

Chris Ofili y los límites del hibridismo

Aparte de la petición típicamente descarada de que le dieran el cheque por adelantado, la victoria de Chris Ofili en el Premio Turner de 1998 apenas causó sorpresas. Su exposición en solitario en la *Serpentine Gallery*, Londres, había sido todo un éxito: atrajo a un público numeroso y recibió excelentes críticas. Sus cuadros, exuberantes, psicodélicos y sumamente decorativos, han sido elogiados casi universalmente, y su empleo característico de excrementos de elefante desecados y barnizados ha proporcionado a los escritores de titulares una miríada de juegos de palabras insulsos. El triunfo de Ofili debe haber sido muy grato para quienes piensan que el Premio Turner se ha convertido en un club privado, ya que Ofili no sólo es el primer pintor que gana en varios años, sino también el primer británico negro premiado, aunque Anish Kapoor de origen indio, recibió el premio en 1991. A diferencia de Kapoor, que fue extremadamente lejos en el intento de minimizar cualquier conexión entre su identidad cultural y el material artístico que producía¹, Ofili ha

¹ Por ejemplo, Kapoor se negó a exponer en la muestra de 1989 de la *Hayward Gallery* «The Other Story» [«La Otra Historia»] que recogía la obra de artistas británicos negros y asiáticos.

hecho de su etnicidad la materia de su obra. Los excrementos de elefante quizá constituyen el significante más celebrado de sus antecedentes culturales en su trabajo, pero no es desde luego el único. Prácticamente todo en sus cuadros, desde su uso de recortes de revistas hasta su más controvertida apropiación de los puntos empleados por los pintores rupestres de los montes Matapos de Zimbabwe, remite a su etnicidad². El catálogo de su exposición en la *Serpentine* incluía hasta un extenso glosario al final explicando fenómenos tales como el hip-hop, el Wu-Tang Clan³ y el carnaval de Notting Hill para aquellos asiduos a las galerías de arte apenas familiarizados con el *ambiente* británico-negro contemporáneo.

Del didacticismo a la ironía

La victoria de Ofili en el Premio Turner pudo parecer inevitable, pero sin embargo, desde otra perspectiva, quizá podría sostenerse que fue bastante extraordinaria. Los artistas británicos negros y asiáticos llevan produciendo material artístico sobre su etnicidad desde principios de la década de 1970 en adelante, alcanzando un punto culminante entre mediados y finales de la década de 1980, cuando el «Arte Negro» fue reconocido como un movimiento de límites imprecisos y se convirtió en tema de diversas exposiciones de grupo⁴. Artistas como Rasheed Araeen, Keith Piper, Eddie Chambers, Sonia Boyce y Lubania Himid realizaron obras cuyo didacticismo recordaba las estrategias feministas de la década de 1970. No obstante, pese al número de exposiciones, conferencias y tratados teóricos escritos, el «Arte Negro» cada vez más a menudo se vio a sí mismo clasificado como un arte digno de respeto pero poco interesante. Cuando el serio mundo artístico de la década de 1980, con sus temáticas sobre el SIDA, el sexismo y el racismo y sus engreídos movimientos, tales como el neoexpresionismo alemán, dio paso al mundo artístico más ligero e irónico de la década de 1990, cuya manifestación más clara fue el fenómeno del arte joven británico, el «Arte Negro» fue silenciosamente aparcado por críticos y directores de museo. El éxito de Anish Kapoor, que había guardado enérgicamente las distancias respecto al «Arte Negro», únicamente parecía confirmar a los defensores de este último que habían participado en un efímero momento políticamente correcto que sólo había tenido un impacto superficial en las estructuras del mundo artístico. Bajo esta luz, que un pintor

² Curiosamente, la apropiación de Ofili de los puntos encontrados en las pinturas de los montes de Zimbabwe apenas ha suscitado comentarios. La crítica principal llegó de manos del crítico de arte Waldemar Januszczak, que se quejaba, en una de las pocas reseñas desfavorables a la exposición de Ofili en la *Serpentine*, de que «Y, algo imperdonable en extremo, utiliza muestras, irreflexivamente y con una facilidad sospechosa, del magnífico, destacado (y criminalmente olvidado) arte del pueblo san de Zimbabwe», «Ordure of No Merit», *The Times*, noviembre de 1998.

³ El Wu-Tang Clan es una banda de hip-hop de la costa este de los Estados Unidos, casi toda una empresa, compuesta por varios grupos de música, con un sello discográfico propio e incluso una línea de prendas de vestir, la Wu-Wear. En sus producciones combinan una lírica brutal y realista con un aura mitológica cargada de imaginarios orientales (artes marciales, etc.). Desde 1997 se les considera la *dinastía* dominante en el hip-hop. (*N. del T.*)

⁴ Por ejemplo, «The Essential Black Art» (Chisenhale Gallery, 1988), «Black Art: Plotting the Course» (Oldham Art Gallery, 1988), «From Two Worlds» (Whitechapel Art Gallery, 1986), «The Other Story» (Hayward Gallery, 1989).

como Ofili, con sus referencias a las *blaxploitation movies*⁵ y al hip-hop, pueda no sólo ganar el Premio Turner sino ser uno de los principales actores del arte joven británico, puede ser considerado como un giro sorprendente de ciento ochenta grados y una vindicación de aquellos artistas negros de la década de 1980.

Sin embargo, ver el éxito de Ofili como una especie de retorno de la política de las identidades oprimidas sería una mera fantasía. Tal y como observa Lisa Corrin en su ensayo para el catálogo de la exposición de la *Serpentine*, la obra de Ofili presenta un marcado contraste frente a lo que ella denomina el arte de «la era del multiculturalismo»⁶. Corrin sostiene acertadamente que el multiculturalismo tuvo sus pros y sus contras: proporcionó a quienes habían estado marginados un espacio que antes les había sido negado, pero, al mismo tiempo, estableció estrictas delimitaciones acerca de qué cuestiones podrían ser exploradas en ese espacio; de este modo, el racismo y las imágenes positivas de inmigrantes eran temas permitidos, mientras que los bonitos cuadros de flores se consideraban rigurosamente inaceptables. La tesis de Corrin, al igual que la de la mayoría de los comentaristas de Ofili, es que la obra de Ofili marca una ruptura con la era del multiculturalismo y, en su lugar, enfoca la etnicidad de forma mucho más ambivalente, utilizando «un humor de doble filo, la ironía, la parodia, el constante juego de contrarios, su violación de los tabúes y su incorporación a la cultura popular negra»⁷. Ofili hace un uso travieso de la cultura negra: las figuras de sus lienzos son a menudo crudos estereotipos, desde el *Captain Sbit* (*Capitán Mierda*), de labios gruesos y pesada papada, hasta la serie de prostitutas negras caricaturizadas. Sus recortes a veces están extraídos de revistas porno, y los que son de figuras negras no siempre son tratados con la reverencia que hubieran recibido de creadores de la década de 1980; en *Pimpin' Ain't Easy* (*Chulear no es fácil*, 1997), las caras de Tiger Woods y Michael Jordan, entre otras, están superpuestas encima de piernas abiertas entresacadas de revistas porno negras, y Ofili ha dejado claro que esta yuxtaposición no pretende ser un cumplido⁸. Pero lo más importante es que Ofili no trata la cultura negra como si fuera algo innatamente suyo, sino como un elemento del

⁵ *Blaxploitation* significa literalmente «explotación de lo negro». Se trata de un término acuñado por el movimiento *Black Power* para referirse a un determinado uso de la negritud por parte de los blancos con fines únicamente lucrativos. El uso de este término se extendió como la pólvora por las calles y los movimientos de liberación negra, alcanzando el ámbito académico y convirtiéndose en un concepto muy amplio, empleado también contra negros que utilizaban la negritud como reclamo comercial, como negocio. Un ejemplo de película de *blaxploitation* (*blaxploitation movie*) es la primera producción de cine sonoro, *The Jazz Singer* (*El cantante de jazz*), cuyo protagonista era, como el propio título indica, un cantante de jazz, interpretado por un actor blanco grotescamente pintado de negro. Otro ejemplo típico y más actual es la serie televisiva estadounidense de Bill Cosby. (*N. del T.*)

⁶ Lisa Corrin, «Confounding the Stereotype», en el catálogo de la exposición *Chris Ofili*, Southampton City Art Gallery y Serpentine Gallery, 1998, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ En el glosario del catálogo de la *Serpentine*, se reproducía un comentario de Ofili diciendo: «No voy a ir hasta el final y decir que estos tipos están prostituyendo sus habilidades. Si me contengo es por un tipo de los Estados Unidos que vino por aquí y vio este cuadro y dijo: si expones este cuadro en América puede que Michael Jordan no te lleve a los tribunales, pero puede que Nike sí», *ibid.* (glosario sin paginar).

que apropiarse y con el que jugar: todo en su obra son hallazgos de la cultura negra, desde los puntos de los montes Matapos hasta las figuras estereotipadas y el excremento de elefante.

El efecto del hibridismo

El paso del trabajo didáctico de finales de la década de 1970 y de la década de 1980 al enfoque más abierto y lúdico de Ofili refleja un cambio en la teoría postcolonial contemporánea. La característica aislada más importante de este cambio ha sido la emergencia del concepto de hibridismo, en un ámbito que había estado dominado por los polos gemelos del antirracismo y el multiculturalismo. Los tres principales teóricos británicos del hibridismo han sido Homi Bhabha, Paul Gilroy y Stuart Hall, y la conversión de este último al hibridismo desde un punto de vista más radical fue el indicador más notable de este desplazamiento teórico. En su ensayo «New Ethnicities», Hall intentaba «caracterizar el cambio significativo que se ha producido (y continúa produciéndose) en la política cultural negra»⁹. Hall sostenía que se había producido un desplazamiento desde el término-paraguas «negro», que designaba a un grupo unido a través de la experiencia común del racismo, hacia una nueva era marcada por «el fin de la inocente idea de un sujeto negro esencial»¹⁰. Hall se inspiraba en las nociones lacanianas de la identificación (o más bien de la *méconnaissance* –falsa identificación–), en el énfasis de Frantz Fanon en la duplicación, resumido en el título autorreflexivo de *Black Skin, White Masks*, y en el concepto de Derrida de *différance*, para articular una «nueva política de la representación», en la que la experiencia negra era principalmente *diaspórica* y se centraba en «el proceso de perturbación, recombinación, hibridación y “corte-y-mezcla”».

Una década más tarde, gracias a la amplia acogida de la obra de Paul Gilroy, que deconstruye la modernidad desde el punto de vista del comercio de esclavos¹¹, y al trabajo de Homi Bhabha sobre el entrelazamiento entre colonizador y colonizado¹², el hibridismo se ha convertido en la idea dominante de la teoría postcolonial¹³. Pero no sólo en la teoría: la descripción de Hall de la experiencia *diaspórica* podría ser una descripción de cualquier obra de Ofili. Tales cruces entre teoría y práctica son poco frecuentes y quizá deben ser bienvenidos en un mundo artístico cada vez más dado a las poses frívolas –de ello da testimonio la nueva «escuela» de realismo neurótico– pero, sin embargo, tal y como ocurre tan a menudo, la práctica sirve para sugerir los límites de la teoría. En el caso de Ofili y del hi-

⁹ Stuart Hall, «New Ethnicities» en *Race, Culture and Difference*, editado por James Donald y Ali Rattansi, Londres, 1992, p. 252. El ensayo está basado en una charla celebrada en el Institute of Contemporary Arts, Londres, en 1988.

¹⁰ *Ibid.*, p. 254.

¹¹ Véase Paul Gilroy, *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso, 1993.

¹² Véase Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, 1994.

¹³ Para una relación completa del ascenso del hibridismo en el mundo de la teoría, véase Nikos Papastergiadis, «Tracing Hybridity in Theory», en *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, editado por Pnina Werbner y Tariq Modood, Londres, 1997.

bridismo, es una obra en particular, que resultó ser la que captó más la atención en su victoria en el Premio Turner, la que saca más claramente a la luz los límites del hibridismo. *No Woman, No Cry* (*No, mujer, no llores*) me pintado especialmente por Ofili para la exposición del Premio Turner y estaba inspirado en la pesquisa judicial que siguió a la muerte de Stephen Lawrence. El cuadro, a primera vista, no parece muy distinto de otras obras de Ofili; tiene el mismo tamaño, su figura central está pintada con el mismo estilo simplificado y exagerado de otras figuras suyas y, al igual que sus cuadros más recientes, tiene un título que hace honor a la canción de un músico negro. La única referencia directa al asesinato es una fotografía de Stephen Lawrence incrustada en cada una de las lágrimas que caen de los ojos de la figura femenina, un detalle casi lo suficientemente pequeño como para pasar inadvertido. La serie de minúsculas fotografías constituyen el primer intento de Ofili de tratar frontalmente un tema social contemporáneo y su tamaño refleja quizá un cierto grado de nerviosismo a la hora de hacerlo, ya que, mientras que tratar el racismo y la discriminación era una estrategia clave para la generación precedente de artistas negros, a medida que la teoría del hibridismo se ha desarrollado, se ha hecho mucho menos frecuente. De hecho, la pregunta que plantea *No Woman, No Cry* es la siguiente: ¿puede el hibridismo empezar siquiera a afrontar temas como el asesinato de Lawrence?

Desenmascarar la identidad

Aunque el hibridismo está lejos de ser un concepto estable, una versión aguada o débil de él ha ganado actualidad en los departamentos de humanidades y en las escuelas de arte. En esta versión del hibridismo, las ideas básicas de Bhabha y Hall sobre la identidad son centrales: la identidad nunca puede ser total o completa, nunca está dada sino que se renegocia interminablemente. La autenticidad y el esencialismo son, como siempre, desenmascarados y se celebra la ironía, lo contingente y lo liminar. Lo transnacional, lo transitorio y lo diaspórico se convierten en espacios privilegiados y, aunque la vieja noción del crisol (*melting-pot*) queda acertadamente desacreditada, la habilidad del hibridismo para reunir diferencias simultáneamente sin suprimir las especificidades se propone como su punto fuerte. En este sentido, no cabe duda de que la obra de Ofili es paradigmáticamente híbrida. Ofili no utiliza su identidad cultural al estilo esencializante de los creadores de las décadas de 1970 y 1980. Por el contrario, su «negritud» constituye una identidad construida y contingente. Un reportaje temprano sobre su obra comenzaba diciendo: «Nacido en Gran Bretaña, Ofili siempre se había *sentido* africano»¹⁴. Esta idea de una identidad situacional, al igual que la de las identidades conjuntivas (*hyphenated*), resulta crucial para gran parte de la teoría del hibridismo, al sustituir las identidades fijas postuladas por el antirracismo y el multiculturalismo por identidades más abiertas y fluidas que dependen de circunstancias cambiantes. La forma en la que Ofili crea un estilo propio, desde su Ford Capri ver-

¹⁴ Stuart Morgan, «The Elephant Man», *frieze*, núm. 15, marzo-abril de 1994, p. 40.

de lima que recuerda las *blaxploitation movies*, hasta su fotografía fumando un porro figurado incluida en el catálogo *Sensation*, encaja perfectamente con este marco: en el más puro estilo híbrido, la supuesta autenticidad de la identidad está ahí para jugar con ella. Es bien sabido que Ofili trajo las ideas del excremento de elefante y de los puntos de un viaje a Zimbabwe patrocinado por el Instituto Británico, y muchos comentaristas han observado cómo incluso estos elementos, que en su día hubieran constituido una marca de autenticidad, sugieren la naturaleza construida de las raíces culturales negras de Ofili¹⁵. Ofili también recurre libremente a la cultura afroamericana, con sus referencias a las *blaxploitation movies*, al hip-hop y a los artistas Jean-Michel Basquiat y David Hammons. Se trata de un mundo cultural negro que vive en los libros, en las revistas, en los destinos turísticos y en el vinilo. Incluso los momentos de realidad con los que Ofili se topa deben ser traducidos: cuando tuvo que reaccionar frente a la prostitución que estaba teniendo lugar en un aparcamiento detrás de su estudio en King's Cross, se vio obligado a leer ficción para darle sentido antes de «traducirlo» a vídeo:

Entonces leí un libro de Iceberg Slim titulado *Pimp (Chulo de putas)*. Como se trataba de ficción, de un relato verídico de la vida de este chulo, le dio a la realidad que había aquí un toque novelesco, me permitió mirarla con un matiz novelesco. Y entonces empecé a grabar en vídeo parte de lo que estaba ocurriendo en el aparcamiento, sencillamente para traducirlo en algo más flexible, menos contundente, era una forma de descargarlo de mi cabeza¹⁶.

Hay algo refrescante en la honestidad de Ofili con respecto a su identidad cultural y algo preocupante en su confusión entre lo real y la ficción («se trataba de *ficción*, de un relato *verídico*»). No reivindica un alma esencial de la negritud y reconoce de buena gana que todo ha sido montado como un mecano. Al igual que el mundo literario, que durante la década de 1980 se lanzó con entusiasmo al hibridismo, el mundo de las artes visuales ha comprendido que el hibridismo permite liberarse de las aburridas obras de la política de la identidad y ha adoptado a Ofili con los brazos abiertos.

Fluidez para la minoría

La oposición crítica frente al hibridismo surgió prácticamente desde sus comienzos. Benita Parry sostenía en 1987 que Homi Bhabha estaba privilegiando el discurso por encima de la realidad material del colonialismo¹⁷. Pero la crítica más contundente llegó de manos de Aijaz Ahmad, que criticó el estatus privilegiado dentro de la teoría del hibridismo de los universitarios «exiliados» de clase media que se hacían pasar por teóricos nómadas de la alteridad. Ahmad afirmaba que el marxismo había sido desechado injustificadamente por la academia postcolonial y que la teoría del hibridismo no representa-

¹⁵ Por ejemplo, véase la afirmación de Corrin: «Ofili no reivindica su herencia africana en mayor medida que la tradición pictórica americana y europea», en *Chris Ofili*, p. 16.

¹⁶ *Ibid.* (glosario sin paginar).

¹⁷ Benita Parry, «Problems in Current Theories of Colonial Discourse», *Oxford Literary Review*, vol. 9, 1987.

ba más que el parloteo de una elite burguesa¹⁸. Más recientemente, y partiendo de las tesis de Ahmad, Jonathan Friedman ha sostenido que la teoría del hibridismo es una modalidad de autoidentificación de un pequeño grupo de intelectuales occidentales, en su mayoría nacidos en ex colonias, que disfrutaban de la habilidad y la riqueza necesarias para sostener el estilo de vida cosmopolita del verdadero hibridismo¹⁹. A diferencia de Ahmad, Friedman no rechaza el proyecto del hibridismo en su totalidad, sino que insiste repetidamente en que se trata de un fenómeno interesante pero rigurosamente limitado, que a menudo ignora el hecho de que la mayoría de la gente en el mundo o bien no está interesada en explorar su lado híbrido, o simplemente no puede permitírselo. Friedman desdeña la dependencia de los teóricos del hibridismo hacia la ficción, la música y el arte a la hora de articular sus posturas; una nota acertada si consideramos la casi total dependencia de Gilroy hacia la música y la dependencia, igualmente fuerte, de Bhabha hacia la literatura²⁰; no obstante, ambos constituyen quizás indicadores del uso más importante del hibridismo, aquel en el que éste funciona como marco de interpretación del arte y no de la situación social. Friedman condena igualmente las identidades contingentes, construidas y conjuntivas *{hyphenated}* sobre las que descansa buena parte de la teoría del hibridismo. La pregunta más pertinente que plantea es bastante sencilla:

¿Pero para quién, podría uno preguntarse, constituye tal transmigración cultural una realidad? En las obras de los transgresores postcoloniales, siempre es el poeta, el artista, el intelectual, quien está al nivel de este desplazamiento y lo objetiva en palabra escrita. Pero, ¿quién lee poesía y cuáles son las otras formas de identificación que se están desarrollando en los ámbitos más humildes de la realidad social?²¹

O, podría uno preguntarse, ¿quiénes ven arte? El intento de Ofili de tratar un asesinato racista en el sur de Londres con el lenguaje visual del hibridismo es tan *naïf* como el intento de Bhabha de hablar de la lucha de liberación en Sudáfrica con la sola referencia a la obra de Nadine Godimer. El principal problema se encuentra en el modo en que el hibridismo, y Ofili, se acercan a estos temas. Apenas hay lugar para la ironía, la contingencia y la ambigüedad cuando estamos ante un asesinato racista: pura y simplemente, el hibridismo no es la lengua de Eltham, sur de Londres. La explicación de la *Tate Gallery* de que el cuadro estaba inspirado en las lágrimas de Doreen Lawrence durante la pesquisa judicial, y no en el asesinato real o en la chapuza de investigación, sugiere, una vez más, que los hechos crudos y brutales son demasiado para el discurso del hibridismo, que éste necesita algo «menos contundente». Existen otros problemas asociados: usar la fotografía de Lawrence como un recorte tiene el

¹⁸ Véase Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Londres, Verso, 1992.

¹⁹ Jonathan Friedman, «Global Crises, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbarrelling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnics and Nationals in an Era of De-Hege-monisation», en *Debating Cultural Hybridity*, editado por Werbner y Modood.

²⁰ Friedman es particularmente mordaz con Bhabha: «Al aplicar esta perspectiva a la política sudafricana, Bhabha celebra un hibridismo que parece pasar por alto todas las cuestiones políticas esenciales. Y, además, se basa enteramente en un pasaje de una de las novelas de Nadine Godimer», *ibid.*, p. 79.

²¹ *Ibid.*

efecto de convertirle en una imagen más del banco de datos de la negritud que Ofili puede invocar para construir su identidad traviesa e irónica. Lawrence se suma a la función de reclamo de las estrellas negras del cine y el porno y de los artistas del hip-hop que conforman el mundo teñido de ficción de Ofili. Se tiene también la continua sensación de que se está utilizando el asesinato de Lawrence en el salto a la fama de un joven artista, y, a la inversa, como una forma telegráfica de recordar al público que Ofili no va a olvidar la calle a medida que se haga más famoso. El énfasis que pone Ofili en las cualidades formales de la obra y su idea romántica de la belleza no le son aquí de mucha ayuda. Si, tal y como sugieren él y Corrin, las propiedades formales son el elemento más importante de su trabajo²², entonces la imagen de Lawrence debe ser secundaria, un añadido al conjunto de la composición, pero nada más.

¿Cosmopolitismo en Eltham?

Bajo todo lo anterior subyacen las acusaciones que Ahmad, Friedman y otros han dirigido contra la teoría del hibridismo: los teóricos se niegan sencillamente a admitir que su idea del cosmopolitismo transnacional es socialmente específica. La total adhesión de Bhabha al *giro lingüístico* supone que le sea imposible dar cabida a tal opinión y, sin embargo, resulta evidente que para una mayoría de gente británica negra y asiática, y para Stephen Lawrence en particular, la opción de deleitarse en espacios liminales, híbridos, está sencillamente más allá de sus posibilidades. No se trata de condenar totalmente la teoría del hibridismo, puesto que articula con gran riqueza la posición de un sector muy particular de gente británica negra y asiática, una elite intelectual, si se quiere, para la que las formaciones identitarias construidas, autorreflexivas y traviesas, articulada por los teóricos del hibridismo, están abiertas.

Dado que tanto el mundo artístico como el mundo literario postcoloniales están principalmente integrados por esta elite, quizá no resulte tan sorprendente que el hibridismo haya empezado a triunfar a tan gran escala. No es mera coincidencia que el otro artista negro del entorno de Charles Saatchi, Yinka Shonibare, también haga un arte que juega con la identidad cultural, hasta tal punto que uno de los primeros estudios sobre su obra se titula «Art that is Ethnic with Inverted Commas» («Arte que es étnico entre comillas»)²³. Curiosamente, son pocos los que en el mundo artístico parecen asimilar la tesis de los teóricos que afirman que el hibridismo está lejos de ser una posición radical; de hecho, la mayoría parece pensar lo contrario. De este modo, Lisa Corrin celebra la falta de corrección política de Ofili; pero de lo que ella, junto con muchos otros miembros del mundo artístico y literario, no parece darse cuenta es de que el hibridismo constituye un proyecto políticamente correcto hasta la médula. Es su antítesis —el absolutismo étnico, el indigenismo y lo regional, todos ellos factores en juego en el caso de Lawrence— lo que

²² *Chris Ofili*, p. 14.

²³ Véase *frieze*, núm. 25, noviembre-diciembre 1995.

resulta profundamente incorrecto políticamente. La reivindicación de Ofili, a la que Corrin atribuye la suficiente importancia como para utilizarla de epígrafe, también suena a falso: «Mi proyecto no es un proyecto políticamente correcto, estoy intentando crear cosas de las que te puedas reír. Te permite reírte de asuntos que son potencialmente serios». Ni Corrin ni Ofili se dan cuenta de que lo que toman por políticamente correcto —el antiimperialismo, el multiculturalismo y el antirracismo— hace tiempo que ya no lo es. Para el mundo del arte, Ofili es el artista negro ideal y su forma de enfocar el caso de Lawrence, la forma ideal de enfocar el racismo, ya que, a diferencia del «potencialmente serio» Stephen Lawrence, Ofili sólo es verdaderamente negro entre comillas.