos faren.
- 1970** Moren ble for første gang innlagt på psykiatrisk institusjon, noe som skulle komme til å gjenta seg ved flere anledninger mens Jean-Michel levde.
- 1971** For første gang var det mulig å se graffiti på T-banen i New York. Dette var begynnelsen på den moderne graffiti-bevegelsen, som Basquiat siden ble forbundet med.
- 1976** Familien Basquiat bodde noen år i Puerto Rico fordi faren jobbet der, men flyttet tilbake til Brooklyn i 1976. Samme året begynte Jean-Michel på *City-as-School*, en skole for problembarn, hvor han utviklet SAMO-graffitien sammen med vennen Al Diaz. Samarbeidet avlet frem en "tag" som siden skulle åpne dørene til kunstverdenen for Jean-Michel.

¹⁶⁴ Peter Schjeldahl, *Let's See; Writings on Art from The New Yorker*, (USA: Thames & Hudson, 2008), 214–215. Opprinnelig skrevet som en kritikk til utstillingen på Brooklyn Museum i 2005. Artikkelen var å finne i *The New Yorker* 4. april 2005 med tittelen "Young Fun; Basquiat's best work".

- 1977–78** Kun ett år etter at Basquiat begynte på *City-as-School* sluttet han, og i juni 1978 flyttet han hjemmefra og bodde hos en rekke forskjellige venner. Basquiat og Al Diaz laget en rekke SAMO-aforismer på gateveggene på Manhattan, og i desember 1978 ble de to intervjuet for en artikkel i *Village Voice*¹⁶⁵. Dette var en artikkel som bidro til å bryte samarbeidet mellom Basquiat og AL Diaz, fordi Basquiat ønsket å utnytte situasjonen for å oppnå berømmelse, noe Al Diaz ikke ønsket. En SAMO-aforisme kunne lyde slik: ”SAMO AS AN END TO MINDWASH RELIGION, NOWHERE POLITICS, AND BOGUS PHILOSOPHY.”¹⁶⁶
- 1979** Basquiat startet støybandet Gray sammen med Michael Holman, Wayne Clifford, Vincent Gallo og Nicholas Taylor, og var på dette tidspunktet et kjent ansikt i undergrunsmiljøet i New York.¹⁶⁷ Dette i stor grad på grunn av sine tv-opptredener på Glenn O’Briens *Tv Part*,¹⁶⁸ et tv-show som gikk på natten, og som var et av de viktigste bidragene til å fremme nye og etablerte musikere og kunstnere i undergrunsmiljøet.¹⁶⁹ I løpet av dette året ble han venner med den senere velkjente kunstneren Keith Haring, et vennskap som skulle vare livet ut.
- 1980–81** Årene 80–81 var svært innholdsrike for Basquiat, siden det var da han tok steget fra gaten til kunstgalleriet – en endring som medvirket til at han gikk fra å kalle seg SAMO til å signere ved sitt fulle navn. Gjennombruddet hans kom med utstillingen ”*Time Square Show*” sommeren 1980, hvor Basquiat var en av dem som fikk mest oppmerksomhet. Dette nærmere bestemt med artikkelen ”Report from Times Square” i *Art in America* av Jeffrey Deitch.¹⁷⁰ Etter denne suksessen ble han invitert til å delta på utstillingen ”New York/New

¹⁶⁵ Faflick, ”The SAMO Graffiti”, 42.

¹⁶⁶ Franklin M. Sirmans, ”Chronology” i *Basquiat*, Buchhart og Keller red., XLVIII.

¹⁶⁷ Nicholas Taylor, *Jean-Michel Basquiat through Nicholas Taylor* (London/København: The Inoue Brothers, 2009), 22.

¹⁶⁸ *TV PARTY: The documentary*, DVD, produsert av Glenn O’Brian (New York: Brinkfilm, 2006).

¹⁶⁹ Jeffrey Deitch, ”1981: The Studio of the Street”, i *Jean-Michel Basquiat 1981: The Studio of the Street, 4. mai–27. mai 2006*, 8–13. For et fotografisk minnealbum fra årene 1978–88 se *New York Noise: Art and Music from the New York Underground 1978–88*. Der får man inntrykk av hele miljøet og hvor mange sentrale skikkelser som senere skulle bli verdensstjerner var aktive.

¹⁷⁰ Deitch, ”Report from Times Square”, 58–63.

Wave” på P.S. 1 i Queens. Denne utstillingen fikk strålende kritikker i pressen, blant annet i *Art in America*, hvilket anses som en direkte medvirkende faktor til hans suksess. På slutten av sommeren ble Annina Nosei hans gallerist, og han begynte å jobbe i et atelier i kjelleren til galleriet. Den første salgsutstillingen ble satt opp knappe to måneder etter at han hadde begynt å jobbe med Nosei.

1981 var også året hvor han spilte en ung kunstner på jakt etter berømmelse og rikdom i filmen *Downtown 81*, en film regissert av Glenn O’Brien.¹⁷¹

1982 I mars hadde han sin første soloutstilling hos Nosei, og det var med denne utstillingen Basquiat begynte å livnære seg som kunstner. I juni deltok han som den yngste kunstneren av de 176 deltagerne på *Documenta 7* i Kassel, Tyskland.¹⁷² Dette ble etterfulgt av en utstilling i Zürich på Galerie Bruno Bischofberger i september, hvor Bischofberger endte opp med å bli Basquiats gallerist i Europa. I november samme år deltok Basquiat i en utstilling på *Fun Gallery* i East Village, hvilket ble en stor suksess. Det var med artikkelen til Rene Ricard, ”The Radiant Child” i *Artforum*, at verden virkelig fikk øynene opp for kunstneren. Basquiat innledet et kort forhold til Madonna, som endte tidlig i 1983, angivelig fordi Madonna ikke godtok narkotikamisbruket til Basquiat.

1983 Basquiat var lidenskapelig opptatt av musikk, noe som kommer til uttrykk i verk som *CPRKR*, hvilket var en hyllest til Charlie Parker. I 1983 produserte Basquiat en plate som het *Beat Bop* i samarbeid med Rammellzee. Basquiat stod for teksten og illustrasjonene på omslaget. Tittelen på platen reflekterer Basquiats forkjærlighet for Beatgenerasjonen og musikkjangeren bebop, hvor Parker var en betydningsfull skikkelse. Fra før hadde Basquiat produsert flere av lydsporene på filmen *Downtown 81*.

¹⁷¹ Jean-Michel Basquiat: *DOWNTOWN 81*, DVD, regissert av Glenn O’Brien (New York: New Beat Films LLC, 2000).

¹⁷² Sirmans, ”Chronology”, i *Basquiat*, Buchhart og Keller red., XLV.

Sammen med Keith Haring deltok Basquiat på Whitney Museums biennale, en deltagelse blant de sjeldne han gjorde ved et amerikansk museum i sin levetid.

Han innledet et forhold til Paige Powell, en av redaktørene for *Interview Magazine*, som var eid av Andy Warhol. Forholdet til Powell førte til et vennskap med Warhol. Av Warhol leide han en leilighet i Great Jones Street hvor han bodde frem til sin død.

- 1984** Etter en tid uten å være knyttet til et galleri på grunn av en uoverensstemmelse med Annina Nosei, inngikk Basquiat en avtale med gallerist Mary Boone i 1984. Mai samme året holdt han en salgsutstilling ved Mary Boone-galleriet som ble en salgsmessig suksess, men fikk blandede kritikker i pressen.
- Collaborations* sammen med Andy Warhol og Francesco Clemente åpnet i september, med 15 samarbeidsverk på Bruno Bischofbergers galleri i Zürich. I perioden høsten 84 til sommeren 85 arbeidet Warhol og Basquiat videre med en rekke arbeider.
- 1985** Basquiat figurerte på forsiden av februarutgaven til *New York Times Magazine*. Nattklubben Palladium åpnet dørene, og Basquiat stod for dekorasjonene av en hel vegg i lokalet.¹⁷³
- September stilte Basquiat og Warhol ut bilder sammen, denne gangen i Tony Shafrazis galleri. Dette ble en utstilling som førte til et brudd mellom de to kunstnerne, mye på grunn av omtalen av deres forhold i en anmeldelse som ble utgitt i sammenheng med utstillingen. Basquiat tok bruddet hardt, selv om det var han selv som tok dette valget. Dette førte til en forverring med hensyn til hans narkotikamisbruk.
- 1986** Basquiat holdt en utstilling på Elfenbenskysten, hvorpå han returnerte fra Afrika og brøt med galleristen Mary Boone. Han sjekket så inn på en avvenningsklinikk på Hawaii for sitt narkotikamisbruk, men reiste derfra kort tid etterpå.

¹⁷³ Dekorasjonene på Palladium kan man se i bakgrunnen av bildet på side 76 i boken *New York Noise*.

- 1987** Warhol døde 22. februar 1987 av komplikasjonene etter en galleblæreoperasjon, og dette tok Basquiat svært hardt. Han isolerte seg i større grad fra sine omgivelser, og narkotikabruken eskalerte.
- 1988** I juni hadde Basquiat den første utstillingen på to år på Baghoomian-galleriet, en utstilling som ble ansett for å være et comeback for Basquiat. Kort tid etter, 12. august 1988, døde Basquiat av en overdose alene i leiligheten i Great Jones Street.¹⁷⁴

Whitney Museum of American Art holdt en posthum utstilling i 1992, en utstilling som satte Basquiat i den rette kontekst som en av USAs ledende kunstnere på 1980-tallet. I 2003 var det en stor utstilling i Paris på Musée Maillol, og i 2005 hadde Brooklyn Museum en stor retrospektiv utstilling fra hele hans kunstnerskap. Denne ble siden vist på en rekke amerikanske museer ut året 2006.

I forbindelse med hans 50-årsjubileum i 2010 var det ved Fondation Beyeler i Basel, Sveits den største europeiske utstillingen av Basquiat noensinne. I oktober åpnet nok en utstilling i Paris på Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Denne utstillingen ble vist frem til januar 2011.

¹⁷⁴ Alt biografisk materiale er hentet fra en rekke bøker om kunstneren slik som: Whitney Museums utstillingskatalog (1992), Brooklyn Museums utstillingskatalog (2005), Museo Revoltellas utstillingskatalog (1999), Fondation Beyeler utstillingskatalog (2010), Jean-Michel Basquiat: To Repel Ghosts utstillingskatalog (2008), Basquiat: A Quick Killing in Art (2004). I tillegg til litteraturen i de nevnte notene ovenfor.

ILLUSTRASJONSLISTE

- Ill.1: Jean-Michel Basquiat, *Undiscovered Genius*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.2: Jean-Michel Basquiat, *Ascent*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.3: Jean-Michel Basquiat, *50¢ Piece*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.4: Jean-Michel Basquiat, *Leeches*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.5: Jean-Michel Basquiat, *Unbleached Titanium*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.6: Jean-Michel Basquiat, *PPCD*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.7: Jean-Michel Basquiat, *Napoleon Stereotype as Portrayed*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.8: Jean-Michel Basquiat, *Mace*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.9: Jean-Michel Basquiat, *King Brand*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.

- Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.10: Jean-Michel Basquiat, *Replicas*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.11: Jean-Michel Basquiat, *Roast*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.12: Jean-Michel Basquiat, *Bishop*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.13: Jean-Michel Basquiat, *Dwellers in the Marshes*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.14: Jean-Michel Basquiat, *Steel*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.15: Jean-Michel Basquiat, *Skin Head Wig*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.16: Jean-Michel Basquiat, *Tree Version*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.17: Jean-Michel Basquiat, *Boxer Rebellion*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.18: Jean-Michel Basquiat, *Liberty*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.

- Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III.19: Jean-Michel Basquiat, *Olympic*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III.20: Jean-Michel Basquiat, *King Alphonso*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III.21: Jean-Michel Basquiat, *Titian*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III.22: Jean-Michel Basquiat, *Wolf Sausage*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III. 23: Jean-Michel Basquiat, *Peptic Ulcer*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III.24: Jean-Michel Basquiat, *Dog Leg Study*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III.25: Jean-Michel Basquiat, *Monticello*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III.26: Jean-Michel Basquiat, *Savonarola*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- III.27: Jean-Michel Basquiat, *Formless*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.

- Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.28: Jean-Michel Basquiat, *Techu-Anpu*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.29: Jean-Michel Basquiat, *Large Body of Water*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.30: Jean-Michel Basquiat, *False*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.31: Jean-Michel Basquiat, *Snakeman*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.32: Jean-Michel Basquiat, *Eye of Troof*, 1982–1983.
ca. 57,2 x 76,5 cm, akryl, oljestifter, pastellstifter, fargekritt, og blyant på papir.
Daros Collection, Sveits.
Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005]. London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.33: Figur hentet fra: Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Faity-Tales, Folklore and Mythologies*. Vol. 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (optrykk 1957).
- Ill.34: Figur hentet fra: Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Faity-Tales, Folklore and Mythologies*. Vol. 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (optrykk 1957).
- Ill.35: Figur hentet fra: Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Faity-Tales, Folklore and Mythologies*. Vol. 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (optrykk 1957).
- Ill.36: Figur hentet fra: Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Faity-Tales, Folklore and Mythologies*. Vol. 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (optrykk 1957).
- Ill.37: Figur hentet fra: Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Faity-Tales, Folklore and Mythologies*. Vol. 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (optrykk 1957).

- Ill.38: Figur hentet fra: Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Faity-Tales, Folklore and Mythologies*. Vol. 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (optrykk 1957).
- Ill.39: Nsibidi figur hentet fra: Thompson, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Random House, 1983.
- Ill.40: Figur hentet fra: Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Faity-Tales, Folklore and Mythologies*. Vol. 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (optrykk 1957).
- Ill.41: Figur hentet fra: Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Faity-Tales, Folklore and Mythologies*. Vol. 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (optrykk 1957).
- Ill.42: Blue ribbon bildet hentet fra:
http://www.knowledgerush.com/kr/encyclopedia/Notary_public/
- Ill.43: Jean-Michel Basquiat, *Untitled(Self-Portrait)*, 1982.
 193 x 239 cm, akryl og oljestifter på lerret.
 Privat eie.
 Bildet hentet fra: Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling Brooklyn Museum, 2005].
 London/New York: Merrell, 2006.
- Ill.44: James Van Der Zee, *Marcus Garvey Parade*, 1924.
 Fotografi, sort/hvitt.
 Ukjent eie.
 Bildet hentet fra:
<http://www.negroartist.com/negro%20artist/james%20van%20der%20zee/index.htm>
- Ill.45: James Van Der Zee, *Jean-Michel Basquiat*, 1982.
 25,4 x 20,3 cm, fotografi, sort/hvitt.
 Estate of James Van Der Zee.
 Bildet hentet fra: Marshall, Richard D. *Jean-Michel Basquiat* [utstilling Whitney Museum, 1993]. New York: Harry N.Abrams/Whitney Museum, 1994.
- Ill.46: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.
 64,14 cm x 55,25 cm, spor av blekk og blyant på papir.
 The San Francisco Museum of Modern Art.
 Bilde hentet fra: <http://www.sfmoma.org/artwork/25846#>
- Ill.47: Cy Twombly, *Study for Treatise of the Veil*, 1970.
 70,5 x 100 cm, voksstift, blyant, fargeblyant, collage, scotch tape på papir.
 Privat eie.
 Bildet hentet fra: Sylvester, Julie, red. *Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper* [utstilling Whitney Museum, 2005]. New York: Schirmer/Mosel, 2004.
- Ill.48: Cy Twombly, *Apollo*, 1975.
 150 x 134 cm, oljestift, blyant på papir.
 Privat eie.
 Bildet hentet fra: Sylvester, Julie, red. *Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper* [utstilling Whitney Museum, 2005]. New York: Schirmer/Mosel, 2004.

- III.49: Cy Twombly, *Venus*, 1975.
150 x 137 cm, oljestift, blyant, collage på papir.
Privat eie.
Bildet hentet fra: Sylvester, Julie, red. *Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper* [utstilling Whitney Museum, 2005]. New York: Schirmer/Mosel, 2004.
- III.50: Jean-Michel Basquiat, *Untitled(Crown)*, 1983.
50,8 cm x 73,7 cm, akryl, blekk og papircollage på papir.
Collection Leo Malca.
Bildet er hentet fra: Mercurio, Gianni. *The Jean-Michel Basquiat show* [utstilling Fondazione La Triennale di Milano, 2006–2007]. Milano: Skira, 2006.
- III.51: Jean Dubuffet, *Wall with Inscriptions*, 1945.
99,7 cm x 81 cm, olje på lerret.
Museum of Modern Art, New York.
Bildet hentet fra: Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. London: Thames & Hudson Ltd., 2003.

BIBLIOGRAFI

- Baal-Teshuva, Jacob, red. *Jean-Michel Basquiat: Paintings and Works on Paper, The Mugrabi Collection* [utstilling på Museum Würth, 27. september 2001–1. januar 2002]. Med bidrag av Francesco Clemente, Jeffrey Deitch, Henry Geldzahler, Jeffrey Hoffeld, A. R. Penck og Richard Rodriguez. Künzelsau: Museum Würth/Swiridoff Verlag, 2001.
- Bailey, Harold. *The Lost Language of Symbolism: An Inquiry into the Origin of Certain Letters, Words, Names, Fairy-Tales, Folklore and Mythologies*. Bd 1. London: Ernest Benn Limited, 1912 (opprett 1957).
- Barnett, Jim og H. Clark Burkett. *The Forks of the Road Slave Market at Natchez*. Mississippi Historical Society © 2000–2011.
<http://mshistory.k12.ms.us/articles/47/the-forks-of-the-road-slave-market-at-natchez> (oppsøkt 21.10.2010).
- Berggruen, Oliver, red. *Jean-Michel Basquiat: To Repel Ghosts* [utstilling på Palazzo Ruspoli, Roma, 2. oktober 2008–1. februar 2009]. Med bidrag av Michael Halsband, Erin Krause og Francesco Pellizzi. Geneve/Milano: Skira, 2008.
- Biblos.com. *Seach, Read, Study the Bible in Many Languages*. © 2004–2011.
<http://bible.cc/> (oppsøkt september 2010– april 2011).
- Bowman, Russell. "Words and Images: A Persistent Paradox". *Art Journal* 45, nr. 4 (vinter 1985): 335–343.
- Bradstreet, Anne. *The Flesh and the Spirit*. © 2002.
<http://www.annebradstreet.com> (oppsøkt 24.10.2010).
- Buchhart, Dieter og Sam Keller, red. *Basquiat* [utstilling på Fondation Beyeler, Basel, 9. mai–5. september 2010]. Med bidrag av Dieter Buchhart, Tamra Davis, Becky Johnston, Glenn O'Brian, M. Franklin Sirmans og Robert Storr. Riehen/Basel: The Beyeler Museum AG, 2010.
- _____. "Jean-Michel Basquiat: A revolutionary caught between everyday life, knowledge, and myth". I Buchhart og Keller, *Basquiat*, IX–XX.
- Byrne, David, red. *New York Noise: Art and Music from the New York Underground 1978–88*. London: Soul Jazz Publishing, 2007.
- Cheim, John, red. *Basquiat Drawings* [utstilling på Robert Miller Gallery, New York, november 1990]. Med bidrag av Robert Storr. Boston/Toronto/London: A Bulfinch Press Book/Little, Brown and Company, 1990.
- Clement, Jennifer. *Widow Basquiat: A Memoir*. Exeter: Shearsman Books, 2010.
- Collins, Robert M. og William Moore. *The Zeta Reticuli Star System and ETs*.
<http://www.ufoevidence.org/documents/doc879.htm> (oppsøkt 02.11.2010).

- Davvetas, Demosthenes. "Lines, Chapters, and Verses: The Art of Jean-Michel Basquiat". *ArtForum* 25 (april 1987): 116–120.
- Decker, Andrew. "The Price of Fame". *ArtNews* (januar 1989): 96–101.
- Deitch, Jeffrey, M. Franklin Sirmans og Nicola Vassell, red. *Jean-Michel Basquiat: 1981: The Studio of the Street* [utstilling på Deitch Projects, New York, 4. mai–27. mai 2006]. Med bidrag Gerard Basquiat, Edo Bertoglio, Diego Cortez, Jeffrey Deitch, Fab 5 Freddy, Michael Holman, Suzanne Mallouk, Annina Nosei, Glenn O'Brien, M. Franklin Sirmans, Nicholas Taylor, og Nicola Vassell. Milano/New York: Charta, 2007.
- _____. "1981: The Studio of the Street". I Deitch, Sirmans og Vassell, *Jean-Michel Basquiat: 1981: The Studio of the Street*, 8–13.
- _____. "Report from Times Square". *Art in America* 68 (september 1980): 58–63.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Oversatt av Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Eltis, David. *A Brief Overview of the Trans-Atlantic Slave Trade*. Voyages: The Trans-Atlantic Slave Trade by Emory University. © 2008–2009. <http://www.slavevoyages.org/tast/assessment/essays-intro-01.faces> (oppsøkt 28.04.2011).
- Faflick, Philip. "The SAMO Graffiti: Boosh-Wah or CIA". *The Village Voice* (1. desember 1978): 41–44.
- Foster, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. 3. utg. Seattle/Washington: Bay Press, 1985.
- Gadsden, Cynthia A.. "Artforum, Basquiat and the 1980s". Masteroppgave i kunsthistorie. The College of Fine Arts of Ohio University, 2008.
- Geldzahler, Henry. *Making it New: Essays, Interviews and Talks*. New York: Turtle Point Press, 1994.
- _____. *From Subways to SOHO*. Interview Magazine. <http://www.interviewmagazine.com/art/jean-michel-basquiat-henry-geldzahler/> (oppsøkt 10.5.2011).
- Graw, Isabelle. "Interview". I Mazensi, *Basquiat*, LXVII.
- Green, Jonathan, red. *Cassel's Dictionary of Slang*. 2. utg. London: Weidenfeld & Nicholson, 2005.
- Gunston Hall. *Home of George Mason*. http://www.gunstonhall.org/georgemason/slavery/views_on_slavery.html (oppsøkt 01.11.2010).

- Hall, James. *Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. London: John Murray Ltd., 1974 (opptrykk 2001).
- Haring, Keith. "Remembering Basquiat". I *Vogue* (november 1988): 234–236.
- Hebdige, Dick. "Welcome to the Terrordome: Jean-Michel Basquiat and the 'Dark' Side of Hybridity". I Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, 60–70.
- Hoban, Phoebe. *Basquiat: A Quick Killing in Art*. 2 utg. New York: Penguin Books, 2004.
- Hoffman, Fred. "The Defining Years: Notes on Five Key Works". I Mayer, *Basquiat*, 129–162.
- Hooks, Bell. "Altars of Sacrifice: Re-membering Basquiat". I *Art in America* 81 (juni 1993): 68–75.
- Jay-Z. *Decoded*. New York: Virgin Books, 2010.
- Johnston, Becky og Tamra Davis. "I have to have some Source Material Around Me". I Buchhart og Keller, *Basquiat*, XXI–XXXII.
- Kertess, Klaus. "The Word". I Warsh, *Jean-Michel Basquiat: The Notebooks*, 17–19.
- Knowles, George. *Karl von Eckartshausen*.
<http://www.controversial.com/Karl%20von%20Eckartshausen.htm>
 (oppsøkt 20.10.2010).
- Kotz, Mary Lynn. *Rauschenberg/Art and life*. New York: Harry N. Abrams, 1990.
- Lagler, Annette, "Jean-Michel Basquiat: Three Paintings from the Ludwig Collection". I Mercurio, *The Jean-Michel Basquiat Show*, 75–85.
- Lubell, Ellen. "New Kid on the (Auction) Block". *The Village Voice* (29. mai 1984): 45–46.
- Marshall, Richard D.. *Jean-Michel Basquiat: In Word Only* [utstilling på Cheim & Read, New York, 17. februar–26.mars 2005]. Med bidrag av Annette I. Minkalis. Illinois: Cheim & Read, 2005.
- _____. *Jean-Michel Basquiat* [utstilling på Whitney Museum of American Art, New York, 23. oktober 1992–14. februar 1993]. Med bidrag av Dick Hebdige, Klaus Kertess, Rene Ricard, Greg Tate og Robert Farris Thompson. New York: Harry N.Abrams/Whitney Museum, 1992.
- _____. "Repelling Ghosts". I Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, 15–27.

- Mason, Matt. *The Pirate's Dilemma: How hackers, punk capitalists and graffiti millionaires are remixing our culture and changing the world*. London: Penguin Books, 2008.
- Mayer, Marc, red. *Basquiat* [utstilling på Brooklyn Museum, New York, 11. mars–5. juni 2005]. Med bidrag av Fred Hoffman, Kellie Jones og Franklin Sirmans. London/New York: Merrell, 2006.
- _____. "Basquiat in History". I Mayer, *Basquiat*, 41–90.
- Mazensi, Luca, red. *Basquiat* [utstilling på Museo Revoltella, Trieste, 15. mai–15. september 1999]. Med bidrag av Bruno Bischofberger, Francesco Clemente, Demonstenes Davvetas, Henry Geldzahler, Isabella Graw, Luca Mazensi, Tobias Müller og Lisa Licitra Ponti. Milano: Charta, 2000.
- _____. "Pay for Soup/Build a Fort/Set that on Fire". I Mazensi, *Basquiat*, XXXIV.
- Mercurio, Gianni, red. *The Jean-Michel Basquiat Show* [utstilling ved Fondazione La Triennale di Milano, 19. september 2006–28. januar 2007]. Med bidrag av Gianni Mercurio, Annette Lagler, Glenn O'Brien, Demetrio Papanoni og Gaia Regazzoni. Milano: Skira, 2006.
- _____. "The Moon King". I Mercurio, *The Jean-Michel Basquiat Show*, 19–46.
- Minster, Christopher. *Haiti: The Us Occupation, 1915–1934*. © 2011.
<http://latinamericanhistory.about.com/od/historyofthecaribbean/p/08haiti1915.htm> (opp søkt 25.02.2011).
- Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Nairne, Sandy. *State of the Art: Ideas & Images in the 1980s*. Med bidrag av Geoff Dunlop og John Wyver. London: Chatto & Windus, 1987.
- Naves, Mario. "Why are we Still Looking at Basquiat?". *The New York Observer* (18. oktober 1999): 19.
- Nielsen, Christine Sofie. "15 minutter med Basquiat: et studie av kunstnerens selvportretter". Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Bergen, høst 2001.
- Oxford Dictionary of English*. 2. utg. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Pearlman, Alison. *Unpackaging Art of the 1980s*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003.
- Pérez-Oramas, Luis, red. *León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets* [utstilling The Museum of Modern Art, New York, 5. april–15. juni 2009].

Med bidrag av Andrea Giunta og Rodrigo Naves. New York: The Museum of Modern Art, 2009.

Rankin-Reid, Jane. "One Warrior's word ©: the texts of Jean-Michel Basquiat". I *Binocular: Focusing-Writing-Vision*, redigert av Ewen McDonald, 66–77. Sydney: Moët&Chandon, 1991.

Ricard, Rene. "The Radiant Child". *ArtForum* 20, nr. 4 (desember 1981): 35-43.

_____. "World Crown ©: Bodhisattva with Clenched Mudra". I Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, 44–49.

Rivera, Magaly. Puerto Rico. © 1995–2005.
<http://www.topuertorico.org/history5.shtml> (opp søkt 04.03.2011).

Robertson, Jean og Craig McDaniel. *Themes in Contemporary Art: Visual Art after 1980*. New York: Oxford University Press, 2010.

San Francisco Museum of Modern Art. *Erased de Kooning Drawing 1953*. © 1998–2011. <http://www.sfmoma.org/artwork/25846#> (opp søkt 28.09.2010).

Sandler, Irving. *Art of the Postmodern Era: From the late 1960s to the early 1990s*. New York: HarpersCollins Publishers, 1996.

Schjeldahl, Peter. *Let's See: Writings on Art from The New Yorker*. New York: Thames & Hudson, 2008.

_____. "Young Fun: Basquiat's Best Work". *The New Yorker* (4. april 2005): 100–101.

Shafrazi, Tony og Enrico Navarra, red. *Jean-Michel Basquiat* [double volume set]. Med bidrag av Bruno Bischofberger, Diego Cortez, Johnny Depp, Richard D. Marshall, Enrico Navarra, Jean-Louis Prat Annina Nosei, og Tony Shafrazi. New York: Tony Shafrazi Gallery & Gallerie Enrico Navarra, 2000.

Sirmans, M Franklin. "Chronology". I Buchhart og Keller, *Basquiat*, XLI–LI.

Smith, Roberta. "Collisions on Canvas that Still Make Noise". *The New York Times* (11. mars 2005): E38.

Storr, Robert. "Two Hundred Beats per min.". I *Basquiat Drawings*, redigert av John Cheim. Boston/Toronto/London: A Bulfinch Press Book/Little, Brown and Company, 1990.

Sylvester, Julie, red. *Cy Twombly: Fifty Years of Works on Paper* [utstilling Whitney Museum of American Art, 27. januar–8. mai 2005]. Med bidrag av Roland Barthes og Simon Schama. 2. utg. New York: Schirmer/Mosel, 2004.

- Taylor, Nicholas. *Jean-Michel Basquiat through Nicholas Taylor*. London/København: The Inoue Brothers, 2009.
- Thompson, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Random House, 1983.
- _____. "Royalty, Heroism, and the Streets: The Art of Jean-Michel Basquiat". I Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, 28–43.
- Tomkins, Calvin. *Off the Wall: Robert Rauschenberg and The Art World of Our Time*. New York: Doubleday & Company Inc., 1980.
- Urbandictionary.com. s.v. "Troof". Urban Dictionary. © 1999-2011. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=troof> (oppsøkt 26.10.2010).
- Varnedoe, Kirk og Adam Gopnik. *High & Low: Modern Art and Popular Culture* [utstilling The Museum of Modern Art, 7.oktober 1990 – 15. januar 1991]. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- Vierny, Dina, Johnny Depp og Alain Jouffroy. *Jean-Michel Basquiat: The Work of a Lifetime* [utstilling på Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 27. juli–23. oktober 2003]. Paris: Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 2003.
- Warsh, Larry, red. *Jean-Michel Basquiat: The Notebooks*. Med bidrag av Demosthenes Davvetas, Jeffrey Deitch, Henry Geldzahler, Klaus Kertess, Joe Lewis, Greg Tate og Larry Warsh. New York: Art + Knowledge, 1993.
- _____. "Editor's Note". I Warsh, *Jean-Michel Basquiat*, 7.

FILM

- Jean-Michel Basquiat: An Interview*. DVD. Regissert av Paul Tschinkel. New York: Art/New York, 1989.
- Jean-Michel Basquiat: Downtown 81*. DVD. Regissert av Glenn O'Brien. New York: New Beat Films LLC, 2000.
- Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child*. DVD. Regissert av Tamra Davis og Becky Johnston. New York: New Video Group, 2010.
- State of the Art: Ideas & Images in the 1980s*. DVD. Regissert av Geoff Dunlop. London: Illuminations/Channel 4 Television, 2006.
- TV PARTY: The Documentary*. DVD. Produsert av Glenn O'Brien. New York: Brinkfilm, 2006.