

Da: *Collaborations: Warhol, Basquiat, Clemente*, a cura di T. Osterwold, catalogo della mostra (Kassel, 4 febbraio - 5 maggio 1996; Monaco, 25 luglio - 29 settembre 1996; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 1996 - 19 gennaio 1997), Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1996, pp. 45-51.

Basquiat e Warhol "insieme"

Trevor Fairbrother

Andy Warhol era convinto che la metà di ogni decennio fosse un momento rivelatore. Nell'agosto 1984 era in attesa che l'imminente stagione autunnale diventasse il punto di svolta cruciale degli anni Ottanta, "quando i protagonisti dei primi cinque anni entreranno a far parte del passato oppure del futuro".¹ A metà degli anni Sessanta aveva avuto un ruolo di primo piano nello stesso rito, quando un analogo momento della verità gli aveva assegnato un posto nella storia, legandolo indissolubilmente nell'immaginario collettivo alle minestre in scatola e alla trasformazione del gusto.

Si approssimava il 1985 e Warhol aspettava la conferma di non essere soltanto una leggenda degli anni Sessanta. Grazie all'amicizia con l'astro nascente Jean-Michel Basquiat si era avvicinato alle più nuove sperimentazioni artistiche. Non gli era sfuggito il commento del "Village Voice" che aveva definito Basquiat "l'artista più promettente del momento" e aveva annotato volentieri il giudizio di Keith Haring secondo il quale Basquiat esercitava "la principale influenza sui nuovi artisti" (*Diari*, rispettivamente 22/5/84 e 20/8/84). Durante i primi anni Ottanta Basquiat aveva compiuto la transizione da pittore di graffiti a neoespressionista di successo. La sua arte, fatta di volti grottescamente mascherati e di figure stilizzate in un caotico intreccio di parole e segni astratti tracciati freneticamente, incarnava la sfrontatezza del nuovo stile. In contrasto con il lirismo apocalittico dell'espressionismo astratto, Basquiat era sardonico e smaliziato, e tra i suoi temi ricorrevano graffianti attacchi ai miti e agli stereotipi razziali americani. La sua affinità con Warhol era più di contenuto che di stile: entrambi reagivano alle gioie e agli orrori della vita moderna con un'ambivalenza ironica e tuttavia profondamente sentita. Il diffondersi di un veemente ritorno ai valori figurativi e pittorici era una provocazione per Warhol, che aveva costruito la propria reputazione di artista d'avanguardia sul disinvolto abbandono delle ortodossie dell'espressionismo astratto e del modernismo. Dopo aver scandalizzato i tradizionalisti più ingenui con la notizia distorta che erano gli assistenti a produrre in serie le sue tele serigrafando immagini fotografiche, aveva continuato a destabilizzare con fantasia convenzioni e generi pittorici.

La partecipazione di Warhol a due mostre svoltesi nel settembre 1984 illustra l'evolversi del suo contributo al dibattito sullo status della pittura. A New York, i primi quadri di Warhol apparvero nella mostra *Blam! L'Esplosione di Pop, Minimalismo e Performance, 1958-1964* al Whitney Museum of American Art. John Russell scrisse che le opere esposte da Warhol in *Blam!* erano una rivelazione: "Il *Dick Tracy* del 1960 non solo è un'immagine chiave della sua epoca, ma ha anche

¹ *The Andy Warhol Diaries*, a cura di PatHackett, Warner Books, New York, 1989, alla data del 15/8/84. Le citazioni tratte da questo libro sono indicate nel testo come *Diari*.

un'inusitata forza pittorica.² Contemporaneamente, Bruno Bischofberger esponeva a Zurigo i nuovi quadri realizzati da Warhol in collaborazione con i neoespressionisti Jean-Michel Basquiat e Francesco Clemente (all'epoca gli artisti avevano rispettivamente 56, 23 e 32 anni). Giunto alla fatidica metà degli anni Ottanta, Warhol poteva dunque sentirsi rassicurato sulla validità del suo contributo alla nuova generazione di artisti e constatare con orgoglio che la sua produzione più classica alimentava un revival degli anni Sessanta.

Nel 1984 Warhol e Basquiat intrapresero anche un'altra serie di collaborazioni tenendole nascoste a Bischofberger fino all'anno seguente (*Diari*, 7/5/1984). A differenza delle collaborazioni a tre, che avevano richiesto il trasporto delle tele fino allo studio di Clemente e viceversa, la maggior parte di questi quadri vennero realizzati nello studio di Warhol. Le regolari visite di Basquiat divennero una piacevole combinazione di lavoro e svago. Warhol era coinvolto emotivamente nella collaborazione, tanto da cominciare a temere di essere abbandonato: "(Jean-Michel) a Maiorca. il nuovo beniamino del giro di Bruno. Mi aspetto di vederlo entrare, un giorno o l'altro, e dire: Detesto tutti questi quadri, distruggili." (*Diari*, 20/8/84). I suoi timori si rivelarono infondati e nel settembre 1985 Tony Shafrazi presentò nella galleria di New York la mostra *Warhol-Basquiat Paintings*. Quella mostra, tuttavia, allontanò i due amici. Shafrazi fece stampare un manifesto che sminuiva involontariamente l'idea della collaborazione creativa ritraendo gli artisti in tenuta da pugilato e nell'atteggiamento di due avversari pronti a battersi per il titolo. Il manifesto era comico, provocatorio, una vera chicca. Con il senno di poi, credo che quella pubblicità fosse troppo spiritosa per lo scopo, poiché tutte le personalità artistiche sono un facile bersaglio, e Warhol si attirava le critiche di coloro che considerano la serietà un requisito della grandezza. Shafrazi vendette solo uno dei quadri esposti e le scoraggianti recensioni guastarono il rapporto tra gli artisti. Nessuno dei due ha vissuto abbastanza a lungo per verificare il giudizio del tempo sulle loro collaborazioni.

Vorrei guardare ai quadri Warhol-Basquiat attraverso la lente della loro profonda anche se fragile amicizia. Molti tra i nuovi artisti di successo, da Haring a Schnabel, sarebbero stati ben lieti di partecipare a una collaborazione a due con Warhol, ma fu Basquiat il prescelto. L'affetto crebbe in circostanze professionali: nell'ottobre 1982 Bruno Bischofberger, che trattava i quadri di entrambi, accompagnò Basquiat a colazione allo studio di Warhol in Union Square. Bischofberger era stato uno dei primi estimatori di Warhol, e da circa un anno si interessava a Basquiat, dopo averne visto le opere esposte nella sala del P.S.I. a Long Island City nella mostra *New York / New Wave*.³ Come Bischofberger aveva sperato, i due artisti acconsentirono a uno scambio di ritratti. Dopo quella colazione Warhol definì Basquiat "uno di quei ragazzini che mi fanno impazzire", e ricordò i tempi in cui Basquiat "si faceva chiamare SAMO e (sedeva) sul marciapiede del Greenwich Village (dipingendo) magliette." (*Diari*, 4/10/82). I due erano già entrati in contatto in precedenza attraverso Glenn O'Brien, redattore musicale del mensile di Warhol *Interview*. O'Brien aveva conosciuto Basquiat sulla scena musicale di *downtown* che ruotava attorno al Mudd Club, e gli aveva affidato una parte nel film *New York Beat* (1980, mai entrato in circuito). Nel 1981 Basquiat aveva fatto alcune visite allo studio di Warhol, cercando di vendergli i suoi indumenti dipinti, disegni e collage. Sperava di essere "scoperto", ma Warhol si era limitato a dargli piccole somme di denaro e, in un'occasione, alcuni colori Liquitex. Lo aveva anche consigliato di andare al Serendipity, il ristorante *uptown* dove negli anni Cinquanta aveva venduto i suoi disegni di scarpe e

² John Russel, *When Art Came Out of the Studio and Mingled*, in "The New York Times", New York, 28 ottobre 1984, p. 33.

³ Vedi la cronologia biografica compilata da M. Franklin Sirmans in: Richard Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, Harry N. Abrams, Inc., 1992, p. 238.
New York / New Wave comprendeva opere di 119 artisti, tra cui Warhol.

golden boy.⁴ L'amicizia, comunque, non nacque in conseguenza degli approcci dell'artista di strada, ma solo dopo che quello stesso trasandato giovanotto ottenne l'appoggio di un mercante d'arte influente e ricco di immaginazione.

Nei dodici mesi che seguirono quella colazione gli artisti si incontrarono nelle più svariate occasioni, per fare ginnastica, mangiare o partecipare a qualche festa. Nell'agosto del 1983, Warhol divenne il padrone di casa di Basquiat, affittandogli il prestigioso appartamento che possedeva in Great Jones Street. Si divertivano entrambi. Warhol, per esempio, adorava il gusto equivoco delle loro sedute dal pedicure: "Jean-Michel e io siamo andati da Yanna a farci sistemare le unghie... saremmo stati un bel soggetto per un articolo su *Vogue*" (*Diari*, 29/8/83). Quando, nel novembre 1983, andai a far visita a Warhol nel suo studio trovai la stessa felice mistura di spirito imprenditoriale e cameratismo. Gli avevo appena regalato una copia del mio libro sui ritratti di John Singer Sargent quando Basquiat si avvicinò a noi; Warhol autografò per me uno dei suoi libri poi, dicendomi, "un grande ritrattista", chiese a Basquiat di farmi un ritratto sulla stessa pagina e con la stessa penna. Dopo aver tratteggiato un volto, Basquiat completò quell'immagine con le bizzarre contraddittorie parole NO FOREHEAD (Niente fronte).

La fratellanza tra Basquiat e Warhol aveva radici complesse. Era una forma di attrazione tra opposti, ma soprattutto nasceva dall'istintiva vicinanza di due *outsider* solitari e dotati. Entrambi dovevano affrontare ostacoli psicologici e sociali e cercavano nel linguaggio dell'arte un modo per esprimersi. Erano anche individui eccentrici, che violavano in maniera simile alcune convenzioni. Per esempio, avevano creato un proprio personaggio stravagante il cui tratto più vistoso erano i capelli. Warhol esibiva bizzarre parrucche, mentre i *dreadlocks* di Basquiat gli conferivano un aspetto da Medusa. Warhol e Basquiat erano indubbiamente diversi per età, razza, classe, orientamenti sessuali e formazione artistica, ma alcune di queste differenze erano meno marcate di quanto appariva a prima vista. Il padre di Basquiat era nato ad Haiti, e la madre era di discendenza portoricana. La cosa incuriosiva Warhol: "nero, ma qualcuno dice che è portoricano, dunque non saprei." (*Diari*, 4/10/82). Quando venne a sapere delle origini del padre, Warhol le associò significativamente alle dimensioni del pene che aveva intravisto nel figlio: "Jean-Michel è mezzo haitiano e ce l'ha davvero grosso." (*Diari*, 29/11/83). Basquiat probabilmente non era altrettanto interessato al retroterra etnico di Warhol, che era un artista bianco famoso in tutto il mondo, e tuttavia, come figlio omosessuale di immigrati cecoslovacchi, cattolici e di classe operaia, non certamente un rampollo *waspy*.

Warhol sapeva che Basquiat era "un figlio della media borghesia di Brooklyn", e riteneva (a torto) che fosse "andato all'università" (*Diari*, 4/10/82).

Basquiat non aveva una formazione artistica regolare, e Warhol fu "sorpreso" quando "Jean-Michel disse che non aveva finito la scuola superiore" (*Diari*, 22/8/83).

Warhol era l'esempio più classico di ascesa sociale e successo americano: un povero sconosciuto che grazie al diploma di un istituto d'arte era riuscito a fuggire da Pittsburgh e a trovare a New York lavoro, notorietà e agiatezza. Ma il suo primo trionfo era avvenuto nel mondo della grafica commerciale, un settore tradizionalmente considerato inferiore a quello artistico, e lui non dimenticò mai il marchio da cui era stato bollato. Avendo scelto di vivere apertamente la propria omosessualità Warhol si scontrava con ulteriori pregiudizi. Le sue esperienze erano diverse da quelle di un artista nero in una cultura razzista, ma anche lui, come Basquiat, sapeva cosa significa

⁴ L'episodio dei colori Liquitex tratto da *Jean-Michel Basquiat, as Told by Fred Braithwaite*, a.k.a. Fab 5 Freddy, in "Interview", New York, ottobre 1992, p. 120. Per un esame dei collegamenti tra Warhol e Serendipity e della sua trasformazione da illustratore gay a pop artist gay, vedi Trevor Fairbrother *Tomorrow's Man*, in Donna M. DeSalvo (a cura di), *Success is a Job in New York: The Early Art and Business of Andy Warhol*, Grey Art Gallery, New York, 1989, pp. 59-74.

essere costantemente trattato come diverso. I due erano segnati da cicatrici fisiche, oltre che psicologiche, in conseguenza di gravi lesioni che per entrambi si erano verificate nel 1968: Warhol era stato ferito quasi fatalmente a colpi di pistola da una collaboratrice furibonda, e a Basquiat, che aveva allora sette anni, era stata asportata la milza dopo che un'auto l'aveva investito (nella locandina pugilistica del 1985 Warhol si era coperto con una maglietta, ma Basquiat esibiva l'enorme cicatrice che gli attraversava il ventre). L'ossessione di Basquiat per i grafici e le annotazioni anatomiche risaliva direttamente al suo incidente: durante la convalescenza ricevette dalla madre una copia dell'*Anatomia* del Gray, e quelle illustrazioni influirono profondamente sulla sua arte matura. Dopo la sparatoria Warhol continuò a essere "Andy Warhol", senza cambiare la propria immagine come avrebbe fatto una personalità meno audace. Tuttavia, si fece più cauto nel permettere che le sue nuove conoscenze si avvicinassero troppo a lui. Il fatto che Basquiat facesse uso di droghe pesanti impedì pertanto a Warhol di abbassare completamente la guardia. Quando erano buoni amici ormai da più di un anno Warhol rimproverò un suo assistente per aver dato a Basquiat il numero di telefono di casa sua: "un drogato, non ci si può fidare" (*Diari*, 14/12/83).

I commenti di Warhol su Basquiat sono spesso ambivalenti e talvolta razzisti. "Puzza di sudore" (*Diari*, 17/8/83). "Se ne stava vicino ai telefoni con una bella erezione, come una mazza da baseball nelle mutande" (*Diari*, 12/4/84). "(Casa sua) un porcile (e) puzza d'erba" (*Diari* 5/8/84). "così imprevedibile, non sai mai di che umore sarà, cosa avrà in mente." (*Diari*, 7/10/84). "Credo che diventerà il Grande Pittore Nero... Spende senza limiti." (*Diari*, 31/10/84). Nonostante questa litania di critiche, Warhol apprezzava l'amicizia di Basquiat e stava ad ascoltarlo quando "andava in paranoia" e diceva "Mi stai solo usando, mi stai solo usando" (*Diari*, 7/10/84). Non gli concedeva illusioni romantiche sulla vita del drogato: "Gli ho detto che se voleva diventare una leggenda (come John Belushi) non aveva che da continuare così" (*Diari*, 2/7/84). Cercava di prepararlo alle occasioni mondane a cui avrebbe dovuto partecipare "a mano a mano che diventa più famoso" (*Diari*, 7/10/84). Tentava anche di alleviare le insicurezze di Basquiat: "Ha chiamato Jean-Michel. Voleva un po' di filosofia. È venuto qui e abbiamo parlato della sua paura di essere solo un fuoco di paglia" (*Diari*, 5/9/83). Si sentì sicuramente lusingato quando Basquiat, dipingendo una banana, rese omaggio a lui e ai suoi lavori degli anni Sessanta (*Brown Spots*, 1984). E capì con lungimiranza qual era la successiva prova che attendeva Basquiat, quella di adottare un approccio pragmatico ai risvolti commerciali della sua condizione di artista famoso: "Ora deve pensare a dipingere per vendere. E quanti negri urlanti puoi fare? Be', forse puoi andare avanti per sempre, ma..." (*Diari*, 31/10/84).

Probabilmente Warhol era segretamente innamorato di Basquiat. Gli fece due ritratti interi con indosso solo un sospensorio, nella posa del *David* di Michelangelo, mandandone uno alla P.S.I. di Long Island City per la mostra *The New Portrait* dell'aprile 1984.⁵ Sembra anche che accogliesse con sollievo la confessione di Basquiat quando questi non volle accompagnare Warhol in un certo bar gay perché gli ricordava "i vecchi tempi quando non aveva soldi e faceva marchette per dieci dollari." (*Diari*, 7/8/84). Dopo la morte di Basquiat, Fred Braithwaite commentò: "Andy è stato certamente un padre per lui".⁶

Quella tra Basquiat e Warhol era una collaborazione tra pari. Sembra che Warhol dipingesse per primo su molte tele, lasciando generosamente spazi interessanti e offrendo vivaci stimoli visuali all'inventiva dell'amico. In *Arm and Hammer II*, per esempio, Warhol ha dipinto due esemplari

⁵ Vedi Victor Bokris, *Warhol*, Frederick Muller, Londra, 1989, p. 462. Bokris fornisce una interessante gamma di opinioni sulla natura dell'amore di Warhol per Basquiat. Jeffrey Deitch, responsabile e curatore della mostra *The New Portrait*, fa di Warhol il centro letterale e simbolico di una estesa esibizione di gruppo.

⁶ Braithwaite, citato da Phoebe Hoban in *Samo is Dead: The Fall of Jean-Michel Basquiat*, New York, 26 settembre, 1988, p. 42.

dell'emblema *macho* di una nota marca americana di bicarbonato. Basquiat, scegliendo di intervenire su uno solo di essi, lo ha trasformato in un sassofonista nero, facendo della parte sinistra del quadro un omaggio alla tradizione del blues e un'esaltazione della creatività nera. Lo stile neoespressionista di Basquiat è di per sé fonte di distorsioni visive, ma la sua prospettiva razziale e l'atteggiamento ironico stravolgono ulteriormente il senso sue immagini ferocemente antidealistiche. "Ecco, sembra dire, le cose selvagge e primitive che l'America si aspetta dagli artisti neri". Le due metà del quadro sono un'allegoria delle disuguaglianze tra bianchi e neri.

I contributi più riconoscibili di Warhol alle collaborazioni sono piatti motivi grafici copiati da pubblicità e titoli di giornale. Spesso li ha dipinti così grandi da renderli opprimenti, ma la sua tecnica impassibile conferisce loro un'aura consunta, quasi fasulla. Tali interventi diventano pareti vaporose sospese in aria, in lentissima dissolvenza. Basquiat, al contrario, scatena una forza frenetica e danzante: i suoi contributi sono spesso presenze fulminanti. Pur imitando la crudezza dei quadri infantili e naïf, Basquiat lascia segni eloquenti e sicuri, infondendovi una presenza feroce che ci interroga e ci sfida. In varie occasioni scrive una parola e poi la cancella con una riga, contraddicendo e indagando ogni suo significato e associazione. In *Arm and Hammer II*, per esempio, cancella con larghe fasce nere le lettere bianche delle parole ARM e HAMMER; poi, sopra le fasce, dipinge e cancella le parole COMMEMORATIVE e ONE CENT. Inserendo il musicista nero al centro di questo scontro di parole, mette di fronte l'osservatore a quella che è la preoccupazione principale di Basquiat. Greg Tate l'ha definita "l'ossessione per la storia del corpo maschile nero come oggetto, carne tritata e divertimento popolare", un'ossessione che lo spinge a "riesumere, esporre e sezionare la storia razziale profonda della nazione".⁷

Paramount, 1984, ha un'atmosfera astratta in cui chiazze irregolari di colore lottano per conquistare uno spazio, come in un patchwork, casalinga risposta all'espressionismo astratto di Hans Hofmann. Una delle aree di colore uniforme è il cerchio rosso del logo della Paramount: una vetta imponente circondata da un'aureola di stelle. A pensarci bene, è un simbolo prestigioso e allo stesso tempo abusato di tutto ciò che è buono, ottimistico, commerciale e sdolcinato nella cultura americana; naturalmente la maggior parte di noi non è mai riuscita a vederlo in questa luce finché Warhol non l'ha citato nei suoi quadri e nelle sue grafiche del 1984-85. Con il logo della Paramount che campeggia sulla tela, l'iniziativa passa a Basquiat: dipinge varie macchie di uno stridente rosa anni Cinquanta e al centro mette uno dei suoi spiriti neri, un essere bestiale con denti scoperti e occhi iniettati di sangue. Vicino a questa presenza minacciosa c'è un tipo strambo su un disco volante giallo, e i due bloccano l'accesso alla montagna magica. Il dipinto pullula di sorprendenti contrapposizioni di questo genere, che includono parole, numeri, liste, calcoli, obiettivi, destinazioni e tre sagome poco invitanti che ricordano il presidente divo del cinema. *Paramount* è una sconnessa visualizzazione di quell'esperienza fuggevole e frammentaria che molto tempo fa Baudelaire chiamò "vita moderna". È una riflessione sulle angosce del luogo e del momento in cui è stata creata: Manhattan alla metà di un decennio connotato da avidità ed eccessi.

In *Pontiac*, 1984, gli artisti affrontano ancora più esplicitamente questioni razziali e politiche. Bianco e nero predominano nel quadro e le immagini si contendono lo spazio in una sorta di aspro realismo da graffiti. C'è un nero, gigantesco marchio di fabbrica della Pontiac: l'immagine stereotipa di un "nativo americano" sul punto di lanciare un urlo, usata per pubblicizzare le automobili Pontiac. Due corvi neri stilizzati stanno di fronte al simbolo della Pontiac, come ragazzi di quartiere in ozio all'angolo di una strada. Gli sguardi malvagi che saettano per tutto il quadro

⁷ Greg Tate, *Flyboy In The Buttermilk; Essays On Contemporary America*, Fireside, New York 1992, p. 238 (ristampa del saggio di Tate del 1989 *Nobody Loves A Genius Child*).

mandano fuori di testa persino lo spavaldo e letale serpente.⁸ "Pentitevi e non peccate più" salmodia Warhol nell'angolo più lontano della tela.

Pur esprimendo sofferenze di ogni genere nei modi tipici degli anni Ottanta, le collaborazioni vogliono essere anche divertenti, liberatorie ed esteticamente piacevoli. In molte di esse compaiono simboli d'angoscia, ma altre inclinano nella direzione del gioco e della stravaganza. Queste ultime ci ricordano lo spirito fraterno con cui lavoravano gli artisti. *Stoves (Cucine)* è relativamente semplice e seducente: uno sfondo celestiale; fiori in stile etnico le cui sagome sembrano teste coronate, e un corpo di ballo composto da elettrodomestici di comica spavalderia. Warhol li ha dipinti a mano, ricalcando le immagini proiettate sulla tela con un epidiascopio. L'immaginazione di Basquiat li trasforma in personaggi esuberanti ispirati forse ai libri per l'infanzia e ai cartoni animati in cui gli oggetti assumono volti umani. Ma, a un altro livello, Basquiat è pur sempre SAMO, che deturpa una facciata immacolata, sfida l'ordine tradizionale e complica il quadro.

Hot Water (Acqua calda) sembra adulto e sofisticato al confronto. È più astratto, e la tela non riesce a contenere l'umore esuberante della composizione. Lettere di varie dimensioni attraversano il quadro come nuvole spinte dal vento; alcune formano parole, ma senza lasciare un messaggio preciso. Una tromba dorata fluttua in alto, ma le parole HOT WATER ne attenuano la presenza. Grafici delle fasi lunari suggeriscono la notte e la vita notturna. Il quadro offre un'esperienza affine alla musica improvvisata: il piacere sta nel rimanere con e nell'opera, cogliendo il ritmo di colori, parole e immagini. Un'atmosfera straordinaria che conferma la straordinarietà dell'amicizia tra i due artisti, e che costituisce l'eredità più vitale della loro arte.

È triste che la collaborazione sia sfociata in un progressivo allontanamento.

Probabilmente è stata l'arte di Warhol a trarre i maggiori benefici dal periodo lavoro comune: per la prima volta dopo quasi vent'anni si sentì ispirato a creare immagini con i pennelli. Nella mostra *Blam!* del 1984 alcune tele rappresentative del periodo precedente l'uso della serigrafia avevano ricevuto un'accoglienza calorosa, ed è ormai evidente che quando collaborava con Basquiat Warhol stava rivisitando suoi vecchi quadri come *\$99 Television*, 1960. Ammise di aver tentato di dipingere alcune immagini "come Jean-Michel" e dichiarò "i quadri migliori fatti insieme sono quelli in cui non si distingue chi ha fatto una parte e chi l'altra" (*Diari*, 16/4/84). Non si nascondeva i rischi insiti nella collaborazione: "Ha dipinto su un quadro e non so se l'ha reso migliore o peggiore." (*Diari*, 17/4/84). Warhol riconosceva i propri debiti: "Jean-Michel mi ha indotto a dipingere in modo diverso e questo è un bene" (*Diari*, 17/9/84), pur sapendo che per qualcuno la sua influenza su Basquiat era negativa. Aveva persino visto Bruno e Yoyo Bischofberger reagire con costernazione quando Basquiat aveva cominciato a usare la serigrafia: "Dicono che rovina il suo primitivismo intuitivo." (*Diari*, 30/10/84).

Come ho ricordato all'inizio, Basquiat si allontanò da Warhol dopo che nel 1985 i critici stroncarono la loro mostra alla galleria di Tony Shafrazi. Nel 1984 sul *New York Times* Vivien Raynor aveva elogiato con riserva Jean-Michel Basquiat: "un pittore molto promettente, che ha la possibilità di diventare grande se riuscirà a resistere alle pressioni di chi vorrebbe trasformarlo in una mascotte del mondo artistico".⁹ Pochi artisti, o forse nessuno, sono oggetto di simili ammonimenti da parte del più autorevole quotidiano d'America, ma d'altra parte nessun artista nero aveva mai conquistato "dall'oggi al domani" quel successo che Raynor vedeva con sospetto. Un anno più tardi Raynor recensiva per lo stesso giornale la mostra Warhol-Basquiat. Dopo aver nuovamente tacciato Basquiat dell'appellativo di mascotte, giudicava negativamente entrambi gli artisti: "La

⁸ DON'T TREAD ON ME, le parole che accompagnano il serpente, erano il motto della prima bandiera ufficiale americana, creata durante la Guerra di Indipendenza e issata per la prima volta il 3 dicembre 1775.

⁹ Vivien Raynor, *Art: Paintings by Jean-Michel Basquiat at Boone*, in "The New York Times", 11 maggio 1984, p. 26.

collaborazione assomiglia a una delle manipolazioni di Warhol, (con Basquiat) nella parte del complice anche troppo disponibile".¹⁰ Basquiat accolse malissimo il commento e si allontanò da Warhol.

Tre anni dopo il New York Times dedicava uno spazio notevole al necrologio di Basquiat.¹¹ Il suo autore, Michael Wines, elencava i fattori che potevano aver contribuito alla morte di un presunto "genio": i "capricci di una giuria di autorità artistiche esclusivamente bianche", lo sfruttamento da parte di "mercanti e collezionisti avidi di guadagni" e il temperamento del "giovane prodigio sociale e artistico" che "bramava il successo" e ne era stato schiacciato. Senza alcun riferimento a Vincent Fremont, Randi Hopkins, Margery King, John Kirk, Paige Powell e Tony Shafrazi.

¹⁰ Vivien Raynor, *Art: A Basquiat - Warhol Pas de Deux*, in "The New York Times", 20 settembre, 1985, p. 85.

¹¹ Michael Wines, *Jean-Michel Basquiat: Hazards of Sudden Success and Fame*, in "The New York Times", New York, 27 agosto 1988, p. 9.