

Del *spray* a la subasta

La lucha por el espacio urbano en la Nueva York de los setenta y ochenta

*Micaela García*¹

*Belén Manuel*²

Resumen

Este artículo describe la lucha por el espacio urbano en la Nueva York de los años setenta y ochenta, en un contexto de crisis económica y transformación cultural. Se explicará cómo el grafiti, el hiphop y otras expresiones artísticas afroamericanas y latinas transformaron la ciudad en un escenario de protesta y creación. La figura de Jean-Michel Basquiat nos invita a repensar la transición del arte callejero al mercado, revelando la disputa entre la marginalidad y la legitimación. De este modo, se propone reflexionar acerca del vínculo entre poder, territorio y arte en un período clave de la historia urbana contemporánea estadounidense.

Palabras clave: urbanismo – hiphop – arte – Basquiat – Nueva York

¹ Micaela García es profesora de Historia egresada con honores del Centro Regional de Profesores (CERP) del Este (Consejo de Formación en Educación [CFE] – Administración Nacional de Educación Pública [ANEP]) en el año 2021. Actualmente ejerce la docencia en el ámbito privado en el departamento de Maldonado y cursa la Maestría en Comunicación y Periodismo Deportivo en la escuela de negocios Unisport Management School.

² Belén Manuel es profesora de Historia egresada del CERP del Este (CFE/ANEP) en el año 2021. En julio de 2025 recibió el Diploma de Historia Cultural de la Universidad de Montevideo (UM), y actualmente cursa la Maestría en Historia, opción Arte y Patrimonio, en la misma institución. Forma parte del Departamento de Educación del Museo del Arte Contemporáneo Atchugarry (MACA) y ejerce la docencia en el ámbito privado en el departamento de Maldonado.

From Spray Can to Auction: The Struggle for Urban Space in 1970s and 1980s New York

by Micaela García & Belén Manuel

Abstract

This article describes the fight for urban space in New York during the 1970s and 1980s, in a context of economic crisis and cultural transformation. It will explain how graffiti, hip-hop, and other African-American and Latino artistic expressions transformed the city into a stage for protest and creation. The figure of Jean-Michel Basquiat invites us to rethink the shift from street art to the market, revealing the dispute between marginality and legitimization. Thus, our goal is to reflect on the link between power, territory, and art in a key period of contemporary American urban history.

Keywords: urbanism – hip-hop – art – Basquiat – New York

Introducción

La presente investigación surge de un interés personal en la obra de Basquiat y lo peculiar de sus circunstancias como artista afrolatino en Estados Unidos nacido en plena época de la lucha por los derechos civiles y elevado desde la marginalidad hacia la cima de la escena del arte en Nueva York. Sobre esta base construimos este artículo, que se extendió más allá del caso particular de Basquiat, insertando al artista en el contexto de una revolución cultural afroamericana en los barrios más pobres de Nueva York y considerando el trasfondo social, político y económico que atravesaba el país en las décadas del setenta y ochenta.

Para iniciar, nos planteamos las siguientes preguntas: ¿cómo responden las comunidades afroamericanas y afrolatinas de Nueva York, mediante la música, al contexto socioeconómico planteado en las décadas de 1970 y 1980? ¿Cómo logró Basquiat abrirse paso desde los grafitis hasta las grandes galerías de Nueva York? ¿Cómo revela esto las tensiones entre el arte callejero, la consagración institucional y la apropiación del espacio urbano como forma de resistencia?

Partimos de la noción de que tal vez la revolución cultural del Bronx y de Harlem iniciada por el hip-hop no buscaba plantear soluciones a los problemas que atravesaba la comunidad afroamericana, sino que solo se constituía a sí misma como un espacio seguro para los jóvenes que buscaban un medio de expresión. La obra de Basquiat simboliza la transformación del arte callejero en arte legitimado y demuestra así una verdadera lucha por el espacio urbano de la Gran Manzana.

Como fuentes primarias para llevar a cabo la investigación utilizamos la tarjeta de invitación a la primera fiesta de hip-hop de la historia; la letra

de la canción *The Message*, de Grandmaster Flash and the Furious Five; distintas entrevistas a Basquiat, y tres de sus obras: *Irony of Negro Policeman*, *Hollywood Africans* y *Quality Meats for the Public*.

El artículo se divide en tres apartados. En el primero se explica el contexto social, económico y político que atravesó Estados Unidos durante las décadas de 1970 y 1980; en el segundo nos adentramos en los inicios de la revolución cultural del hip-hop en el Bronx y en Harlem, y en el tercero analizamos, de la mano de la obra de Basquiat, la lucha por el espacio urbano, la resistencia a través de manifestaciones artísticas y el paso de la ilegalidad a la masificación.

El contexto social, económico y político de Estados Unidos en las décadas de 1970 y 1980

A fines de la década de 1960, la brecha ideológica entre los ciudadanos estadounidenses se había agravado severamente debido a la controvertida Guerra de Vietnam, el debilitamiento de la mayor fuerza política del país (en ese momento, el Partido Demócrata), lo que muchos consideraban una pérdida de los roles y estructuras tradicionales, y otros tantos una decepcionante «agenda liberal» que no terminó de conformar a los sectores políticos de tendencia progresista (Pani, 2016).

Al asumir la presidencia, Richard Nixon apeló todo el tiempo a lo que él llamaba «la mayoría silenciosa» del país, es decir, los sectores conservadores que creían, como él, que los demócratas habían transformado a Estados Unidos en «la más violenta nación sin ley en la historia de los pueblos libres» (Nixon, como se cita en Fontana, 2011, p. 292). Le hablaba directamente a la disconformidad del estadounidense blanco de clase trabajadora promedio contra los movimientos sociales y el Black Power de los años sesenta.

Estados Unidos llegó a la década de 1970 con una población cada vez más avejentada, una nueva oleada de migración masiva (sobre todo desde México),³ un enorme gasto público sin rendición de cuentas y un porcentaje de la ciudadanía que reclamaba con respecto a los planes de ayuda social y los movimientos civiles: «Que los “zánganos” y “gorrones” que “chupaban” del gobierno [dejaran] de tener hijos y se [pusieran] a trabajar, y que los grupos que [reclamaban] “derechos especiales” por los errores del pasado [asumieran] que [vivían] en el presente» (Pani, 2016, p. 249). Abundaba en las clases medias blancas de Estados Unidos un sentimiento de desprecio hacia las comunidades negras, que eran altamente estereotipadas como dependientes de las ayudas del Estado por falta de cultura laboral (y no por lo que realmente era: siglos de opresión y falta de oportunidades).

En sentido económico, los setenta consistieron en variados intentos de solventar la crisis inflacionaria en aumento. La combinación de este factor con los altos índices de desempleo llegó a ser conocida como *estanflación*, ya que la economía del ciudadano promedio se veía estancada debido a la inflación y la falta de trabajo.

Sin dudas, el mayor problema en cuanto a política exterior que enfrentó el país durante esta época fue la tarea de culminar la Guerra de Vietnam, que se llevaba millones de dólares que podían invertirse en otras cosas —así lo veía el presidente—. La retirada se dio de forma paulatina, mientras iniciaban intentos de negociación que se ocultaron a la opinión pública.

Aumentaba el crimen callejero, altamente vinculado con el rampante consumo de drogas en las grandes ciudades del país. El presidente declaró la famosa guerra contra las drogas (*War on Drugs*) y creó, en 1973, la DEA (Drug Enforcement Administration). En otra dimensión del ámbito criminal, el 10 de enero de ese mismo año comenzó el juicio a los cinco

³ Favorecida por una reforma migratoria aprobada en 1965 (Pani, 2016).

hombres responsables por el escándalo de Watergate.⁴ Por supuesto, el presidente negó toda conexión con el hecho. Sin embargo, en junio se reveló que existía un sistema de escucha que había sido instalado en la Casa Blanca por orden del propio Nixon en 1971, este sería utilizado para acceder a cientos de conversaciones y llamadas telefónicas que confirmaron transgresiones presidenciales constantes. La situación no tenía vuelta atrás, y Nixon acabó por presentar su renuncia el 9 de agosto de 1974 para evitar el desprestigio final: ser procesado y destituido (Pani, 2016).

Durante el resto de la década del setenta el gobierno nunca logró dominar el impacto que tuvieron el alza de los precios de la energía, las altas tasas de desempleo, la inflación y la caída salarial, junto con el creciente déficit presupuestal. La crisis económica se agravó, y el escándalo de Watergate derivó en una creciente desconfianza del estadounidense promedio hacia la clase política. Para solventar la situación económica, se intentó implementar una irrisoria campaña «voluntaria» de ahorro mediante la cual los ciudadanos cargaban con el peso de revertir los efectos de la inflación. Ello, sumado al inminente final estrepitoso de la Guerra de Vietnam, no hizo más que empeorar la ya establecida crisis política (Jenkins, 2009).

La década del setenta culminó con una campaña política en la que se dio paso a una de las figuras políticas más controvertidas de la historia de los Estados Unidos: Ronald Reagan. La elección presidencial de 1980 lo vio prometer que «traería a América de regreso» estableciendo un «liderazgo fuerte» (Pani, 2016, p. 250) y lidiando de una vez por todas con el «imperio del mal», la Unión Soviética (Jenkins, 2009, p. 368). Para esto último, se propuso «ayudar al anticomunismo militante en cualquier país dominado por los rojos» (Jenkins, 2009, p. 368). Tal vez no es coincidencia, juzgando

⁴ Habían ingresado a las oficinas centrales del Partido Demócrata en el edificio Watergate, en Washington, con la intención de instalar equipos de espionaje y fotocopiar documentos confidenciales que los ayudarían a saber qué usaría dicho partido contra Nixon en la próxima campaña presidencial.

por su pasado como actor de cine, que durante el gobierno de Reagan la instrumentalización de la cultura como propaganda gubernamental fuera patente en la ya masificada industria del cine hollywoodense, con éxitos taquilleros como *Rocky IV*, una pieza para nada sutil en su postura proestadounidense ante los conflictos de la Guerra Fría.

Así, la década del ochenta comenzó con un sentimiento generalizado de esperanza para los estadounidenses —en especial para aquellos de las clases trabajadoras blancas del sur— que habían confiado en los prometedos efectos de un plan que sería conocido como *reaganomics*. Se concretó un giro completo hacia la derecha, con lo que se redujeron de forma dramática los impuestos. Esto benefició a los más ricos, a quienes alivió de 31,7 millones de dólares de carga fiscal. Para suplir esta reducción de ingresos estatales, se mutilaron los presupuestos de educación, asistencia social y salud, lo que dejó consecuencias catastróficas, como un 15 % de la población estadounidense por debajo de la línea de pobreza (Pani, 2016).

El mensaje:

Nueva York y la revolución cultural afroamericana de la década de los setenta y principios de los ochenta

El urbanismo había sido utilizado para desplazar a los afroamericanos del trazado de las ciudades estadounidenses desde principios del siglo xx, cuando la mayoría de los principales centros urbanos del país impulsaron exhaustivas renovaciones de infraestructura. Los afroamericanos fueron en muchos casos excluidos de los planes de vivienda pública —aunque cumplieran los requisitos de trabajo— y tampoco se les permitía comprar hogares en los barrios habitados por personas blancas. Esto forzó la creación de barrios marginales a las afueras de estas ciudades. En el caso de la ciudad

de Nueva York,⁵ la retirada de la población negra se realizó hacia el norte de Manhattan —principalmente a los barrios Bronx y Harlem— o hacia el este de Brooklyn. Allí, las familias sufrieron una grave crisis habitacional debida a la falta de casas en condiciones para albergar familias numerosas y al deterioro de los edificios construidos en el siglo XIX (Rothstein, 2017).

Se crearon proyectos (*projects*) de viviendas segregadas en los barrios anteriormente mencionados, edificios de apartamentos subvencionados para familias desfavorecidas. Sin las viviendas públicas, no habrían tenido la posibilidad de comprar terrenos o casas en el espacio ya extremadamente limitado de la ciudad que cumplieran con los mínimos requerimientos municipales de construcción y sanidad. Muchas de las familias afroamericanas que vivían en los proyectos neoyorquinos durante la segregación siguieron siendo dependientes de las ayudas del gobierno.

Los afroamericanos estaban cada vez más removidos de la sociedad *mainstream*, hacinados en guetos de torres donde la vida en comunidad era imposible; el acceso al trabajo y a los servicios sociales, más difícil, y supervisar a los adolescentes y tan siquiera crear una semblanza de organización comunitaria resultaba poco práctico (Rothstein, 2017).⁶

La situación en esos barrios no mejoró con el fin de la segregación, continuó empeorando con el paso del tiempo y la inflación de fines de los sesenta. El declive económico de los setenta comenzó cuando Nixon congeló los salarios y los precios por 90 días mediante la orden ejecutiva 11.615, que impuso recargos a las importaciones y canceló de forma unilateral la convertibilidad directa internacional del dólar estadounidense al oro. Esto provocó la recesión de 1973 y la estanflación subsecuente. La falta de trabajo, los sueldos miserables y la decadente infraestructura

⁵ A partir de ahora, cada vez que se utilice el nombre propio *Nueva York* nos estaremos refiriendo a la ciudad homónima, a menos que se especifique que hablamos del estado de Nueva York.

⁶ Todas las traducciones presentadas a partir de ahora son de nuestra autoría.

del Bronx y de Harlem, combinados con el creciente consumo de drogas como la heroína, crearon en estos barrios condiciones de vida espantosas.

El sur del Bronx estaba atravesando una crisis de infraestructura que lo convirtió en la peor área del país en cuanto a incendios urbanos. Los 12.300 incendios anuales dejaron el barrio lleno de manzanas completamente destruidas, con los escombros de los edificios quemados amontonados por todos lados (Dunn *et al.*, 2016a). La falta de oportunidades de trabajo y estudio para los jóvenes del barrio, sumada al consumo de drogas, llevó a un aumento indiscriminado del crimen. Los jóvenes del Bronx sentían que no tenían futuro, y vivían sin esperanzas ni aspiraciones.

Los parques y espacios de recreación eran muy limitados, y las discotecas estaban trilladas por los miembros de pandillas criminales que ocupaban distintos territorios del barrio. Mientras los adultos se divertían en Manhattan con el brillo y el glamour de la música disco, predominante entre las clases altas afroamericanas y blancas por igual, los jóvenes del Bronx buscaban una forma de expresión y entretenimiento distinta. Uno de ellos era Clive Campbell, conocido por sus amigos como DJ Kool Herc.

Clive, acostumbrado a pasar música en fiestas de amigos, tuvo la idea de pedirle permiso al consorcio del proyecto de viviendas en el que vivía —ubicado en 1520 Sedgwick Avenue— para hacer una fiesta para celebrar la vuelta a clases con cuarenta o cincuenta amigos en el salón de recreación. En este contexto surgió la primera fiesta de hip-hop.

Como anuncia la invitación (ver figura 1), la fiesta tendría lugar el 11 de agosto de 1973, iniciaría a las 9.00 PM y culminaría a las 4.00 AM. Las chicas debían colaborar con 25 centavos de dólar, y los chicos con 80. Campbell describe esa fiesta con mucho cariño al recordar a todos sus amigos, en el último año de secundaria, bailando juntos al ritmo de la música que él tocaba en aquel salón sin sillas: una particular fusión de

soul, funk, rock y jazz muy fuera de lo común en las fiestas de aquellos tiempos (Dunn *et al.*, 2016a).

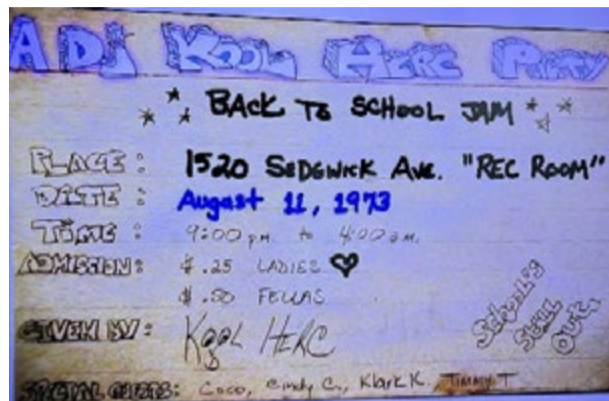


Figura 1. Invitación a la fiesta de vuelta a clases de DJ Kool Herc (1973), la primera fiesta de hip-hop.

El nombre *hiphop* surge de su forma de pasar música, solo reproduciendo los cortes (*breaks*) de las canciones más populares, sus intermisiones, los momentos en los que la instrumentalización se retiraba y solo quedaban el bajo y la batería. Se pasaba de un disco en una bandeja a otro disco en otra bandeja y se extendían esos *breaks*: *hip and hop* describe la acción de saltar de un disco a otro. Del mismo modo, a los chicos que bailaban al ritmo de estos sonidos se les empezó a conocer como *breakdancers*, porque bailaban sobre los *breaks*.

En muy poco tiempo, las fiestas de DJ Kool Herc se volvieron tan populares que tuvieron que cambiar de escenario, y comenzaron a hacerse en el río Bronx (Dunn *et al.*, 2016a). Una generación entera de jóvenes del Bronx creció queriendo bailar como los *breakdancers* y tocar discos como DJ Kool Herc. Ser *disc jockey* (DJ) ofrecía una posibilidad, como también lo hacía el deporte, de salir del gueto sin necesitar un título universitario—cosa prácticamente imposible de conseguir en ese contexto debido a los altos costos de la educación terciaria— ni unirse a una pandilla.

De hecho, Lance Donovan (mejor conocido como *Afrika Bambaataa*), un expandillero del Bronx, formó por esos tiempos Zulu Nation, un grupo de miembros de pandillas callejeras que querían cambiar sus

vidas y alejarse del crimen; hallaron en la música y el arte su verdadero propósito. El objetivo de Donovan al crear Zulu Nation era traer paz, unión y disminuir la violencia en las calles del Bronx. Juntos, empezaron a rapear, a tocar música y a hacer grafiti.⁷ Lograron devolverle el orgullo por la cultura afroamericana a un grupo de jóvenes que habían crecido pensando que sus raíces los condenaban al rechazo en un país en el que volvían a popularizarse discursos de odio y estereotipos que asociaban a la comunidad afroamericana al crimen y las drogas.

Se acredita a Anthony Holloway, mejor conocido como DJ Hollywood, como el primer rapero de la historia. Trabajaba en las discotecas del centro de Manhattan, fiestas con código de vestimenta y con una mayoría de público de clase media-alta. Mientras la gente bailaba, él improvisaba y hacía rimas al ritmo de la música disco dirigiéndose al público con humor, hablando de cómo iban vestidos, de sus peinados o sus parejas de baile. Sin embargo, como sus fiestas eran de «otra categoría», no le gustaba verse asociado al mundo del hiphop, y de hecho solía echar a los *breakdancers* de sus fiestas (Dunn *et al.*, 2016a).

A fines de los setenta se fusionaron el hiphop y el rap a través de un grupo llamado Grandmaster Flash and the Furious Five, compuesto por un DJ (Grandmaster Flash) y cinco MC («maestros de ceremonia», como se conocía en ese momento a los raperos). Fueron los primeros en armar verdaderos sets, con vestuario y rimas prearmadas, y comenzaron a dar shows por todo el país; incluso llegaron a Europa. Poco después surgieron las batallas de rap entre la multitud de grupos salidos del Bronx y de Harlem, que se reunían en parques con una audiencia de cientos de personas que escuchaban y luego votaban al ganador con sus gritos y aplausos. Las grabaciones de esas batallas se convirtieron en las primeras cintas de hiphop comercializadas en la historia del movimiento. Se vendían en

⁷ Se ahondará en esta forma de expresión artística en los siguientes apartados.

las escuelas secundarias, en el barrio y en los campus universitarios de la ciudad (Dunn *et al.*, 2016a).

Rápidamente, los ejecutivos musicales se dieron cuenta de que el hip-hop podía ser muy lucrativo. Una productora de Nueva Jersey llamada Sylvia Robinson pensó que, si podía encontrar a tres jóvenes dispuestos a improvisar de la manera en que se hacía en aquellas grabaciones, podría conseguir un *hit* para su empresa discográfica casi en bancarrota. Fue así como, desde la ciudad de Jersey, tres jóvenes que poco tenían que ver con la escena del hip-hop se convirtieron en The Sugarhill Gang y grabaron la primera canción de rap de la historia: *Rapper's Delight* (1979). Fue un *megahit* que hasta nuestros días sigue vigente y que incluso sirvió de base para el reconocido tema de los dos mil *Aserejé*, del conjunto español Las Ketchup.

Por supuesto, la escena del hip-hop en Nueva York se sintió ofendida. Pensaron que les habían robado algo que formaba parte de su identidad y que su arte estaba siendo comercializado de forma menos genuina. Esto dio pie a *Uptown Goes Downtown* («La zona norte baja al centro»), una declaración que cambiaría el curso de la música estadounidense. El movimiento del hip-hop abandonaría los confines del Bronx en busca de nuevos horizontes, intentando ampliar su alcance y demostrar, de una vez por todas, quiénes eran sus verdaderos representantes.

En la década de 1980, la escena del arte en el Lower Manhattan, como se explicará mejor en el siguiente apartado, estaba llena de personas abiertas a distintas ideas que buscaban estilos de expresión alternativos y que lidiaban con la creciente crisis socioeconómica del país mediante la expresión creativa. Artistas de orígenes muy diversos se reunían en sus barrios y calles. La escena punk acogió al hip-hop, porque el punk se presentaba como una alternativa al rock, que ya había sido gentrificado por las élites cultas y se había convertido en una megaindustria productora de celebridades; en espejo, el hip-hop era la alternativa a la música disco, que

había atravesado el mismo proceso. «Fue el matrimonio perfecto», dijo Grandmaster Caz, miembro del grupo de hip-hop Cold Crush Brothers (Dunn *et al.*, 2016b).

La situación económica del país empeoró a pasos agigantados durante la administración de Reagan, y el 15 % de pobreza nacional se hizo sentir entre la población de Nueva York. Reagan visitó el Bronx a principios de los ochenta y expresó, de forma mordaz, que parecía que una bomba atómica había caído sobre el barrio (Dunn *et al.*, 2016b). Algo irónico, considerando que el propio presidente estaba aumentando el gasto militar y penitenciario y cortando los fondos de programas para la educación, la salud y las obras públicas que podrían haber ayudado a muchas personas a mejorar su calidad de vida (Jenkins, 2009).

En la década del ochenta se introdujo a las comunidades más vulnerables el crack, que arrasó con la población e hizo que el presidente Reagan recuperara el concepto nixoniano de la *guerra contra las drogas*. El resultado fue devastador. Las drogas se convirtieron, para la agenda de gobierno no en un problema de salud, sino en un problema criminal, y ello llevó al encarcelamiento en masa de personas —en su mayoría afroamericanas y afrolatinas, sin antecedentes previos— por la sola posesión de sustancias (DuVernay, 2016). Las penas resultaron inconsistentes, ya que se debía cumplir la misma condena en prisión por llevar 30 gramos de crack que por llevar 3 kilos de cocaína común. La cocaína era vista como una droga más sofisticada, consumida incluso por los estratos blancos más altos de la sociedad. El crack era casi siempre asociado a las comunidades marginales pobladas por afroamericanos. «Los “peligrosos marginales” eran útiles para justificar los cambios burocráticos y legales con los que se quería invertir esa supuesta decadencia» (Jenkins, 2009, p. 375).

Fue en este momento que el grupo Grandmaster Flash and the Furious Five, el primero en fusionar rap y hip-hop, se convirtió también en el

primero en lanzar una canción de rap de protesta social con *The Message* (1982): cuenta la historia de una familia del Bronx que vive entre la basura, las deudas y rodeada de adictos, aparentemente sin ningún tipo de ayuda ni esperanza para su pequeño hijo, que ya piensa en que no quiere continuar estudiando porque la vida de pandillero es más sencilla. En el último verso, el padre le relata al hijo lo que ocurrirá con él si no estudia, si no se esfuerza por conseguir sus sueños: vivirá rodeado de odio y morirá en prisión, como tantos otros lo han hecho. Porque nadie va a ayudarlo. Porque al gobierno no le importa, y a la sociedad, menos. Como dice el icónico estribillo acerca de Nueva York, «es como una jungla a veces, / me pregunto cómo me las arreglo para no caerme».⁸

Esta canción refleja el sentir general de los habitantes de los barrios predominantemente afroamericanos y afrolatinos durante los ochenta. Estamos hablando de comunidades que habían sido marginalizadas durante décadas; en el caso de los afroamericanos, durante siglos. Como movimiento cultural, el hip-hop se convirtió desde ese momento en una plataforma de protesta y resistencia social que se extendió por todo el país y, más tarde, por todo el mundo.

⁸ «It's like a jungle sometimes / It makes me wonder how I keep from goin' under» (Grandmaster Flash and the Furious Five, 1982).

La ciudad como manifiesto: Basquiat y el pulso artístico de una era

Creo que lo hago para mí, pero, en última instancia,
creo que lo hago para el mundo⁹

J. M. BASQUIAT, s. f.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, Nueva York fue el escenario de un suceso artístico sin precedentes: el nacimiento de un *underground* desafiante, creativo y vibrante que se mantuvo lejos de los museos, las galerías consagradas y las instituciones más tradicionales, y que tuvo como centro los barrios Lower East Side e East Village. Esto se debió a las rentas bajas, los edificios abandonados y la decadencia urbana, que habilitaron que esos vecindarios fueran terreno fértil para el florecimiento de nuevas formas de expresión (Hoban, 1998).

El arte pasó a habitar «espacios no convencionales», como *lofts* industriales vacíos, clubes clandestinos y galerías efímeras que albergaron conciertos, exposiciones, instalaciones artísticas, fiestas y *performances* que desdibujaron los límites entre disciplinas, fueron laboratorios experimentales. Lugares como el Club 57¹⁰ o el Mudd Club¹¹ se transformaron en puntos de encuentro de artistas, músicos, cineastas y diseñadores que tenían en común la necesidad de crear sin filtros ni censura. Se logró así que distintos actores de la escena artística colaboraran: artistas visuales como Keith Haring (1958-1990) o Jean-Michel Basquiat (1960-1988) coincidieron con músicos de la escena punk y *no wave* como Lydia Lunch (1959) o James Chance (1953-2024) y cineastas *underground* (McCormick, 2006).

⁹ «I think I make art for myself, but ultimately I think I make it for the world».

¹⁰ Un sótano en St. Mark's Place que acogía desde proyecciones de cine de serie B hasta *performances* provocadoras.

¹¹ En el barrio de Tribeca.

Los movimientos que emergieron en esta época compartían una estética cruda, directa y provocadora. El punk exhibía un rechazo frontal al *establishment* musical y social; el *no wave* se mostró más radical al romper con las estructuras tradicionales del rock. Mientras tanto, el neoexpresionismo recuperó la pintura gestual y emocional, pero le sumó un lenguaje netamente urbano y contestatario, plagado de referencias al grafiti, al cómic y a la cultura popular. En el mundo de las artes visuales, luego de la Segunda Guerra Mundial Nueva York había florecido como el epicentro: muchos de los artistas que la habitaban habían escapado del conflicto, y se abrieron las grandes galerías de la ciudad (Shnayerson, 2019). Al mismo tiempo, el arte conceptual,¹² el minimalismo¹³ y el *pop art*¹⁴ dominaron el mercado hasta el resurgimiento de la pintura figurativa y gestual, es decir, el retorno a utilizar a la pintura como un medio de expresión directa, cargada de significados personales, sociales y políticos. Esto puede apreciarse como una reacción emocional a la frialdad intelectual de la década anterior.

El neoexpresionismo neoyorquino se caracterizó por el uso de formatos monumentales; la pincelada enérgica, gestual —casi violenta—, y una estética cruda y sucia, en contraste directo con el minimalismo y su pulcritud. Sus temáticas estaban ligadas al cuerpo, la cultura pop, el racismo, la marginalidad y la identidad urbana; en muchos casos podemos encontrar una mezcla de pintura, textos, símbolos y referencias cruzadas (Hodge, 2019).

¹² Conceptualismo. Corriente artística nacida en Europa en los años sesenta que se caracteriza por su rechazo a la representación figurativa o simbólica. Propone en cambio una obra puramente visual, basada en formas geométricas, colores planos, líneas y estructuras matemáticas.

¹³ Minimalismo. Corriente artística que surge en Estados Unidos en los años sesenta. Se caracteriza por la reducción a lo esencial, la eliminación de lo decorativo y el uso de formas simples, repetitivas y geométricas.

¹⁴ *Pop art*. Corriente artística que surgió en el Reino Unido en los años cincuenta y que se consolidó en Estados Unidos en los años sesenta. Busca volver a conectar el arte con la vida cotidiana, especialmente con la cultura de masas, expresada a través de la publicidad, el cómic, la televisión y las celebridades, entre otros.

En los barrios East Village y SoHo el neoexpresionismo encontró el terreno fértil para crecer al mismo tiempo que convivió con la pintura de galería, el punk y el grafiti. Galerías como Annina Nosei, Mary Boone, Tony Shafrazi y la Fun Gallery fueron clave en este proceso. Es en este contexto que el grafiti, que durante décadas había sido considerado vandalismo, una expresión netamente marginal vinculada a la juventud urbana y encontrada en demasía en las periferias de las grandes ciudades, se volvió algo para ver (Gastman & Neelon, 2011). Este fue un fenómeno clandestino que buscó darle visibilidad a los sectores marginales de una ciudad cada vez más vigilada y gentrificada; pintar sin permiso sobre los vagones del metro o los muros era un acto de desafío y, al mismo tiempo, de afirmación identitaria (Gastman & Neelon, 2011). El grafiti comenzó un proceso de legitimación cultural y artística con el que se fue transformando su percepción en la esfera pública. Es evidente que este cambio no ocurrió de forma espontánea, sino que fue el resultado del cruce entre la cultura callejera y el sistema del arte, a raíz de lo cual los límites establecidos y bien marcados entre el arte «alto» y el arte «bajo» empezaron a desdibujarse.

Algunos galeristas pioneros comenzaron a ver el grafiti como una nueva forma de arte contemporáneo, con sus propios códigos, un lenguaje visual innovador y una estética espontánea cargada de gestualidad y color. Los muros pasaron a ser galerías al aire libre, los vagones se convirtieron en lienzos en movimiento y las letras se transformaron en elementos visuales. Dos figuras fundamentales en este proceso de visibilización fueron Henry Chalfant (1940) y Martha Cooper (1943), quienes documentaron sistemáticamente la escena del grafiti en Nueva York. Su libro *Subway Art* (1984) no solo recoge y captura los estilos y firmas de distintos artistas, sino que registra el contexto social y la dimensión efímera de estas obras,

que estaban condenadas a desaparecer ya fuera por el paso del tiempo o por capas de pintura oficial (Gastman & Neelon, 2011).

Nada de esto hubiera sido posible sin las galerías, que actuaron como puentes entre la calle y el circuito institucional del arte. Estos espacios ofrecieron visibilidad y reconocimiento a los artistas que venían del *underground*, pero, sobre todo, los ayudaron a insertarse en el mercado del arte; sus obras pasaron así de ser arte efímero a volverse coleccionables (Shnayerson, 2019). Una de ellas fue la Fun Gallery, fundada en 1981 por la actriz Patti Astor (1950-2024) y una de las primeras en abrir sus puertas al arte callejero y al grafiti. Astor entendió rápidamente la importancia y el potencial estético y cultural de lo que estaba pasando en las calles del East Village, por lo que la galería se convirtió en un punto de encuentro entre la escena del grafiti, el hip-hop, el punk y el arte contemporáneo. La Fun Gallery no solo vendía obras, sino que abrió un espacio para que el arte urbano dialogara con el arte contemporáneo en igualdad de condiciones (Shnayerson, 2019).

El mejor ejemplo para ver cómo los artistas del grafiti pasaron de ser anónimos del metro a figuras de reconocimiento cultural es el colectivo SAMO —acrónimo de *same old shit*, «la misma mierda de siempre»—, fundado por Jean-Michel Basquiat y su amigo Al Diaz. SAMO fue una idea que les surgió en la secundaria cuando estaban escribiendo un ensayo para el diario del liceo (Hoban, 1998).

Como gran parte de la obra de Basquiat, la semilla de la idea de SAMO apareció cuando se encontraba bajo el efecto de las drogas. Comenzó como una broma que él y Al Diaz inventaron en la sala de estudiantes del instituto City-As-School: «Estábamos fumando algo de marihuana una noche y dije algo sobre que era la misma mierda de siempre. ¿SAMO, no? ¡Imagínate esto, vendiendo paquetes de SAMO! Empezó así, como una

broma privada, y luego fue creciendo», le contó Basquiat a *The Village Voice* en 1978, en su primera entrevista en un periódico (Hoban, 1998, p. 42).

El SoHo amanecía pintado por alguien que firmaba «SAMO», en cuyas obras reproducía una gran crítica social y escribía poemas filosóficos. No tenía una galería para exhibir su obra, por lo que Nueva York fue su galería. Realizó su trabajo en el SoHo, afuera de las grandes galerías, en el bajo Manhattan y en los trenes subterráneos.

Basquiat, nacido en Brooklyn y de origen haitiano-portorriqueño, tenía fama de drogadicto y vivía pintando en las calles. A finales de 1970 entró en la escena y comenzó a hacerse conocido con una serie de grafitis con mensajes encriptados, como «Playing Art with Daddy's Money»¹⁵ y «9 to 5 Clone».¹⁶ Eran frases breves y crípticas escritas con marcador o aerosol sobre persianas, vagones o muros, que empleaban un tono irónico y existencialista y se servían de un lenguaje cercano a la poesía concreta. Pero todo culminó en 1979, cuando Diaz y Basquiat se distanciaron y el segundo artista escribió en varios muros «SAMO IS DEAD».¹⁷

El final de SAMO marcó el comienzo de la carrera de Basquiat como artista individual: dejó el anonimato para ingresar al circuito de las galerías y al mundo del arte comercial, pero mantuvo siempre su lenguaje provocador e irónico (Fretz, 2010). Como sugiere Hal Foster (2001) en *El retorno de lo real*, este tipo de transiciones refleja cómo algunos artistas del posmodernismo temprano reconfiguraron los códigos de la vanguardia y desplazaron los límites entre el espacio público y privado, lo legítimo y lo marginal.

Jean-Michel Basquiat nació el 22 de diciembre de 1960 en Brooklyn, Nueva York. Provenía de una familia de clase media con raíces

¹⁵ «Jugando al arte con la plata de papi».

¹⁶ «Clon de 9 a 5».

¹⁷ «SAMO ESTÁ MUERTO».

puertorriqueñas y haitianas, y desde niño demostró gran curiosidad y talento artístico. Fue fuertemente influenciado por su entorno urbano, sus experiencias multiculturales y su madre, quien lo alentaba a dibujar. A los 7 años pasó un tiempo en el hospital debido a un accidente de tránsito; entonces, su madre le regaló un libro de anatomía que se convirtió en fuente de inspiración para su obra posterior, que a menudo incluye diagramas y referencias anatómicas (Fretz, 2010). Cuando tenía 11 años, su madre fue internada en un hospital psiquiátrico y él y sus hermanos pasaron a vivir con su padre, una persona mucho más estricta. Jean-Michel siempre había sido un niño rebelde, pero en su adolescencia le costó particularmente adaptarse a las estructuras tradicionales escolares y abandonó los estudios antes de graduarse. Con tan solo 17 años, hizo de Manhattan su hogar, para sobrevivir vendía camisetas pintadas a mano, postales y objetos intervenidos; vivía día a día, pintando sobre cualquier material que encontraba, pero siempre manteniendo su estética improvisada y cruda (Fretz, 2010).

No fue hasta 1980 que Basquiat se volvió conocido en la escena artística de los poderosos y adinerados. En este momento la ciudad estaba polarizada por el gobierno y los medios de comunicación, cuestión que nuestro artista vivió en carne propia. Jean-Michel usó su nueva plataforma entre los poderosos para seguir con sus denuncias contra el mundo que ahora estaba recibiendo, e incorporó en sus trabajos imágenes y mensajes sobre el racismo, la desigualdad y la violencia estatal (Fretz, 2010). Obras como *Irony of Negro Policeman* (ver figura 2) y *Hollywood Africans* (ver figura 3) ejemplifican su crítica al sistema racial estadounidense. Jean-Michel pintaba cuerpos, cráneos, boxeadores, santos y reyes negros con imágenes que ponían en juego la historia de la opresión y la violencia sufrida por los afroamericanos, además de su cultura (Hoban, 1998).

Por otro lado, *Irony of Negro Policeman* y *Quality Meats for the Public* (ver figura 4) no solo enseñan la «fealdad» con la que Basquiat creaba sus pinturas al expresar el horror impuesto por la colonización blanca, sino que también permiten analizar la complicidad y la traición dentro de la propia comunidad negra (hooks, 1995). Ambas obras son abiertamente violentas y expresan un profundo sentimiento de temor, desgarró y angustia; en ellas, el cuerpo negro aparece como apropiado y forzado a servir a los intereses del poder blanco, es decir, mercantilizado (Holzwarth, 2020). En sus creaciones, Basquiat representó al cuerpo negro fragmentado, privado de plenitud e incompleto; pocas veces puede apreciarse una imagen acabada: «Las figuras masculinas negras de Basquiat están solas y aparte. No son personas completas» (hooks, 1995, p. 39).

Estaba tratando de comunicar una idea, estaba tratando de pintar un paisaje muy urbano y estaba tratando... de hacer pinturas para... no lo sé. Estaba tratando de hacer pinturas diferentes de las que veía mucho en ese momento, que eran en su mayoría minimalistas, elevadas y alienantes, y yo quería hacer pinturas muy directas, que la mayoría de las personas sintieran la emoción detrás de ellas cuando las vieran (Basquiat Estate, s. f.).

Además, en los ochenta Basquiat comenzó una relación compleja y ambigua con Andy Warhol. Este encuentro fue muy importante porque significó un choque simbólico entre dos mundos: Warhol ya era un ícono dentro del mundo cultural, representante del arte como mercancía. Sabía cómo jugar el juego de la fama y era un experto en la reproducción en masa —es decir, lo comercial— y en el *high art*. Por su parte, Basquiat representaba todo lo contrario: era lo vulgar, lo marginal, lo subversivo; contaba con una energía cruda, urbana y gestual; tendía al arte de la calle, al neoexpresionismo. En otras palabras, su relación fue el cruce entre la escena *underground* y el *establishment*, las figuras ya consagradas. Eran

las dos caras de la moneda, operando en la misma ciudad, pero desde posiciones radicalmente desiguales en términos de poder, raza y capital.



Figura 2. Basquiat (1981), *Irony of Negro Policeman*. Óleo sobre lienzo con acrílico y crayón (122 × 83 cm). Colección privada.



Figura 4. Basquiat (1982), *Quality Meats for the Public*. Acrílico y óleo sobre tela, tríptico (213,4 × 135,9 cm). Jean-Michel Basquiat Estate.



Figura 3. Basquiat (1983), *Hollywood Africans*. Óleo sobre lienzo con acrílico y crayón (213,5 × 213,5 cm). Whitney Museum of American Art.

En 1963, Andy fundó su estudio, Factory, que fue un espacio de producción artística y social. En la década de los ochenta estaba atento al surgimiento de las nuevas tendencias y Basquiat le llamó poderosamente la atención (Bockris, 2003). Sus diferencias no les fueron impedimento para trabajar juntos en obras entre 1983 y 1985. Los lienzos fruto de esta colaboración son mezcla de los símbolos gráficos y gestuales de Basquiat y las técnicas serigráficas de Warhol.¹⁸ bell hooks (1995; nombre artístico de Gloria Jean Watkins) explica cómo en la cultura siempre existió la competencia entre blancos y negros, sobre todo en el área del deporte. Basquiat expresó activamente este enfrentamiento en, por ejemplo, el póster en el que él y Andy se encuentran peleando vestidos como boxeadores. «Casi todos los artistas jóvenes querían llamar la atención de Warhol. Él era un creador de estrellas, y entabló una relación con Basquiat porque vio su talento» (Sorene, 2017).

Hal Foster (2001) sostiene que el retorno a la pintura y al objeto artístico en los años ochenta respondió tanto a una necesidad estética como a una estrategia adaptada al nuevo mercado del arte, dominado por la especulación y el coleccionismo. El ingreso del grafiti y el arte callejero al circuito comercial produjo un cambio radical en su percepción y estatus: lo que había surgido como una expresión anónima, ilegal y marginal de repente empezó a ocupar un lugar en galerías, ferias de arte y subastas internacionales. Era una especie de lenguaje de resistencia, una forma de visibilización para, en su mayoría, jóvenes de comunidades racializadas y empobrecidas que no encontraban otros canales de expresión (Miller, 2002). Cuando las galerías comenzaron a exhibir obras de grafiteros surgió una pregunta inevitable: ¿podía preservarse la esencia del grafiti cuando se trasladaba al mercado del arte? Algunos artistas, como Basquiat, lograron adaptarse al nuevo escenario sin perder del todo su lenguaje visual. Hubo

¹⁸ Para profundizar en este tema, véase Holzwarth (2020).

quienes lo criticaron abiertamente porque para ellos el arte del grafiti se encontraba en el riesgo, la ilegalidad y la apropiación del espacio urbano.

El reconocimiento formal no le llegó a Basquiat hasta su participación en exposiciones colectivas de gran impacto en la escena neoyorquina. Dos de estas destacan entre las demás: el Times Square Show en 1980 y la New York/New Wave en 1981 (Hoban, 1998). El primero estuvo organizado por el colectivo Artists' Space y fue una muestra alternativa y autogestionada que rompió con la rigidez del mercado tradicional. La New York/New Wave fue curada por Diego Cortez. Allí, Basquiat se destacó por su frescura y originalidad y fue considerado uno de los máximos exponentes del neoexpresionismo y la nueva generación de artistas afroamericanos (Holzwarth, 2020). Estas exposiciones sirvieron para que las galeristas Annina Nosei (1939) y Mary Boone (1951) se interesaran en su obra e impulsaran su carrera profesional.

Los trabajos de Basquiat abordan la identidad afroamericana, la lucha contra el racismo, la desigualdad social, la crítica al capitalismo y al *establishment* del arte, la glorificación de figuras negras (atletas, músicos) y la exploración de la vida y la muerte (Fretz, 2010). A través de sus imágenes y símbolos, el artista explora las múltiples facetas de la experiencia negra en Estados Unidos, desde la resistencia y la afirmación cultural a la expulsión y la violencia. Realiza, además, un reclamo directo frente a la opresión sistemática, la brutalidad policial, el racismo y las injusticias históricas que afectan a la comunidad. Pero no se quedó allí, sino que además atacó, con referencias explícitas, la mercantilización del arte, la dinámica especulativa y la exclusión, lo que lo enfrentó al elitismo y el *establishment* artístico (Holzwarth, 2020).

En cuanto a la mortalidad, Basquiat presenta imágenes de esqueletos, cráneos y figuras fragmentadas que dialogan con la fugacidad de la fama y la fragilidad de las personas. Más allá de ser un mero reflejo personal, su

arte constituye un comentario incisivo sobre la sociedad contemporánea que combina la emotividad y la espontaneidad con un fuerte contenido político y cultural. En sus propias palabras:

Las personas negras nunca son retratadas de manera realista en... ni siquiera son retratadas lo suficiente en el arte moderno, y me alegra hacer eso. Yo uso a la persona «negra» como protagonista porque soy negro, y por eso la uso como personaje principal en todas las pinturas (Basquiat, como se cita en Sotheby's, 2021).

Pero su obra no solo tiene valor por sí sola: también fue el puente entre el arte callejero y el *establishment* artístico. El éxito de Basquiat en museos como el Museo de Arte Moderno (MoMA) y en la Bienal de Venecia demostró que el talento no depende del origen ni de la formación académica tradicional, sino de la fuerza expresiva y la relevancia cultural.

Desde sus comienzos, Basquiat logró captar el interés de los críticos, galeristas y coleccionistas gracias a su voz única y energía creativa. Desafiendo todos los modelos establecidos por el comercio del arte, su obra alcanzó precios récord para un artista afroamericano con raíces latinas, joven y sin formación académica tradicional. En una entrevista que dio en 1982, el periodista Paul Tschinkel comentó que «Basquiat se volvió muy rico muy rápidamente mientras aún estaba en sus veintitantos. Eso no es común en el mundo del arte» (como se cita en Sorene, 2017).

En *Boom: Mad Money, Mega Dealers, and the Rise of Contemporary Art*, Shnayerson (2019) explica cómo el comercio del arte contemporáneo dejó de estar regido por criterios estéticos o académicos para transformarse en un sistema basado en la especulación, la escasez controlada y la construcción artificial de prestigio: el arte comenzó a funcionar como mercancía de lujo. La entrada de Basquiat a este mundo en 1982 inauguró esta etapa, y fue posibilitada por los dos más grandes agentes de poder económico y simbólico del momento: Andy Warhol y Bruno Bischofberger, a quienes

vendió una de sus obras por 20.900 dólares. Según Shnayerson (2019), este episodio ilustra el nacimiento de un nuevo paradigma: el del arte como activo financiero catalizado por marchantes, *megadealers* y casas de subastas globales.

Para algunos la inclusión de Basquiat no fue un acto espontáneo, sino parte de una estratagema mayor: un movimiento del mercado para incorporar diversidad sin alterar las estructuras de poder. Por eso se pone a Basquiat la etiqueta de «artista *token*», un signo de apertura que, sin embargo, no significó la modificación de las dinámicas excluyentes del sistema. Pero no podemos quedarnos solo con esta visión, ya que Basquiat, como se ha visto, no fue un objeto meramente decorativo del sistema: su obra estaba plagada de crítica, simbología y dolor. Shnayerson (2019) plantea que el artista conocía perfectamente el juego que estaba jugando y que utilizó las circunstancias a su favor, más allá de que no siempre pudo controlar las consecuencias de sus actos. Es por eso que la relación que mantuvo con Warhol fue ambigua. Si bien Andy colaboró con él, lo introdujo en los círculos comerciales y lo apadrinó, también capitalizó su imagen: el joven artista negro, *cool*, rebelde y novedoso. Por su parte, Bischofberger compró sus obras en bloque para generar escasez y así aumentar su valor.

Basquiat murió en 1988, a los 27 años, debido a una sobredosis. Esto consolidó su figura en la mitología del artista maldito e incrementó cada vez más el valor de sus obras, que se volvieron objetos de especulación, tanto en lo económico como en lo simbólico (Holzwarth, 2020). En los años posteriores, Basquiat se convirtió en uno de los artistas más cotizados de su generación y sus piezas alcanzaron cifras multimillonarias en distintas subastas.

Fue y es una inspiración para las generaciones de artistas de color y provenientes de contextos marginales. Además, normalizó al arte callejero

en los museos y colecciones privadas, en los que antes predominaban las formas más tradicionales y canónicas del arte. Su vida representa la lucha simbólica y real por el espacio urbano. Como afirma bell hooks (1995), Jean-Michel desafió las normas raciales y sociales del arte, reivindicó un espacio del que tradicionalmente habían sido excluidas las personas racializadas y reescribió la historia visual desde la perspectiva de los marginados.

Refiriendo a su entrevista con él, dijo Paul Tschinkel: «Le pregunté si su raza era más una ventaja o una desventaja. Él respondió: “No la exploto”. Cuando se le preguntó si otros la explotan, contesta: “Es posible”» (como se cita en Sorene, 2017).

Conclusiones

Los jóvenes del Bronx y de Harlem, que recobraron su orgullo por las raíces por las que durante siglos se los había relegado a la marginalidad, encontraron en el hip-hop un refugio al que podían acudir para expresarse sin tapujos. Existían chicos que se veían, vestían y hablaban como ellos, que venían de los mismos barrios y que compartían sus experiencias de vida, y habían logrado llevar sus rimas al centro de la escena alternativa de Nueva York. Con su estilo directo, crudo y agresivo, pero a la vez poético, el rap dotó de letras a los discos tocados en *breaks* y le ofreció la oportunidad perfecta al hip-hop para convertirse en el bajel de mensajes de protesta sociopolítica cuando las directivas estatales se empeñaban en criminalizar y marginalizar a sus comunidades. Con canciones como *The Message*, los artistas de hip-hop planteaban soluciones a los problemas del gueto, denunciaban cómo se vivía en los barrios predominantemente negros de Nueva York y utilizaban la música para descargar sus emociones. Si bien el movimiento del hip-hop tuvo sus inicios en un contexto

histórico específico, con el paso del tiempo trascendió tanto lo musical hasta convertirse en un símbolo de resistencia sociopolítica que hoy le brinda autonomía y un espacio de protesta a las comunidades desfavorecidas de todo el mundo.

Jean-Michel Basquiat es una figura clave para discutir este contexto porque encarna a la perfección la transición del arte de los marginados (el grafiti, las calles y las subculturas) al sistema del arte internacional en un momento en que Nueva York estaba marcada por la violencia, una crisis económica y el florecimiento de expresiones culturales alternativas a las tradicionales. Su carrera puso en tela de juicio la idea elitista de que solo los artistas ya pertenecientes al *establishment* podían llegar a la fama de forma rápida y mediática; abrió así puertas para futuras generaciones de artistas urbanos y afrodescendientes en la escena global y demostró que las formas artísticas nacidas en la calle podían alcanzar reconocimiento en los circuitos de museos y coleccionistas.

Referirse a él como *artista maldito* solo remite a una vida atormentada, incomprendida y consumida por el mercado y las adicciones. A pesar de que el concepto de *artista maldito* ya era parte del ideario popular de la época, esa romantización no permite ver toda la complejidad de su obra. Frente a un contexto en el que el arte blanco dominaba, su presencia como joven afrodescendiente marcó una ruptura, mostró las tensiones raciales y sociales de la ciudad. Al centrarnos más en su vida que en su crítica al racismo, la violencia y la marginalidad, además de convertir su historia en un espectáculo individual, corremos el riesgo de omitir el contexto histórico en el cual vivió y murió.

Por último, es peligroso asociar genialidad con sufrimiento, esto perpetúa un modelo romántico de artista bohemio que muere joven que solo beneficia al mercado y da relevancia a argumentos que descentran el talento de Basquiat en función de su relación con el *establishment*.

La historia de Basquiat encaja a la perfección en el molde clásico del genio trágico: un adolescente marginal que invade la escena artística sin formación académica; su ascenso apresurado a la fama y su entrada al circuito elitista neoyorquino; el consumo problemático de heroína y las dificultades para manejar la presión del éxito, y, por último, la muerte temprana sella la leyenda. Claro está que varios de estos componentes son ciertos, pero la mayoría han sido explotados por el mercado y el discurso cultural dominante para apagar —o por lo menos eclipsar— de cierto modo el profundo mensaje de protesta y resistencia detrás de su obra.

Referencias

- Basquiat, J. M. (1981). *Irony of Negro Policeman* [Óleo sobre lienzo con acrílico y crayón. 122 × 83 cm]. Colección privada.
- Basquiat, J. M. (1982). *Quality Meats for the Public* [Acrílico y óleo sobre tela, tríptico. 213,4 × 135,9 cm]. Jean-Michel Basquiat Estate.
- Basquiat, J. M. (1983). *Hollywood Africans* [Óleo sobre lienzo con acrílico y crayón. 213,5 × 213,4 cm]. Whitney Museum of American Art.
- Bockris, V. (2003). *Warhol: The Biography*. Da Capo Press.
- Cooper, M., & Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. Thames & Hudson.
- Dunn, S., McFayden, S., & Wheeler, D. (Dirs.). (2016a). The Foundation. En *Hip-Hop Evolution* [Documental]. Banger Films.
- Dunn, S., McFayden, S., & Wheeler, D. (Dirs.). (2016b). The Underground to the Mainstream. En *Hip-Hop Evolution* [Documental]. Banger Films.
- DuVernay, A. (Dir.). (2016). *13th* [Documental]. Forward Movement; Kandoo Films; Netflix.
- Fontana, J. (2011). *Por el bien del imperio: una historia del mundo desde 1945*. Pasado & Presente.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real: la vanguardia a finales del siglo*. Akal.

- Fretz, E. (2010). *Jean-Michel Basquiat: A Biography*. Greenwood.
- Gastman, R., & Neelon, C. (2011). *The History of American Graffiti*. Harper Design.
- Grandmaster Flash and the Furious Five. (1982). *The Message*.
- Hoban, P. (1998). *Basquiat: A Quick Killing in Art*. Open Road.
- Hodge, S. (2019). *Breve historia del arte moderno y contemporáneo*. Blume.
- Holzwarth, H. W. (Ed.). (2020). *Jean-Michel Basquiat y el arte de contar historias*. Taschen.
- hooks, b. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. The New Press.
- Jenkins, P. (2009). *Breve historia de Estados Unidos*. Alianza.
- McCormick, C. (2006). *The Downtown Book: the New York Art Scene. 1974-1984*. Princeton University Press.
- Miller, I. L. (2002). *Aerosol Kingdom: Subway Painters of New York City*. University Press of Mississippi.
- Pani, E. (2016). *Historia mínima de Estados Unidos de América*. Turner; El Colegio de México.
- Rothstein, R. (2017). *The Color of Law: a Forgotten History of How Our Government Segregated America*. Liveright.
- Shnayerson, M. (2019). *Boom: Mad Money, Mega Dealers and the Rise of Contemporary Art*. PublicAffairs.
- Sorene, P. (26 de setiembre de 2017). Jean-Michel Basquiat from Raw to Sublime: A Fabulous Interview from 1982. *Flashbak*. <https://flashbak.com/jean-michel-basquiat-raw-sublime-fabulous-interview-1982-386919/>
- Sotheby's. (2021, 29 de setiembre). Basquiat's iconic warrior figure as the artist's self-portrait. <https://www.sothebys.com/en/articles/basquiats-iconic-warrior-figure-as-the-artists-self-portrait>