

# NEW LEFT REVIEW 144

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO 2024

## EDITORIAL

ALEXANDER ZEVIN      Gaza y Nueva York      7

## ENTREVISTA

SERGE HALIMI      La situación de Francia      25

## ARTÍCULO

OLIVER EAGLETON      El moldeado del mundo de  
Therborn      49

HITO STEYERL      ¿Formación del sentido común?      77

SAUL NELSON      El *kitsch* en la alta cultura      91

LOÏC WACQUANT      Sobre el afropesimismo      105

LEO ROBSON      Jameson después de la poscrítica      119

## CRÍTICA

FRANCIS MULHERN      Tarea inconclusa      143

PATRICIA McMANUS      Maneras de leer      152

CIHAN TUĞAL      Viejas nuevas izquierdas      165

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

**ts**  
traficantes de sueños



SAUL NELSON

## EL KITSCH EN LA ALTA CULTURA

### *Kehinde Wiley y el hiperrealismo del espectáculo*

**E**N EL CENTRO de *An Archaeology of Silence*, el conjunto de obras que el pintor estadounidense Kehinde Wiley expuso en la Bienal de Venecia en 2022, figuraba un objeto contradictorio: una gigantesca imagen de perfección dedicada a un movimiento de resistencia antirracista y anticapitalista y que pertenece a la mayor marca de lujo del mundo. *Femme piquée par un serpent (Mamadou Gueye)* (2022), es un retrato al óleo de casi ocho metros de ancho por tres de alto. Es un cuadro *enorme*, del tamaño de un cartel de carretera (y no se trata de una comparación inocente). Muestra un hermoso joven reclinado —¿o debería decirse derrumbado?— en una franja de terreno indefinida. Gueye tiene las piernas retorcidas, la espalda arqueada sobre una piedra, la ropa arrugada. Se le ve el estómago y la cintura de los calzoncillos conmovedoramente expuesta. Pero el rostro, fuertemente iluminado desde la derecha, muestra reposo. Resulta difícil decir si está muerto o dormido, el cuadro admite ambas posibilidades. La pose parece demasiado incómoda para dormir. Pero por otro lado, su cuerpo flexible, joven, inmaculado, brilla como una armadura. No presenta ninguna marca del trauma o la enfermedad que podrían haber llevado a su portador a derrumbarse en el suelo. No hay ni una mota de suciedad en su ropa.

Los cuadros de Wiley se interpretan por lo general como una reparación histórica. Combina la descripción hiperrealista de figuras negras con la cita histórica del arte y una retórica de inclusión, que promete «reparar la ausencia y la marginación históricas», como escribió Christine Riding, comisaria de la National Gallery, en referencia a *The Prelude*,



Kehinde Wiley, *Femme piquée par un serpent* (Mamadou Gueye) (2022), óleo sobre lienzo. © de la imagen: Kehinde Wiley Studio.

la exposición de Wiley organizada en 2021<sup>1</sup>. *Mamadou Gueye* alude a distintas obras de arte famosas. El referente aquí no es solo la *Femme piquée par un serpent* (1847) invocada por el título: una notable escultura de Auguste Clésinger en la que la mordedura representada por una diminuta serpiente decorativa enroscada en la muñeca a modo de brazaletes no desactiva en modo alguno la carga erótica vital de la postura convulsa adoptada por la modelo desnuda. Hay una carga sexual en la pintura de Wiley, pero radica en los detalles de color y textura, no en una percepción de animación corporal. Más pertinentes para el reposo de Gueye son los cuadros de héroes martirizados de los siglos XVIII y XIX en los que la gloria trágica de una muerte heroica se destaca mediante la suspensión de los signos usuales de la muerte. Piénsese en el tamborilero desnudo de *La mort du jeune Bara* (1794) pintado por Jacques-Louis David, que yace en el suelo, con el cuerpo intacto, las mejillas todavía sonrosadas; o en la multitud de camaradas que se reúne para sujetar al *Major Peirson* (1783) de John Singleton Copley, levantando del suelo su cuerpo perfecto. El mayor de Copley es hermoso y está limpio. Solo una diminuta mancha de sangre marca su atuendo. Tras dichas representaciones heroicas se situaba la *Iliada* de Homero: el momento del Libro 24 en el que los dioses intervienen para mantener intacto el cuerpo de Héctor, pese a la violencia a la que lo ha sometido Aquiles. La traducción al inglés efectuada por Alexander Pope muestra el peso sentimental dado a los versos en el siglo XVIII:

<sup>1</sup> Christine Riding, *Kehinde Wiley at the National Gallery: The Prelude*, Londres, 2021, p. 18.

While foul in dust the unhonoured carcass lies,  
 But not deserted by the pitying skies:  
 For Phoebus watched it with superior care,  
 Preserved from gaping wounds and tainting air<sup>2</sup>.

*Mamadou Gueye* es otro Héctor, otro héroe martirizado. El espacio existente entre el plano pictográfico de Wiley y el fondo de papel pintado floral es una cámara de vacío. Tampoco Gueye se corromperá jamás. Y, sin embargo, por diligente que fuese el pintor en su cita del precedente histórico, la forma reclinada de Gueye no habla ya el lenguaje del martirio utilizado en el siglo XVIII, como tampoco los pareados de Pope hablan ya el de la Grecia épica. Y tampoco lo pretende realmente. Pese a todo el bombo prodigado a Wiley por los comisarios, que celebran sus citas de obras de arte canónicas como «rectificación de la ausencia» o «erradicación de los sentimientos de [...] exclusión», *Femme piquée par un serpent (Mamadou Gueye)* se ocupa mucho más del presente que del pasado<sup>3</sup>. Al mayor Peirson y al tamborilero Bara los mataron en guerras de lucha nacional y popular, de revolución y contrarrevolución. Mamadou Gueye, por el contrario, no está realmente muerto. Es un amigo senegalés de Wiley que posó para el cuadro (o mejor dicho para la fotografía en la que se basó el cuadro) durante la pandemia de coronavirus. Y si adopta aquí la postura del martirio es porque Wiley realizó *An Archaeology of Silence* como respuesta al movimiento Black Lives Matter y a las protestas por el asesinato de George Floyd en 2020. El cuadro alude a la violencia policial estadounidense y a los ecos que esta tuvo en todo el mundo. La posición incierta entre la vida y la muerte que adopta Gueye solo puede entenderse como referencia a la mayor vulnerabilidad negra revelada por dicha violencia: lo que Saidiya Hartman denomina «la vida póstuma de la esclavitud» y las «opciones vitales sesgadas» que dicha vida póstuma provoca<sup>4</sup>.

Wiley pertenece a una generación de pintores figurativos negros que maduraron antes del movimiento BLM, pero que han encontrado una

---

<sup>2</sup> «Mientras envuelto en sucio polvo yace el cadáver deshonorado, /pero no abandonado por los cielos piadosos. / Pues Febo lo ha vigilado con máxima atención, / preservándolo de las heridas abiertas y el aire que corrompe», Alexander Pope, *The Iliad of Homer: Books XXI-XXIV* [1715-1720], ed. Francis Henry Colson, Cambridge, 1925, p. 60.

<sup>3</sup> Samantha Manton, «Kehinde Wiley's *Portrait of Melissa Thompson* Enters the V&A Collection», blog V&A, 29 de junio de 2021.

<sup>4</sup> Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*, Nueva York, 2007, p. 6.

nueva visibilidad en la década transcurrida desde el asesinato de Trayvon Martin. Como Lynette Yiadom-Boakye, Mickalene Thomas, Wangechi Mutu y Kerry James Marshall, ha visto su obra aceptada y promocionada al mismo tiempo que se le pide que aluda a las nuevas exigencias políticas. Es un proceso polifacético. En la obra de Yiadom-Boakye, por ejemplo, es el rechazo de los signos de la política contemporánea lo que marca el espacio fantástico habitado por sus figuras negras. En sus lienzos se registra la política, pero en negativo (quizá esta disociación explique los precios astronómicos que sus obras alcanzan en las subastas, muy superiores a los de los cuadros de Wiley)<sup>5</sup>. *Mamadou Gueye* no es tan absoluto. Más que una reinención, el cuadro es una reorientación. Responde al movimiento BLM retomando temas y motivos que Wiley lleva veinte años explorando: la masculinidad negra, la belleza *queer*, la afectación, lo *kitsch*, la copia de iconografía usada en cuadros de los viejos maestros, el placer sensual, la representación obsesiva de productos de marca, desde zapatillas de baloncesto hasta papel pintado William Morris. *Kitsch* es el término clave aquí. Es la estrella polar de Wiley: tanto una expresión cultural de la mercantilización como un vehículo por el cual sus cuadros entretejen las diversas tradiciones de las que beben. El uso que hace del *kitsch* se inspira en pintores y fotógrafos de las décadas de 1970 y 1980. Una de sus primeras obras, *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005) se sitúa ya en algún punto intermedio entre el pastiche racial representado por *George Washington Carver Crossing the Delaware: Page from an American History Textbook* (1975) de Robert Colescott, y los saturados retratos fotográficos del dúo francés Pierre et Gilles. Colescott pintó a partir de la conjunción de negritud y mercantilización. Sus figuras racialmente estereotipadas y sus superficies empastadas —«texturas masticables», como dijo Peter Schjeldahl—, de colores estridentes, resucitaron la pintura histórica pero de un modo tal que convirtió el placer visual en algo tan repugnante como el pasado que conjuraba<sup>6</sup>. En retratos de Pierre et Gilles como *Saint Sébastien* (1987) o *Le jeune pharaon* (1985), es la conjunción del placer visual y el placer sexual alcanzada en la cultura popular y la publicidad la que forma la base para la escenificación de la sexualidad *queer*. *Napoleon Leading the Army over the Alps* de Wiley pone en juego ambas tradiciones: tanto la genealogía del ambiguo placer *queer* por la mercancía, desde Warhol hasta Sontag o Pierre et Gilles, como la tensa historia de la mercantilización negra, desde la producción de «mercancías humanas» en el caso de la esclavitud hasta las reapropiaciones de Colescott.

<sup>5</sup> Véase John-Baptiste Oduor, «Burnt Terracotta», *NLR-Sidecar*, 13 de abril de 2021.

<sup>6</sup> Peter Schjeldahl, «Walk This Way», *The Village Voice*, 2 de junio de 1998.

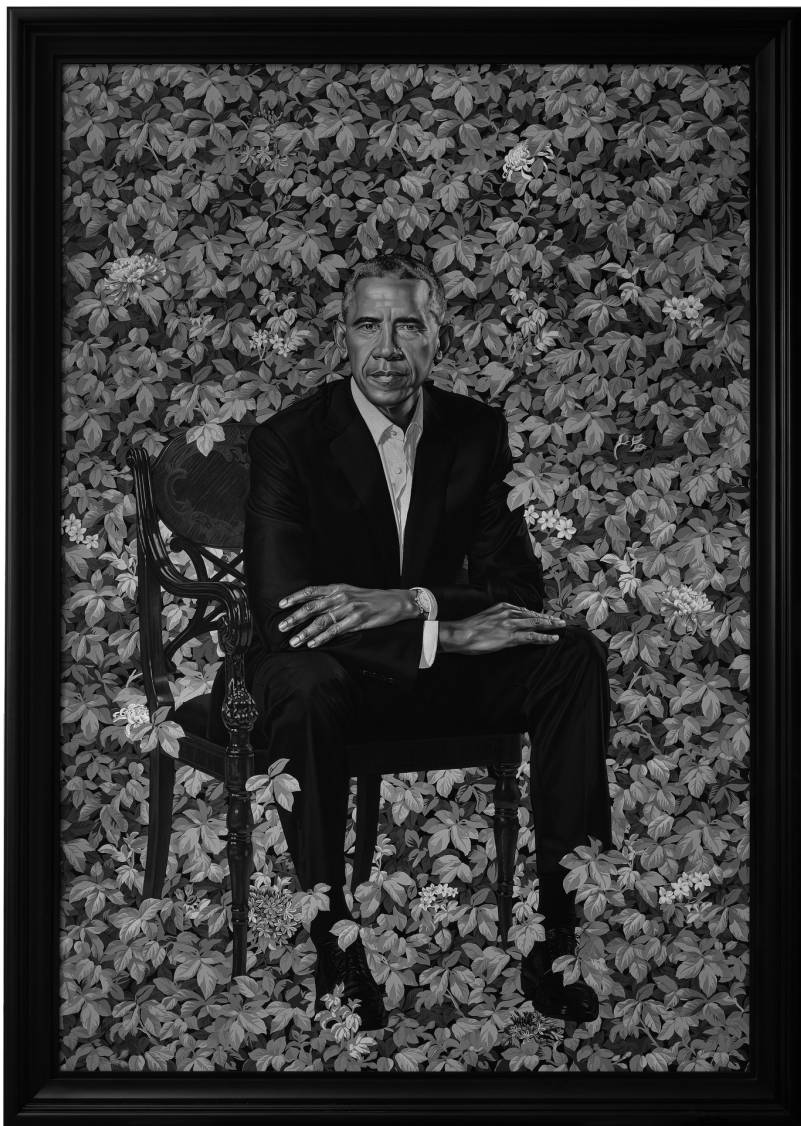
Esta es la síntesis inestable que se manifiesta en *Mamadou Gueye*. Es la tercera pintura de un hombre negro realizada por Wiley, que toma el título de la escultura de Clésinger. En versiones anteriores de 2008 y 2010 se ajustó más al arquetipo, presentando sus modelos sobre sábanas blancas sembradas de flores, con el cuerpo contorsionado, los ojos abiertos, fijos en los del espectador. En estos cuadros la carga erótica de Clésinger se repite hasta los detalles de la postura y la ambientación, aunque ampliados por ese rasgo típico de los cuadros de Wiley: el calor ácido de la superficie hiperrealista, desde el verde brillante de una chaqueta de poliéster hasta la pelusa de la perilla de un hombre o el lustre de su piel. En *Mamadou Gueye*, el brillo y el resplandor del color sintético inunda una parte aún mayor de la imagen que en versiones anteriores. No hay más que ver cómo se extiende el lívido rayo de sol de la camisa y la sudadera de Gueye hasta la uña del índice izquierdo y los reflejos de sus calzoncillos. El color tiene una fuerza activa en el cuadro. La serpiente de Clésinger no aparece por ningún lado; pero el cordón de la sudadera de Gueye culebrea por la piedra al lado de su cabeza como una estridente víbora de color anaranjado.

¿A qué equivale esta ostentación? Wiley describe su tema en *An Archaeology of Silence* como «el espectro de la violencia policial y el control estatal sobre el cuerpo de jóvenes negros y morenos de todo el mundo»<sup>7</sup>. Sin duda este fantasma está presente. Pero hay otros, arrastrados desde sus primeras obras. La asombrosa intensidad del atuendo de Gueye, sus zapatillas Nike impolutas y la camisa con el logotipo de Louis Vuitton (en la que están todavía visibles los dobleces de la caja), anuncia uno de estos: el capitalismo consumista. Inundados de color, envueltos alrededor de un cuerpo joven y hermoso, los logotipos de las dos marcas de ropa más caras del mundo recuerdan las exigencias del mercado y las manipulaciones de la publicidad. El cuadro parece un cartel publicitario. Sus colores brillantes y la iconografía pseudoclásica hablan el lenguaje mundial del *kitsch* publicitario. ¿Y qué significa esto para la política expuesta, para la retórica de resistencia utilizada por el artista y sus comisarios? ¿Debe de señalar un arte que denuncia «la violencia policial y el control estatal» al mismo tiempo que mantiene silencio acerca de las condiciones económicas que los posibilitan? ¿Una reducción de la resistencia a pose cultural, que prescinde de toda crítica al capitalismo? ¿No hemos estado ya antes aquí? El hecho de que la compañía matriz de Louis Vuitton, LVMH, sea la propietaria del cuadro sugiere una

---

<sup>7</sup> Comunicado de prensa, San Francisco: De Young Museum, marzo de 2023.

respuesta a dichas preguntas. Imagino al consejero delegado, Bernard Arnault, contemplando el *Mamadou Gueye* con una sonrisa. Nada fuera de lo común: solo otro cliente satisfecho.



Kehinde Wiley, *Barack Obama* (2018), óleo sobre lienzo.  
© de la imagen, Kehinde Wiley Studio.

El hecho de que LVMH sea la propietaria de *Mamadou Gueye* apunta al aspecto más dudoso del arte de Wiley y de la pintura figurativa contemporánea en general: su proximidad al capital. Da igual cuántas veces se hable de las pinturas de Trinidad de Peter Doig en términos de poscolonialismo y esclavitud, o cuánto se elogie la obra de Yiadom-Boakye, diciendo de ella que anuncia «un mundo artístico más igualitario»; el hecho sigue siendo que este es un arte producido por y para los superricos<sup>8</sup>. No hay más que ver las descripciones de los cuadros en cada una de sus grandes exposiciones recientes, en The Courtauld y en la Tate Britain. Cuando finaliza la retrospectiva, los cuadros regresan al ático de la Quinta Avenida o a la cámara acorazada del puerto franco donde residen. Wiley ejemplifica dichas contradicciones. Puede que sus obras se vendan más baratas en las subastas que las de Doig o las de Yiadom-Boakye (aunque siguen alcanzando seis cifras), pero el volumen de obra vendible que produce es mucho mayor<sup>9</sup>. Se trata de un artista que dirige una organización empresarial internacional con estudios en tres continentes; que emplea gerentes y asistentes para cada fase de su proceso; cuya aportación a sus propios lienzos a menudo es tan mínima como elegir el modelo, seleccionar una pose entre las presentadas por sus asistentes, y después aplicar los toques de acabado al rostro y a la piel de la figura pintada. Un seguidor del dinero y del poder, un mimado de *Vogue* y *Time*, alguien que se autodefine como productor de «bienes de lujo caros para consumidores ricos», que corteja a multimillonarios y políticos por igual, y cuyas immaculadas credenciales progresistas recibieron el barniz supremo en 2018, cuando pintó el retrato presidencial de Barack Obama<sup>10</sup>.

La elección de Willey, el pintor de la identidad negra y las marcas de lujo, para pintar a Obama –el primer presidente negro de Estados Unidos y el primero, como afirma Naomi Klein, «que es también una supermarca»– fue un golpe maestro<sup>11</sup>. El cuadro se realizó en 2018, casi una década después de la «recalificación» de la imagen estadounidense global posterior a Iraq gracias a la elección y la concesión del premio Nobel de la Paz a Obama. Esta es la marca que Wiley se disponía a captar: el presidente, atractivo y bien vestido (aunque informal, ¡no lleva corbata!),

<sup>8</sup> «*ArtReview* Power 100: The Annual Ranking of the Most Influential People in Art», [www.artreview.com](http://www.artreview.com).

<sup>9</sup> Quienes no puedan permitirse los cuadros, siempre podrán adquirir los plumíferos que vende a 400 dólares en su página digital.

<sup>10</sup> Julian Lucas, «How the Artist Kehinde Wiley Went from Picturing Power to Building It», *The New Yorker*, 26 de diciembre de 2022.

<sup>11</sup> Naomi Klein, *No Logo*, Londres, 2021, p. xix; ed cast: *No logo*, Barcelona, 2003.



inclinado hacia delante, serio y tranquilo. Tras él, un fondo de hojas y flores que hablan de una localización diferente en su historia personal: desde Kenia a Hawái y Chicago. Un cuadro heroico de diversidad y responsabilidad, que podría haber salido directamente de un anuncio de la campaña *Yes We Can* de 2008. Se dice que hay espectadores que rompen a llorar cuando contemplan el cuadro en la National Gallery de Washington. La pregunta que hay que plantear aquí es ¿se registran también los años de intervención en el cargo: el rescate y la financiarización, los ataques aéreos, las exenciones tributarias a las grandes empresas y el aumento de la extracción de combustibles fósiles? El cuadro se pintó en 2018, recuérdese. Obama ya no está en la Casa Blanca. ¿Dónde está su sucesor en todo esto? Estas son las preguntas aplicables al carácter ideológico del arte de Wiley, y de la pintura figurativa contemporánea más en general. ¿Cómo registran estos cuadros su propia complicidad con el poder económico y político? ¿Qué parte de ese poder es susceptible de representación? El glamur ocupa todo el primer plano: ¿puedes ver la violencia acechando en los laterales?

Una forma de responder estas preguntas es buscar los errores y las incongruencias en las celebraciones de la superficie y del espectáculo que aparecen en los cuadros, y preguntar qué podrían significar. Recuerdo uno de los muchos memes que circularon en Internet cuando se destapó el cuadro de Wiley, en el que los espacios entre el follaje pintado detrás de Obama no revelaban las plantas siempre florecidas de un Estados Unidos posracial, sino los brillantes ojos artificiales de drones militares. Lo que hacía destacable el meme, uno de los muchos que circularon en ese momento, fue la forma en la que captaba una serie de términos –ocultación y observación; extrañeza e incomodidad– presentes ya en el cuadro de Wiley. La imagen *parece rara*. Los críticos siempre lo han señalado. Mirar cómo flota la mano izquierda de Obama delante de la manga de su chaqueta en lugar de sujetarla, cómo parece absorber el volumen del cuerpo que hay tras ella para atraerlo a su superficie luminosa; cómo las piernas se separan de la silla, cómo la propia silla se hunde en la vegetación. Incluso quienes elogian las pinturas de Wiley han criticado la tendencia de sus elementos a derrumbarse ante una mirada atenta. Las partes se distinguen en un detalle tan vívido que se resisten a dejarse integrar en el conjunto. «Obama no llega a sentarse en su asiento», escribe Laura Cumming. «El fotorrealismo tiene sus riesgos»<sup>12</sup>. Para Adrian Searle, «la

---

<sup>12</sup> Laura Cumming, «Kehinde Wiley: The Prelude–Old Masterpieces, New Illusions», *The Guardian*, 19 de diciembre de 2021.

sensación de que los diferentes elementos se han ido encajando juntos» se percibe como un error, una ausencia de arte: «todo es un poco ilustrativo»<sup>13</sup>. Ambos críticos interpretan estas disyunciones como accidentes del procedimiento empleado por Wiley: la división del trabajo efectuada en su sistema de estudios múltiples en el que los asistentes trabajan en las diferentes partes de cada cuadro, que se ajustan a su experiencia (paisaje, follaje, ropa, patrón, iluminación, etc.). Pero esto confunde la causa con el efecto. El encargo de Obama era tan importante que Wiley lo realizó sin ayuda. Si las partes no encajan, si las superficies hiperrealistas del cuerpo y la ropa contrarrestan la expresión facial de interioridad subjetiva, si el cuerpo está vacío, si se aparta del impenetrable fondo decorativo: todos ellos son en cierto modo efectos intencionados. La imagen del presidente es una superficie tensa extendida en un interior vacío. Obama no está a la altura de su marca.

Estas notas erróneas en la representación del poder efectuada en *Barack Obama* son significativas. Difícilmente pueden atribuirse a los propios compromisos políticos de Wiley. No critica la corriente dominante neoliberal. De hecho, es un componente de dicha corriente: obsesionado por la belleza y las marcas, inmerso en la ideología del mercantilismo. Pero los cuadros de Wiley son más interesantes que sus pronunciamientos –más pertinentes para el momento de crisis capitalista en el que vivimos– porque, al atender tan de cerca a dicha ideología, nos muestran los límites de esta. Son imágenes del espectáculo y del deseo al borde del colapso. Echemos de nuevo un vistazo a la resplandeciente camisa de Louis Vuitton y las impolutas zapatillas Nike de *Mamadou Gueye*. Recordemos la extrañeza del cuadro, el difícil encaje entre el cuerpo immaculado de Gueye y la retórica sobre la violencia policial estadounidense usada en la exposición. Gueye no es verdaderamente una víctima de esa violencia; y tampoco es un modelo de Louis Vuitton. Es un joven senegalés vestido con su propia ropa. Lo que lo relaciona con el contexto estadounidense, aparte y más allá de la idea de martirio, es la etiqueta de esta ropa nueva: el horrible glamur del monograma entrelazado que serpentea por su pecho como un montón de hormigas. El argumento supremo planteado por el cuadro de Wiley es que no importa en qué parte del mundo pudiéramos encontrar su imagen de miseria: un joven negro caído en el suelo, atrapado entre el sueño y la muerte. La ropa podría ser falsificada o auténtica, comprada en la tienda insignia de la

---

<sup>13</sup> Adrian Searle, «Escape from the Cage of Whiteness—Kehinde Wiley: The Prelude», *The Guardian*, 9 de diciembre de 2021.

marca en los Campos Elíseos o en un puesto de mercadillo. Podría ser Ferguson o Dakar. La razón de ser de la marca está en que relaciona los extremos, atravesando divisiones de clase y geografía, estableciendo un puente entre los deseos de consumidores y productores, gobernantes y víctimas por igual. «Todo lo que quieres son unas Nike», como cantaba Frank Ocean en una canción sobre Trayvon Martin. «Igual que tú / Igual que yo»<sup>14</sup>.

Este es, por lo tanto, el gran tema de Wiley: no solo la representación heroica de la identidad negra por la que habitualmente se le elogia en su faceta de retratista, sino el alcance planetario del deseo capitalista dentro del cual, y contra el cual, debe constituirse cualquier identidad de ese tipo. Sus mejores cuadros muestran la destrucción provocada por esta dinámica. Si se descomponen bajo sus propias fisuras internas, si las personas a las que representan no encajan cómodamente en lo que las rodea, se debe a que el mundo que pinta no es el de autorrealización alegre en el que los objetos de deseo se alinean con la florecimiento del sujeto. Es, por el contrario, un mundo de manipulación y división<sup>15</sup>. *The Prelude*, su exposición de 2021, concentraba los efectos brutales de dichos procesos en un único arquetipo: el migrante. Los cinco cuadros que Wiley expuso en Londres mostraban otros jóvenes senegaleses en posturas y ambientes que recuerdan cuadros occidentales canónicos: esta vez las montañas de Caspar David Friedrich y los mares encrespados de Winslow Homer y Eugène Delacroix. De nuevo, el efecto de recuperar dicho imaginario no fue tanto el de corregir la omisión histórica de personajes negros en el lenguaje de lo sublime pintado como el de ilustrar que las ideas adjuntas a la pintura de paisajes dramáticos sobreviven e impactan en la vida de personas del presente. Como explicaba Wiley, mientras que «el océano se convierte en un sustituto de la forma en la que hemos visto tradicionalmente el Sur global», la montaña comporta «la metáfora del Norte estoico, serio, racional»<sup>16</sup>. *The Prelude (Babacar Mané)* (2021) parecía anular esta división al sustituir *El caminante sobre el mar de nubes* de Friedrich por un elegante hombre negro

---

<sup>14</sup> Frank Ocean, «Nikes», *Blond*, 2016.

<sup>15</sup> Esto es asimismo útil para contrastar aquí los cuadros de Yiadom-Boakye, en los que la subjetividad se muestra cómoda con lo que la rodea –relajada, social, creativa– pero solo a través de las dislocaciones más extremas: las personas representadas son ficticias, inventadas sobre la marcha y no tomadas de la vida real (Yiadom-Boakye elude el retrato), mientras que lo que las rodea es totalmente abstracto, separado de cualquier significado histórico o político posible.

<sup>16</sup> C. Riding, *Kehinde Wiley at the National Gallery: The Prelude*, cit., p. 36.

vestido con abrigo de color cámel y botas de montaña. Pero las cosas no son tan sencillas. El pie izquierdo flotante y la dura luz azul que golpea la espalda de Mané atestiguan la inserción artificial del cuerpo en el paisaje. El paisaje en sí no es menos misterioso: ampliado hasta triplicar el tamaño del cuadro de Friedrich, parece más un ciclorama teatral que una cordillera de verdad. El efecto de esta disyunción es el de reconocer que imágenes como la de Friedrich –que usaban la vista de las montañas del norte de Europa como sinécdoque del triunfo del sujeto masculino burgués– se vienen abajo en contacto con los tipos de subjetividad que excluyen. Lo falso aquí no es el cuerpo de Mané, sino las montañas en sí, y los constructos de raza y nación que se les había hecho representar.

Los constructos pueden ser mortales. Los cuadros de *The Prelude* sondan la oposición metafórica entre las montañas del Norte y los océanos del Sur. La superposición de la cita histórica del arte que se observa en ellos resalta la antigüedad de estos significados inspirándose en prototipos románticos, renacentistas y medievales. Pero también reconocen la fuerza letal que dichas metáforas adquieren en nuestra propia época de flujos financieros liberalizados, migración masiva y «Europa fortaleza». *Ship of Fools II* (2021) mezcla dos grandes imágenes de migración: *La nave de los locos* (c. 1490-1500) de El Bosco, en la que unos lunáticos quedan al mismo tiempo eliminados y liberados del convencionalismo social; y *La barca de Dante* (1822) de Delacroix, en la que figuras enloquecidas trepan de las aguas agitadas de la laguna Estigia a la barca del poeta que viaja hacia el Infierno. Ambos cuadros usaban la embarcación para simbolizar el conocimiento religioso: el viaje del alma humana hacia la salvación o la perdición. Michel Foucault, a quien Wiley cita a menudo, consideraba que el árbol que hace de mástil en la embarcación pintada por El Bosco no era otro que el árbol de la sabiduría, cuyo «conocimiento prohibido», erradicado del paraíso terrenal, «presagia el reinado de Satán y el fin del mundo»<sup>17</sup>. En el caso de Dante, cruzar la laguna Estigia constituye el primer paso en un viaje cuyo fin último es ver a Dios. El cuadro de Wiley se inspira en este imaginario; incluso añade una abertura *kitsch* en las nubes de tormenta que se ciernen sobre la barca, como si la luz de la verdad estuviera a punto de brillar y redimirla. Pero el reinado de Satán, el tiempo del infierno que describe, es el nuestro, no

---

<sup>17</sup> Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Londres, 2001, p. 19; ed. orig.: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, París, 1961; ed. cast.: *Historia de la locura en la época clásica*, Ciudad de México, 2016.

el más allá. Los significados contemporáneos, tan familiares, de personas gritando en una barca destartada, ahogan cualquier sentimiento de redención. La camiseta de Nike que lleva el hombre que está de pie a la izquierda parece el hábito del fraile cantor en *La nave de los locos* de El Bosco. Ambos dan la señal con la que el grupo migrante se pone en marcha, empujado hacia «ese límite fugitivo y absoluto» situado fuera de la convención social y ética: por una parte, una concepción religiosa que entiende la locura como algo temible y sagrado; por otra, un capitalismo mundial liberalizado, independiente de la jurisdicción nacional.

El capital puede ir a cualquier parte, desarraigar a cualquiera. El *kitsch*, como observó hace mucho Clement Greenberg, es un lenguaje universal. Pero los Alpes, el mar Mediterráneo y el canal de La Mancha se siguen viendo –y patrullando– como fronteras en las que termina una cultura y empieza otra. Y así, personas obligadas a ponerse en movimiento por fuerzas tan modernas como el cambio climático, la extracción de recursos y la explotación asimétrica del trabajo siguen muriendo de maneras que encajan en el imaginario de tiempos pasados. El recorrido de *The Prelude* me recordó la narración que Dante hace de la muerte del migrante original de la literatura, Ulises. En el canto 26 del *Infierno*, Dante encuentra a Ulises, que le relata su muerte tras los acontecimientos de *La Odisea*. Inquieto en Ítaca, deseando todavía «conocer el mundo y enterarme de los vicios humanos, y el valor», Ulises reúne una tripulación y zarpa rumbo oeste, dejando atrás Sevilla, superando las columnas de Hércules, e introduciéndose en el océano. Tras navegar cinco días con sus noches ve una montaña «bruna / por la distancia; y se elevaba tanto / que tan alta no vi jamás ninguna». Al principio se alegra. Después «de la nueva tierra un viento nace». Destroza su nave y ahoga a todos los tripulantes, «que a Otro así le place», añade el entusiasta Ulises, reconociendo que el poder que los mató a él y a su tripulación en lugar de permitirles aproximarse a la montaña del Purgatorio (esa montaña que solo se le permitiría trepar al viajero cristiano Dante) era Dios<sup>18</sup>. En la película *Atlantics*, realizada en 2019 por Mati Diop, el fantasma de un senegalés ahogado mientras intentaba llegar a España revive los últimos momentos en la barca con palabras que recuerdan a las de Dante: «Pensé que estábamos cerca porque vi una montaña a lo lejos. Creí que habíamos llegado a España [...] Grité de alegría. Entonces, todo ocurrió con una enorme rapidez. Se levantó un fuerte viento del mar. La fuerza

---

<sup>18</sup> Dante Alighieri, *Infierno*, trad. al inglés Allen Mandelbaum, Nueva York, 1982, pp. 243-245 [ed. cast.: *Infierno*, trad. Ángel Crespo, Barcelona, 2002, pp. 172-174].

de las olas nos aterrizó [...]. Lo que me había parecido una montaña era una ola. Inmensa. Levantó nuestra barca, que se derrumbó como un edificio. Nos sumergimos en las profundidades»<sup>19</sup>. La montaña y el océano son intercambiables, después de todo. Las olas pueden parecer montañas. Ambas matan. Los vestigios de Dante en el guion de Diop hacen un trabajo similar a las citas de El Bosco y Delacroix en los cuadros de Wiley. Ambos demuestran los ecos históricos presentes en la muerte y el desplazamiento que tienen lugar en las fronteras de Europa. Pero demuestran también en qué se diferencia la crisis actual. El fantasma de Diop no conserva ninguna de las ilusiones religiosas de Ulises. Sabe que ha muerto por nada.

Los cuadros de Wiley nos muestran el mundo de distorsión y brutalidad racial creado por la hegemonía del capital. Están también desesperadamente prendados de dicha hegemonía, adictos a su glamour y espectáculo, a los placeres y las inmediateces del *kitsch* consumista. No es una contradicción. Como ha tenido claro el análisis marxista desde que Engels defendiera las novelas de Balzac, a menudo son los artistas cuyos compromisos ideológicos y prejuicios de clase más se alinean con el orden dominante los que nos dan, paradójicamente, el análisis más condenatorio de dicho orden. Balzac presentó a sus amados aristócratas condenados a la desaparición como seres «no merecedores de mejor suerte»<sup>20</sup>. Y Wiley, a pesar de o quizá debido a su proximidad a la corriente capitalista dominante, nos da la imagen más completa de las implicaciones sociales y psicológicas de la misma, que pueda hallarse en la pintura contemporánea. El suyo es un mundo de ilusiones deslumbrantes y fragmentación subjetiva; de muerte, mentiras y desplazamiento. Un hiperrealismo del espectáculo. Decoración apta de hecho para las paredes de un multimillonario.

---

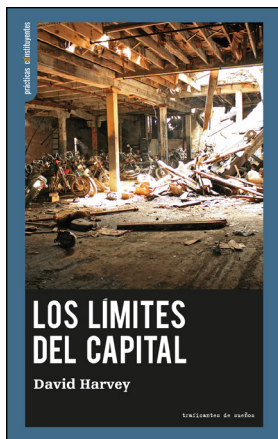
<sup>19</sup> Mati Diop, *Atlantics*, Netflix, 2019.

<sup>20</sup> Friedrich Engels, «Letter to Margaret Harkness», David Craig (ed.), en *Marxists on Literature: An Anthology*, Londres, 1975, p. 271; ed. cast.: «Carta a Miss Harkness», en *Sobre el arte y la literatura*, Marxists Internet Archive, ([www.marxists.org](http://www.marxists.org)), 2012.

traficantes de sueños

www.traficantes.net

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



# Los límites del capital

David Harvey

Colección: Prácticas constituyentes 31

PVP: 30 €

*Los límites del capital* es seguramente el gran texto fundacional de la llamada geografía crítica y también una de las obras mayores de David Harvey. Camuflado como un comentario de la obra de Marx, el autor nos va descubriendo, en estas páginas, algunos de los vacíos de la aproximación marxista a la hora de afrontar las dimensiones espaciales de la acumulación de capital. Sobre la base de algunas de las categorías de Marx, como «capital ficticio», «renta» o «desarrollo desigual», Harvey fundamenta el análisis de un campo teórico en el que la dimensión territorial del capitalismo adquiere una nueva centralidad. El espacio aparece, de este modo, como uno de los elementos fundamentales en el diseño capitalista, tanto como instrumento para la acumulación que como fuente de nuevas contradicciones.

La teoría de la crisis, centro de la formulación marxista del capital, se ve así completada por toda una nueva batería de conceptos. La competencia territorial, la fijación en determinadas ubicaciones de enormes masas de capital, el ciclo de inversiones y devaluaciones de estos capitales territorializados, o fenómenos como el imperialismo y los grandes arreglos espaciales de la acumulación, se convierten en categorías clave para la comprensión del capitalismo y sus crisis. *Los límites del capital* se confirma así como un libro fundamental de la teoría marxista contemporánea.