



“COMO UNA CAMARA OCULTA QUE SOLO PUEDEN ABRIR Y A LA QUE SOLO ACCEDEN AQUELLOS CAPACES DE DESCIFRAR SUS CODIGOS SECRETOS, EL CUADRO DE **BASQUIAT** ES UN RETO PARA QUIENES CREEN QUE SE PUEDE “VER” SOLO POR EL HECHO DE MIRAR”. ⁽¹⁾ **bell hooks**

King

Basquiat



Zulu

y el enigma del jazz

Nacido en Brooklyn en 1960 en el seno de una familia culta y de nivel social alto, de madre puertorriqueña y padre haitiano, el pintor Jean-Michel Basquiat se inició como grafitero en 1977; murió a consecuencia de una sobredosis en 1988, tras una corta pero espectacular carrera que se desarrolló bajo la fuerte presión tanto de los medios como del mercado.

Basquiat creció como un artista y fenómeno de los medios entre grafitismo, música punk/no-wave y cultura rap/hip-hop; su propia actividad musical despertó poco interés tanto en vida como tras su muerte, pero son bien conocidas sus relaciones con personajes que llegaron al estrellato desde posturas alternativas.

Críticos de arte e historiadores hacen hincapié en el importante papel que juega en sus obras el tributo a figuras clave de la cultura afroamericana, especialmente músicos y estrellas del deporte. Resulta destacable que, en

alguien de su generación que creció en un escenario cultural en el que el jazz era cada vez más marginal, fueran precisamente músicos de jazz los que jugasen un destacado papel. Basquiat expresó claramente su admiración y respeto por el jazz (supuestamente ya al margen de la música popular

árido de la musicología del jazz: la discografía. Le fascinó la interpretación simbólica de nombres como Victor y Bluebird. Su obra *Jazz* ⁽³⁾ refleja las tomas alternativas de las grabaciones de Charlie Parker en 1948 para Savoy, con los números de matriz correctos, mientras que *Discography One* y *Discography Two* ⁽⁴⁾ se basan únicamente en los datos discográficos de dos sesiones de grabaciones históricas, una de Parker y otra de Miles Davis.

King Zulu ⁽⁵⁾ está considerado como un ejemplo del “estilo medio” de Basquiat, cuyos caracteres representan el renovado interés en su identidad afroamericana y una utilización intensa de imágenes y objetos unidos. Este inmenso lienzo (202 x 255 cm), fechado en 1986, imponente por sus dimensiones y fuerza expresiva, se conserva en el MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. ⁽⁶⁾

Sobre un fondo azul intenso, rico en variedad de pinceladas y con una cuarta parte del área superior inacabada, formando tres grupos aparecen seis elementos, enmarcados en una línea amarilla cada uno de ellos. A la izquierda un trombonista; en el centro, una exagerada máscara negra, bajo ella el título *King Zulu* con una trabajada, casi gótica, G mayúscula y una indicación alfanumérica, 5542-A. A la derecha, un músico sentado sujetando su trompeta verticalmente, descansando el pabellón sobre su rodilla; la figura más pequeña de un saxofonista con un instrumento no tan pequeño y una elegante figura masculina en actitud relajada. Ésta es también la única figura del cuadro cuyo rostro carece de color, en realidad la figura completa carece de color dentro de su marco amarillo. Las caras de las otras figuras son fácilmente identificables como afroamericanos, coloreadas en marrón oscuro. (Ilus. n° 1)

Pero existe un séptimo elemento, susceptible de escapar a una primera ojeada, escondido bajo el fondo azul, abajo y a la derecha de la máscara negra y simétrica a la G: se trata de una inscripción que más parece una señal de advertencia: “No pararse delante de la orquesta”. (Ilus. n° 2)

Es evidente que el trabajo está inspirado en un episodio de la vida de Louis Armstrong: en 1949, cuando fue nombrado Rey Zulu por el Carnaval de Nueva Orleans. Armstrong (cuyo padre biológico –quien había abandonado a la familia– era conocido por su entusiasta participación en desfiles), fue el invitado de honor del carnaval, desfilando en su lugar de nacimiento con máscara negra y, en apariencia, inmenso entusiasmo. El hecho fue ampliamente difundido por los medios. La histórica portada del *Times* con un Louis coronado señalaba además un artículo en el interior que describía las celebraciones. ⁽⁷⁾

Este cuadro nunca ha sido propiamente analizado en sus elementos constructivos a pesar de estar lleno de connotaciones precisas, empezando por esa decorativa G mayúscula, reproducida con esmero hasta el último detalle. A pesar de su situación en el mismo centro de la pintura, nunca ha sido objeto de análisis aunque sea un hecho



1.- JEAN-MICHEL BASQUIAT, *KING ZULU*, 1986.

desde los años cuarenta); él mismo improvisaba dentro de Grey, el grupo *noise* que creó con otros amigos mezclando inspiraciones del free jazz con funk. Temas y personajes del mundo del jazz se encontraban entre sus ídolos e incluso llegó a escribir acerca de su deseo de diseñar una lápida para Billie Holiday y llegar a tocar el saxofón como Charlie Parker.

Las críticas más lúcidas resaltan esta influencia del jazz en su trabajo: “la verdadera esencia de la obra de Basquiat tiene sus raíces en el jazz -tanto en los conjuntos como en las individualidades-”, escribe Glenn O’Brien. “En la representación de antiguas formas africanas con resonancia sobrenatural. Como homenaje, referencia, juego de palabras y riffs. Basquiat, como Parker, entendió la magia de las referencias. Entendió la ironía de lo abstracto. Entendió las múltiples personalidades del espíritu de lo sobrenatural”. ⁽²⁾

Como verdadero aficionado al jazz, Basquiat comprendió las cualidades mágicas y estéticas del lado más



2.- *KING ZULU*, DETALLE DE LA INSCRIPCIÓN EXTREMANDO EL CONTRASTE.

que historiadores y entendidos de jazz la reconocieron inmediatamente como el logotipo del legendario sello Gennett.

En los estudios Gennett de Richmond, Indiana, en abril de 1923, Armstrong grabó su primer solo como segundo corneta de la Creole Jazz Band, dirigida por Joe “King” Oliver. Posteriormente, el 5 de octubre, este mismo grupo grabó *Zulus Ball*.

El disco original de 78 rpm en el que aparece este tema es como el Santo Grial de los coleccionistas. Es posible que Gennett lanzase un número reducido de copias ya que Oliver comenzó a trabajar para otros sellos; su existencia se dio a conocer en 1940, en un artículo publicado por *Jazz Information* que lanzó a una búsqueda sin precedentes a gran número de coleccionistas. Uno de ellos, Monte Ballou, encontró una copia en 1944 en una tienda del Ejército de Salvación en Alabama; desde entonces ninguna otra copia ha salido a la luz.

Situar la G de Gennett junto al título *King Zulu* obliga a pensar inmediatamente en este disco, raro entre los raros, y en una primera consideración, pensar también que Basquiat quiso establecer una conexión entre las palabras “Zulu”, “King” y la carrera de Armstrong. Según Mercurio⁽⁸⁾: “Las palabras jugaban un papel determinante en muchas de sus obras...”. En un artículo publicado en *New York Times Magazine*, Basquiat declaró que utilizaba las palabras como si fuesen pinceladas. Y según Greg Tate: “Basquiat procede de un pueblo al que la alfabetización estaba prohibida por ley ya que se consideraba facilitar la rebelión de los esclavos... para aquella gente, las palabras eran consideradas como vehículo esencial de poderes mágicos”.⁽⁹⁾ (Ilus. n° 3)

En cambio, el número del disco no se corresponde: *Zulus Ball* es la referencia Gennett 5275-A. La copia Gennett 5542-A identificada precisamente por Basquiat, corresponde a *Sensation*, una composición de Eddie Edwards grabada por The Wolverines en Nueva York, el 16 de septiembre de 1924. Estas caras de grupos de música de baile tienen precisamente su lugar en la historia del jazz por tener como solista principal a Bix Beiderbecke, a punto entonces de entrar a formar parte de la orquesta de Paul Whiteman. ¿Podría Basquiat haber tratado de hacer alusión a *Zulus Ball* asociando la imagen de *King Zulu* con la marca del sello correcto pero con el número equivocado? Es posible pero improbable conociendo su pasión por esta música y por el valor espiritual –casi fetichista– que concedía a todos los datos que rodeaban estas grabaciones.

Tuve la inspiración de aventurarme un paso más basándome en un comentario esclarecedor de Joshua Berrett: “Cuando el 18 de febrero de 1924, Bix Beiderbecke y The Wolverines se presentaron para su primera sesión de grabación en el Starr Piano Company de los Estudios Gennett, en Richmond, Indiana, se encontraron exactamente en el mismo lugar en el que King Oliver y su

Creole Jazz Band, con su nuevo protegido de Nueva Orleans como segundo corneta, habían hecho historia sólo diez meses antes... Más conmovedor incluso fue la cálida relación personal que nació entre los dos...”.⁽¹⁰⁾ Bix tenía sólo 16 años cuando en 1919 se acercó a la ribera de su ciudad natal, Davenport, en Iowa, para escuchar a las orquestas de Nueva Orleans que tocaban en los barcos que recorrían el Misisipi. Allí la música de Armstrong cambiaría su vida para siempre, pero éste fue sólo el primer encuentro de otros por llegar. En 1922, Bix tocaba con la Orquesta de Paul Whiteman en el lujoso Trianon Ballroom de Chicago, donde no estaba permitida la entrada a clientes negros, mientras que King Oliver dirigía su orquesta en Lincoln Gardens, lugar de entretenimiento y espectáculo en la zona sur de la ciudad de mayoría negra.

Lil Hardin, pianista del grupo y más tarde esposa de Armstrong, recordaba: “un grupo de músicos blancos –diez, doce, quince, veinte a veces– solían venir y colocarse ante la orquesta para escuchar... Louis y Joe decían que algunos eran miembros de la orquesta de Paul Whiteman y que Bix se encontraba entre ellos”.⁽¹¹⁾ Este relato me devuelve a la inscripción que Basquiat esconde bajo el fondo azul del cuadro y que parece hacer alusión a una convivencia incómoda de los bailarines (negros) y la audiencia (blanca).

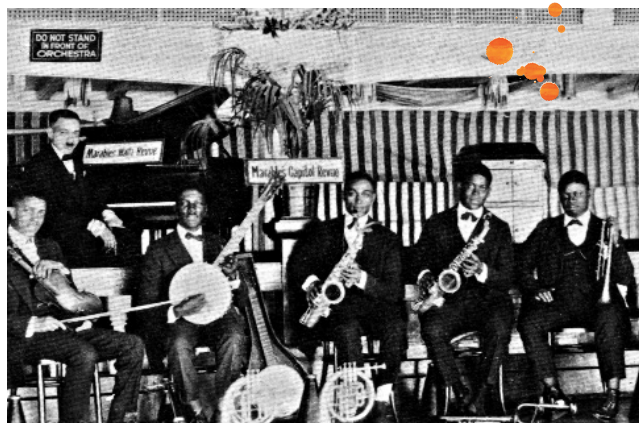
En la página 22 de la obra de Frank Driggs *Black Beauty, White Heat*⁽¹²⁾ encontré la fuente original de este extraño elemento de la obra de Basquiat. La inscripción se encuentra arriba a la izquierda. (Ilus. n° 4)

El vapor Capitol, restaurado por la Compañía Streckfus, operaba como línea turística en el Misisipi haciendo el recorrido St. Louis-Nueva Orleans, ida y vuelta. En esta orquesta hizo Louis Armstrong su primera actuación oficial fuera de Nueva Orleans. Entre St. Louis y Nueva Orleans era Davenport uno de los puntos de parada y allí donde el joven cornetista Bix subía a bordo para escuchar la nueva música: justo detrás de Louis vio el todavía adolescente Bix un cartel que decía “No pararse delante de la orquesta”.

Al otro lado de la foto de la Marable Orchestra hay una imagen de Henry “Kid” Rena con aspecto algo esti-



3.- ZULUS BALL, GENNETT 5275-A. POR CORTESÍA DE RUSS SHOR / VJM.



4.- PARTE DE LA FATE MARABLE ORCHESTRA, EN EL BARCO DE VAPOR CAPITOL, 1919. DE IZQUIERDA A DERECHA: BOYD ATKINS, VIOLIN; FATE MARABLE, PIANO; JOHN ST. CYR, BANJO; DAVID JONES, SAXO; NORMAN MASON, SAXO; LOUIS ARMSTRONG, CORNETA.⁽¹³⁾

Zulu



5-6.- KID RENA, TROMPETISTA DE NUEVA ORLEANS, Y DETALLE DE KING ZULU 7-8.- DETALLE DE KING ZULU Y LA NAT TOWLES' BAND.

► rado, trompetista que sustituyó a Louis en la Banda de Kid Ory cuando éste abandonó la ciudad en 1919 para embarcarse en las líneas del Misisipi (Il. 5). Este perfil basado en su foto, con ligeros cambios en la postura de los hombros, el cuello y la posición del sombrero que le dan un aire más relajado, se ha dejado en blanco.

La figura del trombonista que aparece por la izquierda como desfilando (Il. 7) ha sido tomada de una imagen mucho más estática (Il. 8); una vez más la figura ha sido sutil y adecuadamente transformada para imprimirle mayor dinamismo.

En la página 46 del libro de Driggs, hay una foto de Louis con sus condecoraciones como King Zulu, perteneciente al desfile del Mardi Gras de 1949. En una inserción se encuentra reproducido el programa del concierto celebrado esa misma noche con el título King Zulu y una foto de Armstrong con la trompeta, descansando el pabellón sobre su rodilla (Il. 11). Nos faltaría espacio aquí para analizar la imagen del saxofonista, también inspirada en la colección de Driggs.

Una colección de etiquetas discográficas de 78 rpm se reproduce en color (el resto del libro es en blanco y negro), en la zona central del volumen. De aquí pudo haber tomado Basquiat la de King Oliver del sello Gennett, mostrado en sus colores originales -azul con caracteres dorados, muy parecido a la combinación de colores del cuadro: pero prefirió el de Bix, también de Gennett, reproducido al principio del libro, sin especial relevancia y formando parte de un collage con otro sello que lo oscurece parcialmente (Il. 10).

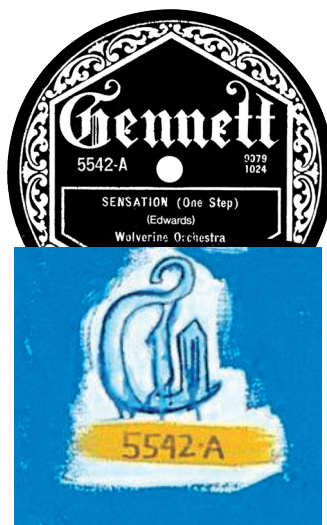
La imagen del trompetista sentado es una composición llena de significado. Basquiat se inspiró en el retrato de Bunk Jonson reproducido en la página 2 del libro de

Driggs. (Il. 12). Bunk fue un trompetista de Nueva Orleans que tocó, supuestamente, con el legendario Buddy Bolden. No grabó hasta 1938, fecha en que fue redescubierto y llevado al estudio provisto de una nueva dentadura. Las gafas de sol, en cambio, son un elemento típico en los músicos de jazz de etapas posteriores y para encontrar sus fuentes es necesario ir hasta el final del mismo libro, pág. 318, donde aparece la famosa foto de Thelonious Monk, Howard McGhee, Roy Eldridge y Teddy Hill, tomada en 1947 frente al Minton's (Il. 15).

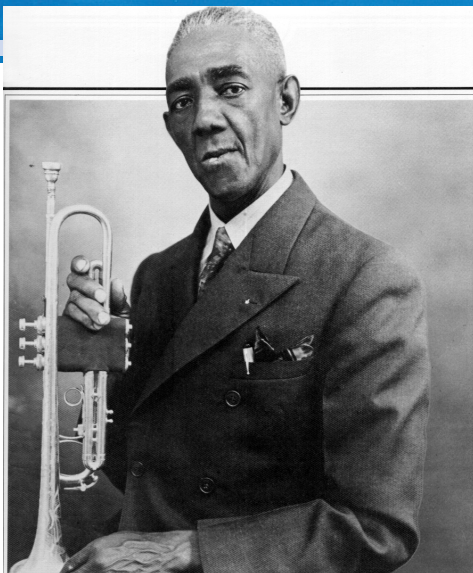
La cabeza del trompetista del cuadro se inspira en la de McGhee de esta fotografía. Los conocimientos y amplia información de Basquiat quedan demostrados por el hecho de haber elegido a un verdadero trompetista a pesar de que McGhee no aparece en la foto con su instrumento y de que había sido confundido con Monk en un principio. McGhee jugó un papel fundamental en la vida y carrera de dos músicos muy importantes para Basquiat; en las fotos aparecía siempre con gafas de sol, escondiendo la pérdida de un ojo en un accidente sufrido en su infancia: cada detalle ha sido elegido con rigor, por razones musicales e históricas.

La cabeza del trompetista no tiene boca: dado el interés de Basquiat por la anatomía y por incluir detalles de la misma, hace referencia de una manera solapada al problema de los dientes, importante en la leyenda de todos los trompetistas desde Bunk hasta Chet Baker.

Tras haber identificado sus fuentes, ¿seremos capaces de entender el sentido de este cuadro? Es posible que Basquiat viese en el libro todas esas fuentes pictóricas, le gustasen y les diese una nueva imagen acorde con sus gustos visuales. La falta de color en el rostro de la figura



9-10.- DETALLE DE KING ZULU; SENSATION, GENNETT 5542-A. (14)



12, 13 Y 14.- DETALLE DE KING ZULU; RETRATO DE BUNK JOHNSON; HOWARD MCGHEE FRENTE AL MINTON'S, EN 1947, DETALLE.

pequeña, así como el fondo azul incompleto de la parte superior podría deberse a la precipitación o al hecho de que ciertos tratantes/comerciantes de arte se hubiesen apoderado en su estudio de obras sin acabar.⁽¹⁵⁾

Algunos detalles podrían argumentar en contra de esta conclusión demasiado fácil: en general la cuidada utilización de palabras y números en la obra de Basquiat, particularmente la exacta representación del logo de Genett y de la inscripción, esta última escondida tras el fondo azul, identificándola como la clave secreta de la pintura. En este caso la ausencia de fondo azul en la parte superior podría ser una invitación a fijar la atención más abajo y más en profundidad. La posición de esta inscripción –o señal– resalta su papel crucial: el centro del cuadro coincide con el centro de un triángulo creado con la máscara y el sello discográfico. En esta triada la máscara representa a Armstrong, el sello a Bix y la inscripción su primer encuentro. La simetría sólo se obtiene reintegrando la señal escrita. Muchas y muy precisas resultan las coincidencias para que sea sólo eso: el número de catálogo de un disco de Bix, el cartel de la sala de baile del barco Capitol donde Bix escuchó a Louis por primera vez, la falta de pigmentación en la piel de la pequeña figura de la izquierda, todo apunta al trompetista de Iowa; sus dimensiones y posición resaltando la filiación de su ídolo Louis Armstrong.

Existen por supuesto dos posibles objeciones a esta interpretación: primero ¿por qué no se usa directamente una imagen de Bix? y, segundo ¿conocía Basquiat el encuentro que tuvo lugar en 1919? Para la primera no existe lógicamente una respuesta; mi sensación es que las imágenes disponibles (existen algunas en el libro de Driggs) no eran visualmente interesantes y sí demasiado parecidas a otros retratos de trompetistas. El perfil modificado de Kid Rena representa mejor la idea de

“taciturnidad” asociada a Bix. Por lo que se refiere a la segunda objeción, Louis se refirió en varias ocasiones a ese encuentro con Bix, empezando por la primera edición



11.- LOUIS ARMSTRONG COMO KING ZULU Y FOLLETO DE BLACK BEAUTY, WHITE HEAT, PAG. 46.

de su libro de memorias, *My Life in New Orleans*, publicado en EE.UU. en 1954 pero, curiosamente, disponible también en francés (idioma con el que Basquiat estaba absolutamente familiarizado), incluso antes, desde 1952.⁽¹⁶⁾

Si la identificación de los personajes es correcta, lo único que queda por descubrir es el significado que Basquiat quiso dar a la relación entre Bix y los trompetistas

► negros. El tema racial circula de forma abierta y dramática por la vida y obra de Basquiat. Este punto ha sido ampliamente discutido por especialistas como Stanley Crouch y Greg Tate, que lo resumía con la siguiente lacónica frase: “El destino de los genios negros consiste en ser atormentados por blancos gilipollas”...⁽¹⁷⁾ lo que posiblemente sea cierto. El propio Tate aplicaba esta negativa teoría a los casos de Paul Whiteman y Benny Goodman: “Lectores de historia de la música negra se quedan a menudo atónitos ante el poder de medios y relaciones públicas del momento haciendo que Paul Whiteman se viera coronado como Rey del Swing en los 20, y Benny Goodman declarado Rey del Jazz en los 30...”⁽¹⁸⁾ Personalmente, creo que esta afirmación tiene mucho de verdad pero al mismo tiempo mucho de simplista. ¿Podría considerarse, pues, este cuadro como un juicio condenatorio a Bix por haber explotado en su beneficio el espíritu creativo de los músicos afroamericanos?

Cuando Basquiat deseaba expresar conceptos similares lo hacía combinando signos y colores con tal fuerza expresiva que no dejaba lugar a interpretaciones ambiguas. Este no es el caso con *King Zulu*: el cuadro emana serenidad creada por una textura dominante en azul sobre la que los elementos flotan enmarcados en sus líneas amarillas, como los santos en sus nichos dorados en una pintura italiana de la Edad Media. Cubrir o no resaltar el problema de los dientes del trompetista acentúa esta sensación. Finalmente, también hay que resaltar la estima y cariño de Armstrong por Bix. La dedicatoria de su primera autobiografía,

Swing that Music (1936), dice: “A la memoria de Original Dixieland Five,⁽¹⁹⁾ a King Oliver, a Bix Beiderbecke y Eddie Lang, tristemente desaparecidos, y a todos aquellos pioneros del pasado siglo”.⁽²⁰⁾

Greg Tate incluye a Basquiat entre ese grupo de artistas cuyo trabajo no estaba siempre directamente inspirado o basado en la cultura afroamericana: “Los admiradores afroamericanos de artistas blancos supieron, históricamente, traspasar las barreras impuestas por ideas radicales acerca de la identidad racial y cultural y supieron buscar e inspirarse en cualquier modelo que ofreciera la inmensa diversidad del mundo artístico. Ellington adoraba a Debussy y Stravinsky; Jimi Hendrix sentía inclinación por Bach, Bob Dylan y Haendel; a Jean-Michel Basquiat le encantaba DuBuffet, Twombly, Rauschenberg, Warhol y *Gray's Anatomy*; Charlie Parker se aficionó a la música country & western, para disgusto de muchos de sus seguidores; Ralph Ellison atribuía a T.S. Eliot el haberle motivado a estudiar la fuerza de escribir asiduamente como él mismo hacía; Tony Morrison hablaba de García Márquez, Fuentes y Cortázar como si de allegados se tratase, y así, sucesivamente”.⁽²¹⁾

Continuando con esta realidad, considero que esta obra de Basquiat es un homenaje, además de a los grandes trompetistas afroamericanos, a la indiscutible influencia del jazz en la música americana, asignando un hueco en este Panteón de mayoría negra, y aunque sea como a un dios menor, a un músico blanco que fue uno de los primeros en entender y utilizar en sus ejecuciones la estética

King
Basquiat

NOTAS

1. hooks, bell. *Altars of Sacrifice: Re-membering Basquiat - artist Jean-Michel Basquiat*, *Art in America*, Junio 1993.
2. O'Brien, Basquiat and jazz, en Mercurio, Gianni (ed.). *The Jean-Michel Basquiat Show*, Skira/Berenice, 2007, p. 47 – 57
3. Ibidem, p. 289
4. Marshall, Richard (ed.). *Jean-Michel Basquiat*, Whitney Museum of American Art / Harry N. Abrams Inc., New York, 1992, p. 169 y 168 (sic)
5. Mercurio, Gianni (ed.). *The Jean-Michel Basquiat Show*, Skira/Berenice, 2007, p. 290
6. *King Zulu* estaba incluido en la exposición *The Century of Jazz*, organizada por Daniel Soutif, que se presentó entre 2008 y 2009 en Rovereto's MART, Italia, en el Museo Quai Branly de París, Francia, y finalmente en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, España.
7. Ver bibliografía, n. 26
8. Mercurio, cita p. 29
9. Greg Tate, *Nobody Loves a Genius Child* en *Flyboy in the Buttermilk*, Simon and Schuster, 1992, p. 239
10. Berrett, *Louis Armstrong & Paul Whiteman Two Kings of Jazz*, Yale U. Press, 2004, p. 80
11. Del disco LP *Satchmo and Me*, transcripción citada por Barrett, cita p. 43

12. Ver bibliografía, n. 5
13. Frank Driggs and Harris Lewine, *Black Beauty, White Heat: A Pictorial History of Classic Jazz, 1920-1950*, William Morrow & Co, 1982, p. 22
14. Driggs, cita p. 11
15. Hoban, Phoebe. *Basquiat: A Quick Killing in Art*, Penguin, 2004
16. Ver bibliografía n. 3
17. Tate, en Marshall, cit. p. 57
18. Tate, Greg (ed.). *Everything but the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*, Harlem Moon, 2003, Introducción p. 3.
19. The Original Dixieland Five fue un grupo liderado por Nick LaRocca en 1936 con cuatro miembros de la Original Dixieland Jazz Band - J. Russell Robinson en la silla del piano de Henry Ragas.
20. Citado en Barrett
21. Ibidem, p. 11
22. Muñoz, José Esteban. *Famous and Dandy like B. 'n' Andy*, en *Disidentifications*, U. de Minnesota Press, 1999
23. Hoban, cit.
24. Ver bibliografía n.6



del jazz, confirmando de este modo y desde el principio la naturaleza abierta de la música.

La pintura se hace eco de algunos elementos de la propia biografía artística de Basquiat. Según Fab Five Freddy, lo que hacía a Basquiat y a él mismo diferentes de otros grafiteros y artistas de la calle era su interés por el arte de vanguardia: "Jean-Michel descubrió que mis pintores favoritos eran Warhol y Rauschenberg, y yo descubrí que los suyos eran Warhol y Jasper Johns".⁽²²⁾ En un espacio de tiempo de pocos años, Basquiat pasó de hablar sobre Warhol a trabajar con Warhol, con un diálogo basado en el arte que superaba barreras raciales, como en el caso de Louis y Bix.

Esta obra muestra la profunda relación emocional de Basquiat con el jazz de los años 20. Su colección de discos, que habría resultado esencial para comprender mejor esta parte de su obra, fue aparentemente menospreciada por los "tasadores" de su legado: tras su muerte, hasta el más mínimo fragmento encontrado en su estudio que tuviese uno de sus trazos fue perfectamente catalogado, mientras que sus discos de jazz fueron rescatados de un cubo de basura por su amigo Dan Asher.⁽²³⁾ El material visual y las citas verbales de esta pintura están sutilmente cambiadas y combinadas en un contexto diferente para, así, transformar su sentido original, similar a la práctica identificada por Henry Louis Gates como significativa y típica del proceso creativo afroamericano.⁽²⁴⁾

Los músicos de jazz transforman el sentido original de las letras de las canciones a través de variaciones en

fraseo y timbre (Billie Holiday), citando otras melodías (Charlie Parker) o creando improvisaciones que se mueven en sentido distinto del original (John Coltrane). Un proceso similar, pero en el campo de lo visual, está en la base del arte de Basquiat, sin ser primitivo, instintivo o crudo.

La afinidad con Beiderbecke sentida por Basquiat no debería sorprender. Armstrong bebía moderadamente y cuidaba su salud con el uso regular de marihuana y la ingesta de un laxante herbario (Swiss KRiss). Basquiat estaba, por el contrario, más cerca del estilo de vida e inadaptación de Bix, el primer genio blanco de la trompeta que murió a los 28 años, más o menos el mismo tiempo de vida que el del primer genio negro del arte moderno.

©Francesco Martinelli, Ankara, París y Pisa, 2009

©Traducción: Maica García Jiménez

Cuadernos de Jazz, 2010

Nota final: Este artículo se envió al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) porque consideré que esta información debería estar a disposición de los visitantes que contemplasen el cuadro. No hubo allí interés en publicarlo por "falta de fondos", antes de llegar a discutir cualquier posible presupuesto.

Quiero dar las gracias a los amigos de *Cuadernos de Jazz* por hacer posible que este artículo se conozca en España y pueda leerse contemplando el cuadro, para, de esta forma, entender mejor y disfrutar esta gran obra de arte inspirada en el jazz.

Zulu

y el enigma del jazz

BIBLIOGRAFÍA / TEXTOS COMPLEMENTARIOS

1. Jean Michel Basquiat, *American Painter*. <http://www.smartwentcrazy.com/basquiat>
2. Armstrong, Louis. Carta, Louisiana State Museum: <http://lsm.crt.state.la.us/zulu/html/louis.html> (acceso junio 2009)
3. Armstrong, Louis. *My Life in New Orleans*, Prentice-Hall, 1954
4. Berrett, Joshua. *Louis Armstrong & Paul Whiteman, Two Kings of Jazz*, Yale U. Press, 2004
5. Driggs, Frank & Lewine, Harris Black Beauty, *White Heat: A Pictorial History of Classic Jazz, 1920-1950*, William Morrow & Co, 1982
6. Gates Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: Towards a Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1989
7. Gopnik, Adam. *Madison Avenue Primitive*, The New Yorker, Nov. 9, 1992, pp. 137-39.
8. Gracyk, Tim. *Popular American Recording*

- Pioneers 1895-1925*, Routledge, 2000
9. hooks, bell. *Altars of Sacrifice: Re-membering Basquiat - Artist Jean-Michel Basquiat*, Art in America, Giugno 1993.
10. Hoban, Phoebe. *Basquiat: A Quick Killing in Art*, Penguin, 2004.
11. Kennedy, Rick. *Jelly Roll, Bix, and Hoagy - Gennett Studios and the Birth of Recorded Jazz*, Indiana U. Press, 1994
12. Kenney, William Howland. *Chicago Jazz: A Cultural History, 1904-1930*, Oxford Univ. Press, 1995
13. Lion, Jean-Pierre. *Bix: The Definitive Biography of a Jazz Legend*, Continuum, 2005.
14. Marshall, Richard (ed.). *Jean-Michel Basquiat*, Whitney Museum of American Art / Harry N. Abrams Inc., New York, 1992
15. Mercurio, Gianni (ed.). *The Jean-Michel Basquiat Show*, Skira/Berenice, 2007
16. Muñoz, José Esteban. *Famous and Dandy like B. 'n' Andy*, en *Disidentifications*,



Univ. of Minnesota Press, 1999

17. O'Brien, Glenn. *Basquiat e il jazz*, en Mercurio, Gianni (ed.). *The Jean-Michel Basquiat Show*, Skira/Berenice, 2007, pp. 47 - 57.
18. Shor, Russ. *The Mystery of Zulu's Ball*, <http://www.vjm.biz/articles2.htm> (verificado junio 2009)
19. Soutif, Daniel (ed.). *Il Secolo del jazz : Arte, cinema, musica e fotografia da Picasso a Basquiat*, Skira/Flammarion, 2008
20. St. Cyr, Johnny. *Jazz As I Remember It*, <http://www.doctorjazz.co.uk/jstcyrj.html> (acceso junio 2009)

21. Sudhalter, Richard. *Bix: Man and Legend*. Arlington, 1974
22. Sudhalter, Richard. *Lost Chords: White Musicians and their Contribution to Jazz, 1915-1945*. Oxford U. Press, 2001
23. Tate, Greg. *Nobody Loves a Genius Child en Flyboy in the Buttermilk*, Simon and Schuster, 1992
24. Tate, Greg. *Black Like B. en Jean-Michel Basquiat*, Richard Marshall, ed. Whitney/Abrams, 1992. pp. 56-59
25. Tate, Greg (ed.). *Everything but the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*, Harlem Moon, 2003
26. Thompson, Robert Farris. *Royalty, Heroism, and the Streets: The Art of Jean-Michel Basquiat*, en *Jean-Michel Basquiat*, Richard Marshall, ed. Whitney/Abrams, 1992. p. 28-43
27. Time Magazine, sin firma, *Louis the First*, 21 Feb. 1949