
SAALTEXTE

BASQUIAT

9. Mai bis 5. September 2010

FONDATION **BEYELER**

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung	5
Foyer	6
Saal 15	7
Saal 16	8
Saal 17	9
Saal 18	11
Saal 19	15
Saal 12	17
Saal 13	18
Saal 11	19
Saal 14	21
Saal 10	22
Impressum/Katalog	23
Saalplan	24

Die Werke Jean-Michel Basquiats (1960–1988) sind von der gleichen Intensität und Energie geprägt, die auch sein kurzes Leben bestimmten. Mit 27 Jahren starb der amerikanische Künstlerstar am 12. August 1988 an einer Überdosis Drogen. In nur acht Jahren war es ihm gelungen, ein umfängliches Œuvre zu schaffen und – im Gegenzug zur konzeptuellen Kunst und Minimal Art zu Beginn der 1980er-Jahre – neue figurative und expressive Elemente zu etablieren. Basquiat beeinflusste die Jungen Wilden und wurde zum Vorreiter der Kunst der 1990er-Jahre. Seine mit skelettartigen Silhouetten, maskenhaften Grimassen, Piktogrammen und Wörtern gespickten Werke, in denen er sich vehement gegen die Konsumgesellschaft, gegen Ungleichheit und Rassismus wandte, sind nach wie vor von höchster Aktualität und Brisanz.

Anlässlich seines 50. Geburtstags widmet die Fondation Beyeler dem berühmten Maler und Zeichner nun mit über 100 Werken die erste umfassende Ausstellung in Europa, in der seine einzigartige künstlerische Entwicklung und kunsthistorische Bedeutung nachgezeichnet wird. Die retrospektiv angelegte Ausstellung ermöglicht auch eine Neubewertung und Neuentdeckung einer der schillerndsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte. Basquiats Freundschaften mit Andy Warhol, aber auch Keith Haring und Madonna sind legendär.

Die Ausstellung wird von Dieter Buchhart und Sam Keller kuratiert und vom Estate of Jean-Michel Basquiat in New York unterstützt.



Dieses Zeichen weist in der Ausstellung auf Werke hin, die im Folgenden kommentiert sind. Bitte achten Sie jeweils auf Zahl und Zeichen auf den Beschriftungstäfelchen der Exponate sowie auf die entsprechenden Nummern im Text.

1 • *Boy and Dog in a Johnnypump*, 1982

1982 wurde Basquiat mit nur 21 Jahren als jüngster Künstler zur *Documenta 7* in Kassel eingeladen. Seine Werke wurden neben jenen von Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Cy Twombly und Andy Warhol gezeigt. Nur sechs Jahre unausgesetzter Produktivität sollten ihm da noch bleiben. Phoebe Hoban hielt in ihrem Nachruf im *New York Magazine* fest: »Als er starb, war er 27 Jahre alt, ein weltberühmter Künstler und ein langjähriger Heroinabhängiger.« Anderen herausragenden Künstlerpersönlichkeiten wie James Dean, Jimi Hendrix oder der Woodstock-Ikone Janis Joplin vergleichbar, wurde auch Basquiats Leben vor dem Hintergrund seines frühen Todes und seiner einzigartigen Kunst zum Mythos.

Ebenfalls im Jahr der *Documenta*-Teilnahme schuf er während seines zweiten Aufenthaltes in Modena (Italien) zehn Meisterwerke von grosser Expressivität – darunter *Boy and Dog in a Johnnypump*. Das Gemälde ist nicht nur ein eindrucksvolles Beispiel seiner von hoher Intensität und Unmittelbarkeit geprägten Arbeitsweise, sondern eines der bedeutendsten Werke des Neoexpressionismus überhaupt.

2 • *Profit I*, 1982

Ein weiteres in Modena entstandenes Bild ist *Profit I*, dessen wuchtige Wirkung Basquiat aus dem Kontrast zwischen dem weitgehend schwarzen Hintergrund und der Expressivität der mit erhobenen Armen aus dem Bild drängenden Halbfigur entwickelte. Der auratisch erhellte dornenkronenartige Nimbus verweist dabei sowohl auf Christus als Märtyrer als auch auf einen wütenden Heros in der Art der von Basquiat verehrten afroamerikanischen Helden, Sportler und Musiker.

3 • *Aaron I*, 1981

Im Februar 1981 lud Diego Cortez Basquiat zur Ausstellung *New York/New Wave* ins P.S.1, einer Filiale des Museum of Modern Art in Long Island City, ein. Dort installierte der Künstler mehr als zwanzig Zeichnungen und Gemälde dicht gehängt an einer Wand. Unter anderem zeigte er auch das Bild *Aaron I* – und zwar ohne Keilrahmen, die Leinwand direkt an der Wand befestigt.

Basquiats frühe Gemälde sind noch von jener Unmittelbarkeit und Schnelligkeit geprägt, mit der er in seinen Anfangsjahren Graffiti auf Hausmauern gebracht hatte. Auch das figurative Repertoire war in *Aaron I* und den anderen im P.S.1 ausgestellten Werken noch eng an seine konzeptuellen Graffiti angelehnt. Mit dem Titel »AARON« bezog sich Basquiat vermutlich wie in vielen anderen Arbeiten jener Zeit auf den ehemaligen amerikanischen Profibaseballspieler Hank Aaron, einen von ihm hochverehrten afroamerikanischen Sporthelden.

4 • *Cadillac Moon*, 1981

Nachdem die Stadtzeitung *Village Voice* am 11. Dezember 1978 das Geheimnis um die Identität von »SAMO©«, dem Pseudonym für die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Al Diaz und Basquiat, gelüftet hatte, gaben die beiden bald darauf das Ende ihres gemeinsamen Auftretens als Strassenmaler bekannt: »SAMO© IS DEAD.« Noch 1981 signierte und datierte Basquiat sein auf Leinwand gemaltes Werk *Untitled (Red Man)* (Saal 17) interessanterweise rechts unten mit »SAMO© 81«. Erst in dem Gemälde *Cadillac Moon* scheint er die förmliche Löschung des Pseudonyms endgültig zu vollziehen, indem er »SAMO©« links unten durchgestrichen und rechts unten »JEAN·MICHEL BASQUIAT 1981« eingesetzt hat. In *Cadillac Moon* ist auch bereits Basquiats Interesse für metallische Farben wie Gold, Silber und Kupfer spürbar. Das Thema der Farbmaterialität wird ihn während der gesamten Schaffenszeit als eine Facette seiner künstlerischen Praxis begleiten.

5 • *Postkarten (Anti-Products, Baseball-Cards)*, 1979

1977 hatte Basquiat begonnen, sich gemeinsam mit Al Diaz unter dem Pseudonym SAMO© in Downtown Manhattan einen Namen zu machen. Mit seinen konzeptuellen Graffiti – mit poetischen und oft kritischen Phrasen wie »SAMO© AS A NEO ART FORM« oder »SAMO© AS AN END TO MINDWASH RELIGION, NOWHERE POLITICS AND BOGUS PHILOSOPHY« (»SAMO©, das Ende der Religion als Gehirnwäsche, der Politik, die nirgendwohin führt, und der Philosophie, die keine ist«) wurde er bekannt. Ab 1979 verdiente er sich etwas Geld mit dem Verkauf von bemalten T-Shirts und Postkarten, die er aus Xerokopien von Collagen anfertigte. Thematisch kreisen diese Arbeiten um Baseballspieler, die Waren- und Konsumwelt, Gewalt, Verbrechen, Politik und Fragen der Identität.

6 • *Untitled (Refrigerator)*, 1981

In seine Zeichnung und Malerei nahm Basquiat auf, was ihn unmittelbar umgab, was er zufällig fand, was ihm buchstäblich im Weg stand. Seine Freundin Mary Ann Monforton berichtet: »Basquiat bemalte alles, was ihm in die Hände fiel: Kühlschränke, Laborkittel, Pappkartons und Türen.« Der Künstler malte und zeichnete auf die ihn umgebenden Wände, auf ausrangierte Fenster und Türen, einen Spiegel, eine Zigarrenkiste, Schaumstoff, alte Bretter – Dinge des Alltags: »Durch seine ›Hand‹ werden sie verwandelt und gewinnen eine neue Bedeutung – sie werden zu Kunst.« Als der Kunstkritiker, Kurator und Kunsthändler Jeffrey Deitch Basquiat 1980 besuchte, war das Erste, was er sah, »ein ramponierter Kühlschrank, den Basquiat vollständig mit Zeichnungen, Wörtern und Symbolen bedeckt hatte, die Linien waren gewissermaßen in das Email einradiert. Es war eines der erstaunlichsten Kunstobjekte, die ich je gesehen hatte.« In Fortschreibung der frühen Graffiti übertrug Basquiat die Zeichnungen und Malereien nun auf den ihn umgebenden Raum und die darin befindlichen Objekte.

7 • *Untitled*, 1981

In seiner zweiten Werkphase (Herbst 1981 bis Ende 1982) arbeitete Basquiat zunächst im Kellergeschoss der Galerie von Annina Nosei und von Januar 1982 an in seinem Atelierapartment in der Crosby Street 151 in SoHo. Neben seiner zeichnerischen Tätigkeit malte er hauptsächlich auf Leinwände und distanzierte sich auf diese Weise vorläufig von der Verwendung vorgefundener Materialien. Dabei betonte er in Werken wie *Untitled* zunehmend das Malerische, wenn auch in ständigem Dialog mit dem Zeichnerischen – dies vor allem durch die Kombination von Acrylfarben und Ölkreiden auf der Leinwand. In *Untitled*, das Basquiat 1981 begonnen und erst nach einigen Monaten fertiggestellt hat, entfaltet sich ein faszinierendes Wechselspiel von Farbe, Form und Material. Auch wird in der Darstellung dieses überdimensionalen Kopfes das Bestreben deutlich, die in den Graffiti der frühen Jahre gründende Ikonografie um neue Motive zu erweitern.

8 • *Crowns (Peso Neto)*, 1981

In Werken wie *Crowns (Peso Neto)* oder *Per cápita* (Saal 15) wird der Bildgrund deutlich akzentuiert. Wie ein Zitat aus frühen Arbeiten ist er in der endgültigen Komposition präsent, indem er hier eine Mauer assoziiert. Dabei bezieht sich Basquiat direkt auf Werke von Cy Twombly, Robert Rauschenberg und Jasper Johns, in denen die Wand selbst zum Bild wird.

9 • *Irony of Negro Policeman*, 1981

In seinen Bildern legte Basquiat oft mehrere Farblagen übereinander, erfand Bildelemente und Schriftzüge, die er dann zum Teil wieder auslöschte. Dies lässt sich unter anderem an der Entstehungsgeschichte des Gemäldes *Irony of Negro Policeman* beobachten. Die Abbildung eines frühen Zustandes zeigt einen farbintensiven, von Rot, Rosa und Hellblau dominierten Hintergrund, der sich bereits aus mehreren Farblagen aufbaut. Dabei sind die Konturen und einzelne Bildmotive, etwa die zwei Kronen links oben, mit Ölkreide gezeichnet. Den titelgebenden Schriftzug »IRONY OF / NEGROPLCEMN.« fügte Basquiat erst in der abschliessenden Bearbeitung hinzu, nachdem er den blau-rosa-roten Hintergrund mit weisser transparenter Farbe übermalt hatte, durch die dieser immer noch durchschimmert.

Stellenweise legte er den Hintergrund durch einzelne Kratzer wieder frei, wobei er rechts oben einen kleinen roten Bereich unbedeckt liess. Im ersten Zustand hatte er in der rechten Bildhälfte mit dunkler Sprühfarbe einen stockartigen Arm mit Hand ergänzt, der unter der weissen Farbaufgabe noch durchscheint. Basquiats enger Freund, der Künstler Michael Holman, der gemeinsam mit ihm in der Band *Gray* spielte, erläutert, dass Basquiat seine erstaunlichsten Bildkompositionen und -elemente immer wieder ganz oder teilweise übermalt hat.

Basquiat selbst hat zu seiner Maltechnik angemerkt: »Ich streiche aus und entferne, aber nie so gründlich, dass man nicht mehr erkennen kann, was dort gewesen ist. Meine Version von *Pentimenti*.« (Pentimenti sind Übermalungen, die frühere Farbschichten sichtbar belassen.)

Irony of Negro Policeman gehört zu einer grösseren Serie von Darstellungen stehender schwarzer männlicher Gestalten, die von ihrem schichtweisen Bildaufbau und dem expressiven Ausdrucksgehalt auf Willem de Kooning und dessen weissen, Ende der 1940er- bis Mitte der 1950er-Jahre entstandenen Frauenfiguren verweisen.

10 • *Untitled (Boxer)*, 1982

2008 wurde Basquiats Gemälde *Untitled (Boxer)* bei einer Versteigerung des Auktionshauses Christie's in New York für rund 13,5 Millionen US-Dollar an einen anonymen Privatsammler verkauft. Basquiats Darstellungen bedeutender afroamerikanischer Boxer sind sowohl mit persönlichen als auch politischen Inhalten aufgeladen, denn der Boxkampf zwischen schwarzen und weissen Boxern stand zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellvertretend für den Kampf der »Rassen«. Zu einer Zeit, in der ein schwarzer Amerikaner noch gelyncht wurde, wenn er einen weissen Mann verprügelte, war der physische Sieg eines Schwarzen über einen Weissen eine das Selbstbewusstsein der diskriminierten Bevölkerungsschicht ungemein stärkende Begebenheit. Im Bildvokabular Basquiats fungiert der Boxkampf daher als ein Synonym für den Rassenkampf zwischen Schwarz und Weiss. *Untitled (Boxer)* zeigt eine von höchster Intensität getragene Boxerdarstellung, einen Champion von monumentaler, übermenschlicher Grösse, der die Arme in Siegerpose in die Höhe reisst.

11 • *Philistines*, 1982

In gerade mal acht Jahren gelang es Basquiat nicht nur, ein umfassendes Œuvre von etwa 1000 Gemälden und mehr als 2000 Zeichnungen zu schaffen, sondern auch neue figurative und expressive Elemente in der modernen amerikanischen Kunst der Nachkriegszeit zu etablieren. Ernst Beyeler würdigte Basquiat bereits 1983 in der Ausstellung *Expressive Malerei nach Picasso* als einen wichtigen Künstler neben Joan Miró, Jean Dubuffet, Willem de Kooning und Jackson Pollock, indem er für das Cover des Ausstellungskatalogs der Galerie Beyeler das – heute berühmte – Gemälde *Philistines* auswählte.

12 • *Hollywood Africans*, 1983*Museum Security (Broadway Meltdown)*, 1983*Dos cabezas III*, 1983*Big Shoes*, 1983

Im Dezember 1982 ging Basquiat zusammen mit den Graffiti-künstlern Rammellzee und Toxic für zwei Monate nach Los Angeles. Dort schuf er auch *Hollywood Africans*, ein Porträt von sich und seinen beiden Mitstreitern. Dabei verwendete er in der Phrase »SELF PORTRAIT AS A HEEL«, welche er rechts neben seinem Gesicht hinzufügte, das dem Schimpfwort »Nigger« vergleichbare Wort »Heel« (Schuft, Schurke). In den Hip-Hop-Texten und im »Black English« wird »heel« wie »nigger« oder »sambo« jedoch als positive Bezeichnung für einen Afroamerikaner gebraucht.

In Basquiats zweiter grosser Einzelausstellung in der Larry Gagosian Gallery in Los Angeles wurde das Bild 1983 dann unter anderem zusammen mit den gleichformatigen Werken *Museum Security (Broadway Meltdown)*, *Dos cabezas III* und *Big Shoes* an einer Wand präsentiert. Ähnlich einem DJ schien der Künstler auf diese Weise verschiedene Bildfelder zu sampeln.

Der konzeptuelle, thematisch ausgerichtete Grundansatz Basquiats ist hier weit von demjenigen des Neoexpressionismus entfernt und widerspricht sogar dessen Programmatik. Die Beschreibung seines Freundes Fab 5 Freddy, des Pioniers der Streetgraffiti und Hauptakteurs der New Yorker Hip-Hop-Szene, ist in diesem Zusammenhang sehr interessant: »Wenn man sich die Gemälde laut vorliest, die Wiederholung, den Rhythmus, dann kann man Jean-Michel denken hören.« Denn Basquiat folgte stets dem Prinzip eines gezielten Samplings von Dingen, Motiven und Worten aus der unmittelbaren Umgebung, wodurch er seine Bilder über die reine Malerei hinaus inhaltlich und mit bestimmten Bezügen auflud.

13 • *In Italian*, 1983

Im Frühjahr 1983 erreichten Basquiats Werke ihre höchste Komplexität sowohl hinsichtlich der künstlerischen Strategien als auch der Bildthemen, die er nun unterschiedlichst kombinierte und veränderte. Werke wie *In Italian* bilden darin einen Kulminationspunkt. Der Kunsthändler, Kurator und Basquiat-Vertraute Fred Hoffman verweist auf »Basquiats langsamen und methodischen Aufbau der Bildoberfläche, Schicht um Schicht, manchmal indem er Bildelemente übermalte, manchmal indem er sie ausstrich«. Basquiats Pinselstrich ist weiterhin gestisch, seine unmittelbare Arbeitsweise zügig wie noch zwei Jahre zuvor. »Er nimmt Bücher, Cornflakeschachteln, die Zeitung oder was auch immer gerade zur Hand ist. Er findet ein Wort oder eine Wendung und malt dieses Wort auf den Karton oder die Leinwand«, so seine enge Freundin Suzanne Mallouk. Die Kombination aus Pentimenti (sogenannte »Reuezüge«, also Übermalungen, die durch die Transparenz der Farben erkennbar sind), Acrylfarbe, Ölkreide und Collage ergab so eine Art von gemaltem Hip-Hop. Der amerikanische Autor Greg Tate merkte an, dass Basquiats Werk der »grösste Beitrag des Hip-Hop zur modernen Kunst (und umgekehrt)« gewesen sei.

»Alles an seinem Werk ist Wissen und vieles an seinem Werk ist über das Wissen«, so der amerikanische Kurator und Kritiker Robert Storr – wobei Basquiat die Worte, Zeichen und Begriffe, die er hierfür einsetzte, aus seinem direkten Umfeld, aus Büchern, dem Fernsehen, Schallplatten, Filmen oder Gesprächen bezog. Der Basquiat-Kenner Francesco Pellizzi formuliert dazu: »Basquiats vorgefundene Wörter sind grösstenteils tatsächlich *gefunden*: Sie mussten entdeckt werden.« So widersetzt sich Basquiats künstlerische Strategie nicht nur der traditionellen kompositorischen Hierarchie, sondern auch der angestammten, am kapitalistischen Gewinnstreben ausgerichteten Wert- und Wissensordnung.

14 • *Revised Undiscovered Genius of the Mississippi Delta*, 1983

Das riesige Gemälde *Revised Undiscovered Genius of the Mississippi Delta* besteht aus zwei Leinwandtafeln und wurde über einen grossen Zeitraum hinweg immer wieder umgearbeitet. Frühere Versionen wurden zerstört oder mit weiteren Tafeln neu kombiniert, um die Gesamtstruktur zu ändern. Hinter der klaren Bildsprache der beiden mit Scharnieren verbundenen Tafeln verbirgt sich ein langwieriger Schaffensprozess. Nachdem Basquiat die beiden Leinwände fast vollständig mit Papier überklebt hatte, fing er an, das noch feuchte Papier mit seinen Fingern zu bearbeiten, und er riss Krater und »Wunden« in die Oberfläche. In der Folge legte er mehrere Motiv- und Farbschichten übereinander und dämpfte dann die Farbigkeit, indem er schliesslich grosse Partien des Gemäldes mit Weiss auslöschte, sodass sich die Darstellung auf eine Angel mit überdimensionalem Haken, ein Brustbildnis, einen Fisch und das Wort »CATFISH« (rot durchgestrichen) konzentriert. Eine der Oberflächenverletzungen betonte Basquiat, indem er sie rosa übermalte. Wie viel Basquiat das Spiel mit dem Wort »CATFISH« bedeutet hat, belegt eine Aussage Robert Farris Thompsons, Spezialist für afrikanische Kunst, der Basquiat eine schnelle, eigenhändige Skizze von dem Werk zeigte: »Und alles, was er dazu sagte, war: ›Du hast vergessen, CATFISH auszustreichen.««

Inhaltlich darf der Bezug auf die Frühfassung *Undiscovered Genius of the Mississippi Delta* (Saal 19) nicht ausser Acht gelassen werden, in der Basquiat anhand der Assoziationsmöglichkeiten und Alliterationen der Wörter »MISSISSIPPI«, »MARK TWAIN«, »NEGROES«, »COTTON« und »ORIGIN« die Sklaverei in Mississippi, dem Staat mit dem brutalsten Sklavensystem, thematisiert hatte. Für *Revised Undiscovered Genius of the Mississippi Delta* »revidierte« er die frühe Version, indem er die wörtlichen Bezüge auf die Sklaverei auslöschte und sie zugleich anhand neuer Bildelemente sowie der Oberflächenverletzungen vertiefte. Basquiat lässt hier Sklaverei, Rassismus, ja sogar Lynchjustiz nahezu haptisch fühlbar werden.

**15 • *Jawbone of an Ass*, 1982
See Plate 3, 1982**

Im November 1982 stellte die New Yorker Fun Gallery eine neue Werkgruppe des Künstlers vor – Arbeiten, in denen er sich gezielt mit dem Bildträger und dessen Körperlichkeit auseinandersetzte und sich gegen die Norm von leinwandbepannten Keilrahmen wandte. Statt auf Keilrahmen befestigte er die Leinwand auf unorthodoxen Trägern wie Holzpaletten, aneinandergenagelten oder mit Schnüren zusammengebundenen Kanthölzern, Holzleisten oder Assemblagen aus Türen. Im Extremfall – vgl. das Werk *See Plate 3* (1982) – entstand gleichsam eine Skulptur aus Leinwand und Holz.

Mit der Verwendung solch roher Materialien fand Basquiat wieder Anschluss an seine frühen Werke. In *Jawbone of an Ass* ersetzte er den Keilrahmen durch Holzleisten, die er an den Ecken mit Schnüren zusammenband und schwarz anmalte. Die Leinwand schlug er dabei über die Leisten und schnitt den Stoff an deren Überkreuzungsstellen aus, um diese sichtbar werden zu lassen. Die derart betonte Roheit des Bildträgers wird durch die schiefe Holzkonstruktion und unregelmässig collagierte beziehungsweise teilweise übermalte Zeichnungen noch verstärkt.

16 • *Portrait of the Artist as a Young Derelict*, 1982

In seiner Assemblage *Portrait of the Artist as a Young Derelict* verweist Basquiat am deutlichsten auf Robert Rauschenbergs Werk, vor allem auf dessen skulptural anmutende *Combines* und *Combine-Paintings* sowie das darin zum Ausdruck gelangende Interesse an haptisch-sinnlichen Oberflächen. Rauschenberg hatte sich in seinen Konglomeraten aus Gebrauchsgegenständen und Abfall mit der Präsenz von Alltagsgegenständen befasst. Basquiat setzte verschiedene Türen und Bretter zusammen, denen er mittels Scharnieren Beweglichkeit verlieh. Indem er weder die Reste des Vorhängeschlosses noch des Türriegels entfernte, blieb die ursprüngliche Funktion der Gegenstände weiterhin spürbar. Auch die vor seiner Bearbeitung vorhandenen Toilettengraffiti belass er als Spuren des Alltagsgebrauchs. Wie schon bei Rauschenberg wurden die Objekte nicht mehr länger in das zweidimensionale Bildfeld und so in eine andere Ordnung überführt, sondern unter Beibehaltung ihrer Form, Identität und Dreidimensionalität direkt ins Bild übernommen.

17 • *Max Roach*, 1984

Im Mai 1984 bestritt Basquiat eine Ausstellung in der New Yorker Mary Boone Gallery. Sie zeigte, dass seine intensive Auseinandersetzung mit dem Bildträger und dem Gemälde als dreidimensionalem Wandobjekt allmählich an Bedeutung verlor – wenn er auch, etwa mit *Gold Griot*, noch immer Werke schuf, die die Körperlichkeit des Bildträgers kommentieren. In der Folge entstand wieder eine grössere Anzahl von Werken, die auf Keilrahmen aufgespannt sind.

Das Gemälde *Max Roach* widmete Basquiat einem der einflussreichsten Schlagzeuger in der Geschichte des Jazz. Der auch als Komponist tätige Max Roach (1924–2007) hatte in den 1940er- und 1950er-Jahren als Bebop- und Hardbopmusiker – vor allem durch seine gemeinsamen Auftritte mit Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Duke Ellington und Miles Davis – Berühmtheit erlangt.

Basquiats Beschäftigung mit Jazzmusikern wie Max Roach, den er persönlich kannte, oder Charlie Parker, auf den er ebenfalls in mehreren Werken Bezug nimmt, steht ganz in der Tradition afroamerikanischer Kunst, in der die Bereiche Sport und Musik durch die Darstellung schwarzer Boxer und Jazzgrößen thematisiert wurde. Ende der 1960er-Jahre bildete die Kritik an der amerikanischen Populärkultur sowie jene am institutionalisierten Rassismus der amerikanischen Gesellschaft einen wichtigen Bestandteil der afroamerikanischen Kunst. Neben seinen eindeutigen Afrika-Zitaten (»Maskengesichter«, Ägypten) und den zahlreichen direkten Verweisen auf Boxer, Jazz- und Blues-Musiker verwob Basquiat auch immer wieder indirekte oder versteckte Referenzen auf die afroamerikanische Kultur und Geschichte in die »westlich« geprägte Textur seiner Werke.

18 • Cassius Clay, 1982***Untitled (Sugar Ray Robinson), 1982******Jack Johnson, 1982***

Für das Gemälde *Cassius Clay* befestigte Basquiat die Leinwand wie bei anderen Darstellungen berühmter afroamerikanischer Boxer, etwa *Untitled (Sugar Ray Robinson)* oder *Jack Johnson*, auf einer Industriepalette. Nachdem er die Leinwand zunächst bemalt hatte, spannte er sie auf die Oberseite der Palette, liess sie jedoch so weit über die Kante stehen, dass sie nicht nur über die Seiten der Holzkonstruktion fiel und diese verdeckte, sondern auch unregelmässige Falten warf. Die Leinwand wirkte in symbolischer Analogie zu den berühmten Boxern buchstäblich ungezähmt und gab zum Teil den Blick auf die aus ungeschliffenen Holzlatten zusammengesetzte Palette frei, die ursprünglich dem Stapeln von Waren oder Paketen zu Lager- und Transportzwecken gedient hatte. Basquiat transformierte Gemälde zu dreidimensionalen Objekten – vergleichbar Frank Stellas ab 1960 entstandenen *Shaped Canvases* und dessen seit den 1970er-Jahren hergestellten grossformatigen Reliefobjekten. Mit der Verwendung einer Industriepalette widersetzte Basquiat sich nicht nur dem auf statische Präsentation ausgerichteten Prinzip des Museums, sondern auch der ursprünglich gewerblichen Funktionalität des Bildträgers, indem er ihn von einer genormten Ladeinheit zum künstlerischen Wandobjekt umwandelte.

19 • Jean-Michel Basquiat und Andy Warhol***Felix the Cat, 1984/85***

1984 begann Basquiat intensiv mit Andy Warhol zusammenzuarbeiten. Nach etwa fünfzehn Gemeinschaftsarbeiten von Basquiat, Warhol und Francesco Clemente (initiiert vom einflussreichen Kunsthändler und Basquiats europäischem Galeristen Bruno Bischoffberger) entstanden in den Jahren 1984/85 rund einhundert weitere Werke in Kooperation mit Warhol, immerhin ein Zehntel von Basquiats malerischem Œuvre! Der gleichermassen erfolgreiche Künstler und enge Freund Keith Haring beschreibt die Zusammenarbeit als »eine Art körperliche Konversation, die sich in Farbe statt Worten materialisierte«. Basquiat akzentuierte dabei Warhols Schöpfungen und tilgte sie zugleich, indem er sie mit seinen eigenen Bildelementen übermalte: »Andy liebte die Energie, mit der Jean ein Bildmotiv völlig auslöschte und ein anderes konturierte. [...] Sie arbeiteten an vielen [Werken] gleichzeitig, wobei es einen beständigen Ideenstrom gab. Farbschicht um Farbschicht wurden Bildmotive und -ideen zu einer präzisen Klimax geführt.« Während Warhol, angeregt von Basquiat, zu seinen malerischen Anfängen um 1960 zurückkehrte, begann Basquiat, seine früheren Collagen anhand des von Warhol eingebrachten Siebdruckverfahrens zu sampeln, was mit der Abkehr vom dreidimensionalen Bildobjekt zusammenfiel. In ähnlicher Weise hatte Basquiat bereits 1979 seine Collagen als xerokopierte Postkarten verkauft. Die fruchtbare Zusammenarbeit mit Warhol beendete Basquiat 1985 abrupt, nachdem eine Ausstellung mit sechzehn Gemeinschaftsarbeiten in der Tony Shafrazi Gallery in New York von der Kunstkritik verrissen worden war.

20 • Grillo, 1984

Das Werk *Grillo* nimmt innerhalb von Basquiats Schaffen eine Schlüsselstellung ein. Hier kontrastieren und überlagern sich die aus der afrikanischen Tradition stammenden Zeichen und Piktogramme, die ganz im Sinne einer kulturellen Kontinuität Afrikas in Amerika und damit eines afroamerikanischen Selbstverständnisses aufgefasst werden, mit jenen der westlichen Zivilisation, die Basquiat unter anderem aus Henry Dreyfuss' Buch *Symbol Sourcebook* zitiert.

**21 • Discography One, 1983
Discography Two, 1983**

Basquiats Interesse für Musik war zeit seines Lebens gross. So produzierte er 1983 eine Rap-Platte, unter anderem mit Fab 5 Freddy, Toxic und Rammellzee und arbeitete in verschiedenen Clubs in Manhattan als DJ. Die Gemälde *Discography One* und *Discography Two* beziehen sich explizit auf Einspielungen von Charlie Parker und Miles Davis von 1945 und 1947. Dabei bedient sich Basquiat des Terminus der »Diskografie«, der an und für sich eine (meist chronologisch geordnete) Aufstellung der als Tonträger publizierten Veröffentlichungen eines Musikers, einer Band, eines Komponisten oder eines Labels bezeichnet. In den beiden Fassungen von *Discography* geht es um historisch wichtige Musikaufnahmen von Charlie Parker und Miles Davis (*Savoy Sessions*), die Basquiat, Markierungen vergleichbar, mit weisser Ölkreide auf die schwarz bemalte Leinwand schreibt.

22 • Now's the Time, 1985

Eine vorgefundene runde Holzplatte mit einem Durchmesser von 2,35 Metern bildet das Grundmaterial für diese monumentale Würdigung Charlie Parkers und dessen Jazzkomposition *Now's the Time* von 1945. Der schwere Bildträger wird selbst zur Verkörperung einer Schallplatte, die Basquiat nur mit zwei konzentrischen Kreisen in weisser Ölkreide andeutet, nachdem er die Holzscheibe schwarz angemalt hat. Den Kompositionstitel notiert er neben dem Copyright und der Abkürzung des Künstlernamens – »PRKR« – auf der Platte.

**23 • Pegasus, 1987
Untitled, 1987**

Die Jahre von 1986 bis 1988 markieren die letzte Schaffensphase Basquiats, in der er einen neuen Typus der Figurendarstellung entwickelte und sein Quellen-, Symbol- und Inhaltsrepertoire deutlich erweitert hat. Die in dieser Zeit entstandenen Werke kennzeichnet ein Wechselspiel aus radikaler Leere und gleichsam vom Horror Vacui diktiert Fülle. 1987 schuf Basquiat eine Reihe wichtiger grossformatiger Zeichnungen, von denen er *Untitled* und *Pegasus* in der Tony Shafrazi Gallery in New York ausstellte. Diese Arbeiten sind von einem unglaublichen Detailreichtum in Gestalt von Zeichen, Piktogrammen, Wörtern und Phrasen geprägt. In *Pegasus* spielt die schwarze Übermalung eines Teils der Zeichnung am oberen Rand zugleich mit dem Gedanken der Auslöschung dieses Ideenreichtums. Auf vielfältigste Weise collagiert und zeichnet Basquiat in *Untitled* Köpfe, Figuren und gestische Zeichen.

Basquiat schöpft aus einem reichen Wissensfundus, doch sampelt er vor allem dasjenige, was ihn und womit er sich umgibt. Er kopiert bewusst, führt im Gegenzug aber auch den Zufall als künstlerische Strategie ein und transformiert das vorgefundene ästhetische Material, gleich dem Cut-and-paste-Sampling der Internetgeneration, in seine eigene Ästhetik. Basquiats Herangehensweise ist daher noch immer so aktuell, dass seine Werke auch die jüngste Generation zu inspirieren vermögen. Fab 5 Freddy fand hierfür auch die überzeugende Metapher: »Ich glaube, Jean-Michel lebte wie eine Flamme. Er brannte strahlend hell. Dann ging das Feuer aus. Doch die Glut ist noch nicht erloschen.«

**24 • *Eroica I*, 1988
Eroica II, 1988**

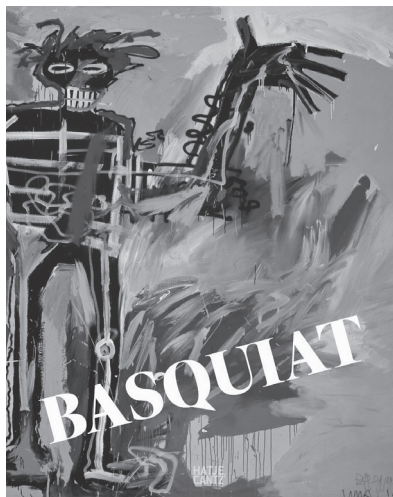
In *Eroica I* und *Eroica II*, ursprünglich ein Werk, das Basquiat nach der Fertigstellung zu Einzelblättern auseinandergeschnitten hat, lässt sich angesichts der zahllosen Wiederholungen der Worte »MAN DIES« die intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Tod als zentrales Thema ausmachen.

25 • *Riding with Death*, 1988

Das Gemälde *Riding with Death* sollte zur Ikone für Basquiats Tod und zum Nährboden seines Mythos werden, auch wenn es sich nicht um sein letztes Werk handelt. Der goldene Hintergrund verweist auf den Einsatz von Gold-, Silber- und Kupferfarben, die Basquiat seit *Cadillac Moon* (1981) verwendete. Gleichsam den nahen Tod vor Augen, hat er das Motiv einem Buch mit Werken Leonardo da Vincis entlehnt und zu dieser ikonartigen Darstellung verarbeitet. Der Kunsttheoretiker und Maler Robert Storr merkt an: »Als er den Schauplatz des letzten grossen Zusammenpralls zwischen Expressionismus und Pop Art – zwischen stilisierter Aggression und aggressivem Stilbewusstsein – noch einmal aufsuchte, lud Basquiat die Konventionen, die er beiden Lagern entnommen hatte, mit der Energie seiner Generation auf.« Basquiat greift von überall auf, was er mit seinen fünf Sinnen wahrnehmen kann. Es ist die Aneignung des Alltäglichen, des Beiläufigen ebenso wie des scheinbar Bedeutsamen, die Basquiats Kunst so unverwechselbar, so einzigartig macht. Die mythische Verklärung Basquiats darf jedoch keinesfalls über die stupende Brillanz des Künstlers hinwegtäuschen.

Saaltexpte: Dieter Buchhart
Redaktion: Daniel Kramer, Janine Schmutz
Lektorat: Holger Steinemann
Wir freuen uns auf Ihr Feedback an
fondation@fondationbeyeler.ch

Zur Ausstellung *BASQUIAT* ist ein Katalog
im Hatje Cantz Verlag erschienen:
244 Seiten, 334 Abbildungen in Farbe, CHF 68.–



FONDATION **BEYELER**
Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel
www.fondationbeyeler.ch

■ JEAN-MICHEL BASQUIAT

□ SAMMLUNG BEYELER

