

El *Antirracismo* y la *Teoría Queer* en Kehinde Wiley

Antiracism and Queer Theory in Kehinde
Wiley

Antonia Castro

iacastrov@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito

Fecha de envío: 01/08/2024

Fecha de aceptación: 23/07/2025

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v5i.3410>



á
a

Resumen

Kehinde Wiley, artista afrodescendiente y homosexual contemporáneo, critica el racismo, la homofobia y la violencia sistémica dentro de la sociedad estadounidense a través de sus obras, mediante una deconstrucción de la historia del arte, a la par que explora la construcción de identidades diversas de la población afroamericana. Este artículo analiza el desafío del artista a las convenciones y estereotipos del arte occidental, especialmente en el retrato, y su crítica frente a las representaciones discriminatorias, la sobreerotización, objetivación y mercantilización de los cuerpos negros, y la manera en la que estéticamente han sido percibidos dentro de la cultura estadounidense.

Palabras clave:

arte, racismo sistémico, resistencia afrodescendiente, representación queer, decolonialidad, EE. UU.

Abstract

Kehinde Wiley, a contemporary African- American and homosexual artist, critiques racism, homophobia, and systemic violence in U.S society, through his portraits with a deconstruction of art history, while exploring the formation of diverse identities of the African-American population. This article analyzes the artist's challenge to the conventions and stereotypes of western art, particularly in portraiture, and his critique of discriminatory representations, hyper-erotization, objectification and commodification of black bodies, and the way in which they have been aesthetically perceived within U.S culture.

Keywords:

art, systemic racism, afro-descendant resistance, Queer representation, decoloniality, U.S.

“I think Kehinde Wiley has mastered master painting”
-Mickalene Thomas, artista.

Introducción

A lo largo de la historia, los retratos han sido medios para enaltecer la existencia humana. En el caso de EE. UU, un país multicultural marcado por estructuras racistas y la prevalencia de ideologías hegemónicas blancas y heteropatriarcales, estos han carecido de una representación inclusiva de cada una de las alteridades, y han sido las meras visualizaciones de poblaciones racializadas, estereotipadas y denigrantes.

A través del abordaje de la teoría queer, las interseccionalidades de género, el antirracismo y la decolonialidad —con teóricos como Denise Ferreira da Silva, Judith Butler, Rizvana Bradley, Ibram X. Kendi, entre otros—, este artículo analiza la historia del discurso racial estadounidense, su sistema representacional y la exclusión de poblaciones negras. Discurso al que se enfrenta la obra del artista estadounidense Kehinde Wiley, un hombre afrodescendiente homosexual, que desde sus obras reimagina y dignifica las negritudes afrodescendientes y es reconocido por sus retratos de carácter naturalista, que representan la construcción de masculinidades, feminidades y diversidades sexogenéricas dentro de la cultura visual estadounidense.

En concreto, este trabajo analiza el lugar de enunciación del artista desde dos de sus obras: *Saint Amelie* (2014) y *Ariadne asleep in the island of Naxos* (2022). En estas piezas se visualiza el aporte de Wiley a la deconstrucción de la historia colonial y racista de EE. UU y a la estetización de la negritud y la cultura popular negra. Sus obras cuestionan la creación de mitos y narrativas estereotipadas y denigrantes de la negritud, a la par que efectúan una deconstrucción del género frente a la sobreerotización y violencia sexual sufrida históricamente por la población afrodescendiente en Estados Unidos (X. Kendi); reflejan sus posicionamientos queer y antirracistas, y propone nuevas sensibilidades y maneras de: ver, hacer la historia, amar y vivir la sexualidad negra frente a los desafíos de la contemporaneidad.

El artículo busca responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo se dignifica a la negritud en las obras de Kehinde Wiley frente a las desigualdades reproducidas en estéticas y estereotipos racistas y homofóbicos en Estados Unidos? ¿De qué manera los abordajes antirracistas y queer de las obras de Wiley han dado forma a nuevas maneras de entender las relaciones sociales y las problemáticas relacionadas al género y lo racial?

Kehinde Wiley. Inspirado en grandes maestros o maestro de la gran pintura contemporánea afrodescendiente

Kehinde Wiley es un artista estadounidense nacido en California en 1977, cuyo arte se define como homoerótico (Duncan). Sus obras ofrecen una nueva construcción de la representación negra a través del arte del retrato figurativo, y se caracterizan por fusionar muchos géneros: desde el rococó francés, los diseños islámicos y el arte textil de África Occidental, hasta el hip-hop urbano, entre otros.

Proveniente de una familia interétnica, yoruba nigeriana y afroestadounidense, su infancia se contextualiza dentro de la denominada «guerra contra las drogas» en EE. UU, que derivó en una alta represión y abuso de poder por parte de las fuerzas policiales hacia poblaciones negras y latinas (Fine Arts Museum of San Francisco). En este contexto de violencia y represión, Wiley fue enviado a estudiar en un conservatorio de arte en Rusia (Fine Arts Museum of San Francisco). Posteriormente, desarrolló sus estudios en el Instituto de Arte de San Francisco y en la Universidad de Yale. Dentro de estos espacios de formación, Wiley observó la carencia de representación de «poblaciones de color» en el arte naturalista, caracterizado por la presencia de aristócratas blancos europeos, y decidió incorporar estas técnicas para retratar poblaciones negras de distintas partes del mundo (Fine Arts Museum of San Francisco).

A través de referencias de pinturas clásicas, mayormente europeas del Renacimiento, Wiley redefine el poder al colocar a personajes negros en lugar de los personajes blancos hegemónicos. De esta manera, difumina los límites entre la representación europea clásica y el arte contemporáneo (Duncan). Así, Wiley realiza una crítica hacia cómo históricamente se enlazó la blanquitud con el poder y el estatus en el género artístico del retrato, negando la posibilidad de que personas con diferentes fenotipos y colores de piel sean representadas (Duncan).

Redefinición del retrato occidental en *Ariadne asleep in the island of Naxos* y *Saint Amelie*

Dentro de la historia del arte occidental, los retratos han sido ejes fundamentales durante la Edad Media y el Renacimiento como mecanismos de afirmación de figuras de poder. Como medio de expresión artística, el retrato adquirió sentido psicológico e incluso moral a la hora de reflejar las singularidades humanas. Es así como el arte de retratar a otros seres humanos exteriorizó el ser interior de cada sujeto y buscó un público que le otorgue sentido y valor a su existencia e identidad (Maleuvre).

En la actualidad, la necesidad de representar y valorar a otras personas y/o comunidades ha permitido la proyección de la *otredad* a través de la exposición de su corporalidad e ideas. Este reconocimiento debe ser partícipe de la eliminación de terminologías de origen colonial y opresor, marcadas por historias de discriminación que continúan ejerciendo una privación sistemática de los derechos de diversas alteridades (Deranty). Dentro del mundo del arte, la presencia de artistas como Kehinde Wiley permite apropiarse y redefinir terminologías y prácticas que durante siglos fueron «exclusivas» de grupos de poder hegemónicos, tornándolas en prácticas contestatarias y en entes de resistencia y cambio (Horton y Smith). La consideración e inclusión de la otredad dentro de la representación visual de la cultura estadounidense, a través de obras de arte denunciativo y de resistencia como las de Wiley, refleja la importancia de la identidad colectiva de los diferentes grupos racializados, así como de sus subjetividades.



Fig. 1. Bazaud Cloe, *Saint Amelie*, 1842-1843, Chapelle Notre-Dame de la Compassion. https://inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11_20097500724NUC4A



Fig. 2. Kehinde Wiley, *Saint Amelie*, A New Republic, 2014, The Walters Art Museum. <https://www.kehindewiley.com/exhibitions/a-new-republic/C4A>

En *Saint Amelie*, integrada en la exposición *A New Republic* —realizada del 20 de febrero al 24 de mayo de 2015 en el Museo de Brooklyn en Nueva York, junto a más de 60 pinturas y esculturas realizadas desde 2006—, Wiley cuestionó la concepción de raza y género, así como las maneras y políticas de representación del arte clásico del retrato, y con esto, promovió una reimaginación de la historia (ver figs. 1 y 2). En su arte, Wiley conjuga un proceso colaborativo con los sujetos representados y critica la falta de representación de pieles de color, especialmente negras, y a la objetivación de las mujeres. A través de técnicas de retrato europeo y la apropiación de cuadros clásicos, representa a personas negras de la contemporaneidad en lugar de personajes blancos provenientes de la aristocracia (Brooklyn Museum).

Debido a que el retrato es un mecanismo para mostrar la individualidad humana, en el caso de *Saint Amelie*, Wiley lo utiliza para deconstruir lo sacro y redefinir las nociones de elegancia, orgullo, religiosidad y nobleza. Su transgresión hacia la historia del arte y la representación transforma las percepciones sobre la negritud, pero especialmente la forma en la que históricamente ha sido visibilizada. El cuerpo negro observado juega con la iluminación y, como parte de una población históricamente invisibilizada, es posicionado en la luz como símbolo de lo etéreo y lo divino. En contraposición con el vitral original en el que se basa Wiley (ver fig. 1), la nueva *Saint Amelie* refleja una especie de ambigüedad en su género, que no es dictaminador dentro de la obra, sino que fluye a través de ella. Al igual que en otras de sus obras, la estética cotidiana de vestimentas y peinados afrodescendientes hacen presencia junto a sus *performances* corporales, como comunicadores de experiencias (Kehinde Wiley Studio; PRI/PRX The World).

En yuxtaposición con su fondo intenso, colorido y lleno de simbolismos, la figura politiza los mecanismos de representación y se convierte en una herramienta de empoderamiento que no depende de estrategias asimilacionistas. En esta obra, y en la exposición en su totalidad, se puede decir que Wiley pone en valor religiosidades afro y sus maneras de existir dentro de sus cuerpos y espacios. Wiley transforma el retrato pictórico y reclama cambios en los sistemas de representación, además, construye estereotipos en torno a la cultura popular afrodescendiente en EE. UU (Kehinde Wiley Studio; PRI/PRX The World).

En *Ariadne asleep in the island of Naxos* de 2022 (ver fig. 4), integrada dentro de la exposición *An Archeology of Silence* —expuesta en el Museo de Bellas Artes de San Francisco desde marzo a octubre de 2023 junto a pinturas y esculturas realizadas desde 2008—, Kehinde Wiley muestra historias no contadas por vidas cegadas por la violencia proveniente del racismo sistémico y el biopoder (del que nos habla Foucault en 1976) y la necropolítica estatal (teorizada por Mbembe en 2011), que exponen a estas poblaciones y las convierten en desechables y sacrificables bajo el pretexto del bien de la ciudadanía y el país. Como dijo Wiley al presentar la exposición: «[...]The archaeology I am unearthing: The spectre of police violence and state control over the bodies of young Black and Brown people all over the world» (2023). Es así como, *Ariadne asleep in the island of Naxos* (ver fig. 4) critica la adhesión del arte al racismo estructural de las sociedades occidentales, que ha excluido a artistas afroamericanos e invisibilizado por siglos a poblaciones no blancas (Kehinde Wiley Studio; PRI/PRX The World).



Fig. 3. Vanderlyn John, Ariadne asleep in the island of Naxos, 1825-1826, Joseph Harrington Jr. Collection. <https://community.artauthority.net/work.asp?wid=108328pos=2>



Fig. 4. Kehinde Wiley, Ariadne asleep in the island of Naxos, An Archeology of Silecne, 2022, Fine Arts Museum of San Francisco. <https://www.kehindewiley.com/exhibitions/2022-2/>

La obra, al igual que toda la exposición, representa a un cuerpo sin vida, reinterpretando la representación clásica de un mártir. Aborda la muerte, los lenguajes de poder y la catarsis social anti racista que emergió en los Estados Unidos, tras el asesinato del afroamericano George Floyd en manos de la policía. Los cuerpos tendidos que aparecen en la exposición emanan un anhelo por la vida, insisten en seguir existiendo, en ser escuchados. Son un reconocimiento de las muertes y vejaciones sufridas por las poblaciones afroamericanas en la historia estadounidense y, a la vez, una muestra de su resiliencia. Kehinde Wiley realiza una reafirmación de las exigencias de la lucha por los derechos civiles de la década de los 60 a la vez que abordada en la contemporaneidad y en su planteamiento sobre la importancia de las vidas negras (Kehinde Wiley Studio; PRI/PRX The World).

La estetización de la negritud y la cultura popular negra en Wiley

La trayectoria de Kehinde Wiley como artista es una contundente crítica hacia la manera en la que ha sido construida la representación de la negritud; pero también hacia la historia del discurso racial y sus narrativas construidas a lo largo de diferentes periodos históricos desde la colonia, república y contemporaneidad. Esta crítica plantea un recorrido hacia la construcción de una academia y una sociedad antirracista.

Durante la primera etapa histórica del discurso racial, la colonización y la colonia construyeron una imagen de la negritud como «salvaje», «primitiva», mucho más cercana a lo instintivo, a lo animal, con el fin de justificar la esclavitud de poblaciones africanas y el comienzo

del comercio transatlántico de esclavos. Sin embargo, originalmente, la esclavitud no estuvo ligada al color de piel. El término «esclavo» proviene etimológicamente de la palabra «eslavo», y los esclavos registrados antes del siglo xv provenían de otros países europeos (X. Kendi). Fue en 1444, con el primer cargamento de esclavos de Senegambia que llegó a Portugal, que se inventó la concepción de *Negritud*. Después de esto, el color de la piel negra se convirtió en sinónimo de esclavitud debido, en parte, a la dificultad de estas poblaciones de integrarse en las sociedades europeas blancas si lograban escapar de la esclavitud (X. Kendi).

Las prácticas de dominación y opresión fueron justificadas a través de un discurso religioso que, en el caso de Inglaterra, era cristiano. La esclavitud era un designio divino que buscaba la «salvación» de las almas, como lo documenta Gomer. En una Europa ultra religiosa, la brutalidad de la esclavitud fue justificada con el «noble» propósito de la evangelización. La naturalización de las jerarquías coloniales fue cambiando de enfoque con los años a la par de la creciente pérdida de la hegemonía religiosa, y dio paso a nuevas formas de racismo y discriminación en el siglo XIX basadas en aspectos fenotípicos y estéticos (X. Kendi). Como respuesta a esto y a la perduración del racismo en la contemporaneidad, las obras de Wiley pueden apreciarse como una crítica hacia muchas de las formas que adopta el racismo desde su origen más colonial.

Saint Amelie (ver fig. 2) se apropia de elementos religiosos como los vitrales presentes en las iglesias cristianas y las representaciones divinas y sacras de mártires al usar un cuerpo y rostro negro. Así, la obra transforma las representaciones hegemónicas de lo divino y lo hermoso como sinónimo de blanquitud, y reconfigura el arte y la historia (Ferreira da Silva, X. Kendi). Pero, el conflicto con la religión se da también como contestación hacia cuatro tipos de racismo: el *racismo científico* o *darwinismo social*, que trasladó planteamientos de la evolución de las especies y la selección natural a la explicación de lo social para posicionar la superioridad racial blanca occidental; el *racismo etnocentrista* de supremacía de un grupo cultural sobre otros; y los racismos *sistémico* y *estético*. En estos últimos se identifica a poblaciones afroamericanas como menos atractivas por su color de piel o fenotipo (Cidón). Wiley cuestiona estos racismos que, en la actualidad, podrían englobarse dentro de un discurso de *racismo aversivo*, que no recurre a la *segregación* pero que asegura la *asimilación* en el sentido de *blanqueamiento* y abandono de la especificidad, para que las poblaciones marginadas sean «aceptadas» e incluidas (Ferreira da Silva; X. Kendi).

En el caso de su crítica hacia el *racismo etnocentrista*, Wiley trabaja con la inclusión de aspectos de cultura popular negra como lo son el hiphop, los cabellos trenzados y los diseños textiles de origen africano, que en el caso de *Saint Amelie* pueden evidenciarse en la vestimenta de la persona retratada y su apariencia informal (ver fig. 2), y en el caso de *Ariadne asleep in the island of Naxos*, en su cabellera trenzada y, también, en su vestimenta cotidiana (ver fig. 4). Wiley también reivindica sus estéticas frente al *asimilacionismo* sin necesidad de colocar atuendos clásicos europeos ni occidentalizar sus cosmovisiones para validarlas. Con respecto al *racismo estético*, Wiley es crítico de la representación que desvirtúa la negritud y la convierte en sinónimo de

«salvaje», «fealdad» y «maldad» para justificar desigualdades materializadas desde el siglo XIX y para solapar intereses de poder político, religioso y económico en contraste con los privilegios de la blanquitud.

Como lo dice X. Kendi en su documental, con la abolición de la esclavitud en EE. UU en 1865, las representaciones visuales cambiaron. En un inicio podían encontrarse los primeros retratos de familias afrodescendientes que comenzaron a reintegrarse a la sociedad, estudiar y a tener capital propio. Ese progreso negro incomodaba a la hegemonía de poder que las élites blancas habían mantenido por siglos. Como respuesta, surgieron grupos extremistas blancos como el Ku Klux Klan que realizaban ejecuciones extrajudiciales de personas negras que consideraban peligrosas. Ante cualquier problemática que surgiera, la culpa siempre la tenía la presencia de un *otro* amenazante. Es así como la violencia racista se convirtió en una virtud a través de los linchamientos que sucedieron con frecuencia entre finales de los siglos XIX y XX, usados como pretexto para eliminar a aquellas personas que trataban de tener movilidad social en la república.

La historia del racismo es la historia del poder hegemónico blanco que por siglos ha tratado de mantener en la marginalidad a ciertas poblaciones para no verse amenazado ni cuestionado. Es por ello que incluso cuando se eliminaron leyes segregacionistas como las de Jim Crow —vigentes desde la década de los 20 hasta los 70— y comenzó a nacer cierta justicia social para estas poblaciones, la imagen del «negro peligroso» continuó siendo presentada en la industria cultural del cine estadounidense. Incluso sin la necesidad de colocar a una persona negra al frente, representaciones como *King Kong* y sus secuestros a mujeres blancas, así lo prefiguran (X. Kendi).

Wiley realiza una deconstrucción de las representaciones estereotipadas como *King Kong*, que aún en la contemporaneidad del siglo XXI siguen limitando derechos civiles a poblaciones afroamericanas, visualizándolas y representándolas como peligrosas. La influencia de estas representaciones es canalizada en represión, exacerbación de la violencia policial y perfilamiento racial de la delincuencia juvenil, así como en la persistencia de grupos como el Ku Klux Klan, resguardados en discursos moralistas sobre el supuesto «mal comportamiento» de poblaciones negras (X. Kendi).

Cuerpos que aman libremente y la deconstrucción del género en Wiley

Las obras de Wiley plantean una crítica viva de las paradojas e incongruencias que giraron en torno a los procesos libertarios en Estados Unidos y a aquellos héroes patrios idolatrados que perpetuaron historias de explotación contra la población afroamericana. Los personajes negros de Wiley vuelven propia la historia y despojan a íconos históricos blancos de sus lugares de poder y superioridad.

En una genealogía de los imaginarios en torno a las poblaciones negras durante la

fundación de EE. UU y la Guerra de Secesión, blancos como Jefferson y Washington, eran esclavistas. Sus discursos de libertad e independencia no condujeron a cambiar modelos de producción económica basados en la explotación de las poblaciones racializadas. Asimismo, en la Guerra de Secesión, abolicionistas como Lincoln, aunque en desacuerdo con el modelo económico esclavista —debido a sus propios intereses de industrialización que ya no requerían trabajo esclavo—, se posicionaron en contra del mestizaje y la igualdad, atados por completo a ideas sobre la inferioridad de las poblaciones que decían liberar (X. Kendi).

Con la creación del mito del «negro violador» tras la abolición de la esclavitud, se estableció una supuesta amenaza hacia el bastión heteropatriarcal de la sociedad blanca estadounidense, que era el tutelaje y protección de cualquier daño hacia «sus» mujeres (Butler). En consecuencia, los linchamientos y demás expresiones de violencia racista terminaron por reprimir por completo cualquier tipo de libertad corporal de las poblaciones negras, limitando su movilidad, y arrinconándolas a través del terror (X. Kendi). Se negó el derecho a la vida libre a estas poblaciones marginalizadas «[...]despojándolas de sus derechos, negando su realidad, restringiendo libertades básicas, participando en formas desinhibidas de odio racial para controlar, degradar, caricaturizar, patologizar y criminalizar» (Butler 17). Y es así como aún en la actualidad «el odio se fomenta y se racionaliza a través de la rectitud moral» (Butler 17). Ahora bien, si la experiencia esclavista para los hombres negros fue atroz, para las mujeres resultó incluso más devastadora debido a la intersección entre la discriminación racial y las desigualdades de género que derivó también en violencia sexual hacia las mujeres afroamericanas (X. Kendi).

Siguiendo a Beauvoir, la biología solo adquiere valor al ser interpretada culturalmente e insertada en un orden simbólico. Así, las representaciones discriminatorias en contra de las mujeres negras durante y después de la colonia fueron un mecanismo de afianzamiento de la esclavitud y de regulación corporal que determinaba a quién pertenecía cada cuerpo. El funcionamiento de estas representaciones como mecanismos de control corporal funcionaban especialmente culpabilizando a las mujeres negras de los mismos comportamientos violentos que eran perpetrados en su contra.

Poco antes de la abolición de la esclavitud en EE. UU, los cuerpos femeninos negros fueron víctima no solo de violencia sexual, sino también fueron utilizados dentro de laboratorios para el desarrollo de la medicina moderna, especialmente en campos como la ginecología (Kendi). Acompañando las ideas de Fernández Guerrero, al ser el cuerpo un lugar donde se dan muchas de las luchas sexuales y sociales de la vida, en él se dictaminan convencionalismos y limitaciones.

Con esto en mente, podemos ver en estas dos obras de Wiley (fig. 2 y fig. 4) su aporte a la deconstrucción de las narrativas de género que giran en torno a los cuerpos negros, constantemente objetivados y sobresexualizados, y tradicionalmente representados como objetos legalmente violables y sacrificables. *Ariadne asleep in the island of Naxos* es una crítica directa a este tipo de descorporeización y enajenación de lo corpóreo que vivieron las mujeres en el periodo colonial, con sus cuerpos siendo frecuentemente mercantilizados y vejados. Mientras que *Saint Amelie* realiza una especie de sátira a la manera en la que los nombres han sido encadenados a reflejar géneros específicos, y hace también una crítica al despojo de la afectividad de los hombres negros durante la esclavitud por ser tratados como cuerpos ultrasexualizados y bestiales. Las representaciones sobre lo femenino en Wiley se apartan de la objetivación o sobreerotización de los cuerpos de mujeres afroamericanas, las retrata en posturas altivas, en primeros planos, posiciones en que históricamente no han sido representadas en el mundo del arte occidental y en las que, por lo general, han estado hombres blancos (X. Kendi).

Los cuerpos negros, sus experiencias y sensibilidades son parte importante de la crítica de Wiley en sus obras. Su abordaje de masculinidades, feminidades y diversidades sexogenéricas no depende de etiquetas para nombrarlas. Se mueve en un espacio del género mucho más fluido, menos *encasillante* que permite su expresión a través de performances corporales y movimientos (Brooklyn Museum).

Ante la ola histórica de odio, Wiley plantea un «repensar» de las maneras en las que las poblaciones blancas han determinado el valor humano de otras poblaciones a través de constructos de género y raciales basados en estereotipos. Sus obras muestran a personas negras que viven libremente sus corporalidades, sus expresiones de género y sus especificidades a través de la eliminación absoluta de la *salvajización* característica de las representaciones blancas racistas. Son obras donde el género es una especie de columna vertebral de las identidades representadas, al que es imposible desligar de sus otras interseccionalidades étnicas y raciales. Son obras que destruyen el miedo y la represión a través de las miradas seguras y transparentes de sus personajes retratados, y reafirman el derecho de amar, vivir y existir libremente en lo corpóreo y lo espiritual (Butler).

Repensar la actualidad. El antirracismo y la teoría queer en Wiley

En la contemporaneidad, muchos teóricos antirracistas como Kendi y Ferreira da Silva sostienen que la *negritud* debería liberarse por completo de las formas de construcción de conocimiento hegemónicas occidentales. Plantean que esta debería ser crítica de la razón occidental; el universalismo que históricamente ha protegido y ocultado la violencia racial; y su historia de complicidad ante la esclavitud como legitimadora de la división eugenésica entre poblaciones y el surgimiento del racismo y la discriminación. Este llamado al cuestionamiento crítico de la razón occidental está justificado en el

hecho de que debido a ella, el trato que recibieron las poblaciones negras en EE. UU fue el de ser consolidados y registrados como objetos y mercancías (Ferreira da Silva; Kendi).

Por ello, la búsqueda de nuevas maneras de hacer conocimiento sería, en sí misma, una forma de desautorizar la violencia racial. Los estudios antirracistas, según Ferreira da Silva, «[...] target the very mode of representation, and its philosophical assumptions, that provides those meanings to Blackness—and its signifiers» (81). En sintonía con estas ideas, *Saint Amelie* y *Ariadne asleep in the island of Naxos*, hacen una exigencia y reclamo de una reparación íntegra de las personas afectadas por las estructuras y dinámicas coloniales expropiadoras y esclavistas, y exigen la reconstrucción de la historia de las relaciones humanas lejos de la violencia, disputas de poder y dominación. Otra concepción que Wiley representa es la de repensar el acto de categorizar tiempo y espacio para poder ver más allá de las estructuras hegemónicas y universalistas occidentales, a través de la recuperación de prácticas culturales propias de las poblaciones discriminadas (Ferreira da Silva).

El antirracismo planteado por Ferreira da Silva y X. Kendi, y graficado por Wiley, es un llamado a *des-pensar* el mundo y a desestructurar los principios de diferencia segregacionista que muchas veces siguen presentes en las sociedades multiculturales contemporáneas. Ante las representaciones arquetípicas de lo humano, las obras de Kehinde Wiley pueden ser entendidas desde las ideas de Ferreira da Silva sobre la autoconciencia como precursora de la emancipación, ya que permiten a las poblaciones discriminadas e invisibilizadas dejar de ser objetos del sistema mundo para convertirse en sujetos libres y decoloniales (Ferreira da Silva).

Los planteamientos de pensadores antirracistas, por lo tanto «[...] demands for nothing less than decolonization—that is, a reconstruction of the world...Decolonization requires the setting up of juridico-economic architectures of redress» (Ferreira da Silva 85). En una sociedad cuya historia colonial delimitó que las Bellas Artes y lo intelectual debían pertenecerles y representar únicamente a las élites blancas, artistas como Kehinde Wiley reimaginan lo epistemológico y muestran dignamente a las poblaciones marginadas y, con esto, destruyen los estereotipos que las rodean y las convierten en símbolos de «retroceso» y «bestialidad» (Ferreira da Silva).

En el caso de los estudios de género, teóricas como Richard, Butler y Bradley, analizan la interseccionalidad de las marginalidades negras entre la racialidad y el heteropatriarcado. Establecen la existencia de un determinismo biológico creador de mitos sobre identidades «esencia» que, de manera universalista, niegan las demás experiencias y su valor dentro de la historia. Es así como Irigaray plantea la teoría de lo fluido como un desplazamiento de las estructuras impositivas y una libre movilidad de los diversos géneros, entendidos como mutables y en constante transformación. Cuestiones así se reflejan en las dos obras de Wiley, en su falta de etiquetas en las pinturas sobre la sexualidad o

género de sus personajes retratados, cuyas corporalidades y performances de género son ambiguos y en constante recorrido por los diversos matices de lo femenino y lo masculino, con su apertura a la heterogeneidad y multiplicidad. Siguiendo las ideas de Richard, el cuerpo es una «[...]primera superficie a reconquistar (a descolonizar) mediante una autoerótica...» (137); por lo que los cuerpos en las obras de Wiley están en constante experimentación fenomenológica, exaltados de manera erótica y sublime, sin caer en la sobresexualización de estas poblaciones sino más bien en la conversión de estas sexualidades en algo bello, en una experiencia compartida pero subjetiva de autoconocimiento (Butler; Ferreira da Silva).

Wiley realiza una crítica hacia la vigilancia y el control de los cuerpos, ofrece una reconceptualización de la masculinidad como una respuesta hacia la violencia racial y homofóbica. La suavidad con la que sus personajes masculinos se desenvuelven se contraponen al endurecimiento obligatorio al que fueron sometidos los cuerpos esclavos en su búsqueda de resistencia y supervivencia. En su nueva representación, se transforma la historicidad negra, que puede ser entendida como un quiebre en las categorizaciones utilizadas para moldear los cuerpos, para el surgimiento de nuevas alternativas y modos de ser, conceptualizada como *transsubstancialidad* (Ferreira da Silva). Es así como estas obras abren camino hacia nuevas representaciones que no «llaman la atención» por ser una *espectacularización* del dolor encerrado en los cuerpos negros, sino un homenaje al mismo y una sanación de heridas históricas (Bradley; Ferreira da Silva; Butler).

Las reflexiones de género que giran en torno al cuerpo y a los procesos excluyentes y violentos que quedan grabados en el mismo, muestran el recorrido hacia la sanación, a través del análisis de la historia queer de los cuerpos negros y su relación con el tacto. Y es así como las obras de Wiley pueden ser entendidas desde los planteamientos de Bost: «[...] Black “erotohistoriography” in which consensual erotic touch might bring the viscera of blackness to the surface, producing a sense of history that is felt on black flesh as ecstasy. This touch of history exposes the capacities of black flesh to be affected in ways other than the pornotrope of captive sexuality» (101).¹

Dentro de una historia de dolor, violencia sexual y racial reflejada en el contacto con el cuerpo, esta reinterpretación y validación de las sensaciones de los cuerpos a lo largo de procesos de autoconocimiento puede convertirse en una reimaginación del tacto, antes ligado al dolor, como un nuevo toque de la historia: delicado, cuidadoso y de reparación (Fernández Guerrero).

¹ [...] «Erotohistoriografía» negra, en la que el contacto erótico consensuado podría sacar a la superficie las vísceras de la negritud, generando una sensación de historia que se siente en la piel negra como éxtasis. Este contacto con la historia expone la capacidad de la piel negra para ser afectada de maneras distintas a la pornotropía de la sexualidad cautiva (Bost 101).

Tanto los estudios de género y queer como los antirracistas, pueden ser entendidos como teorías de la ausencia, como críticas hacia la omisión y exclusión de los ámbitos de poder, políticos y de decisión de estas poblaciones históricamente marginadas. Y es así como las obras de Wiley son, precisamente, una crítica hacia la ausencia de una representación estética y ética de los cuerpos negros en la historia del arte y en la historia humana occidental. Tal como dijo Bost: «Within the context of black tradition, queerness is felt on the body as a history of “Hurt.” What remains unimaginable is that the body that refuses to be held by that history—the limp-wristed black body—can open onto temporalities felt as love» (105)². Las obras de Wiley reflejan cuerpos expropiados y vulnerados que sanan, entregan amor y sienten. Sus obras construyen nuevos imaginarios a partir de experiencias compartidas y transmitidas, capaces de redefinir lo identitario y deshacer los sesgos y estereotipos (Fernández Guerrero).

Conclusiones

Kehinde Wiley es un artista afroamericano de gran relevancia en la contemporaneidad que contribuye, a través del arte, a la creación de una sociedad antirracista e incluyente de las diversidades sexogénéricas negras en Estados Unidos. En *Saint Amelie* y *Ariadne asleep in the island of Naxos*, la negritud afroamericana, su libertad para amar y vivir sus corporalidades y sexualidades, es enaltecida.

Su trabajo deconstruye la historia racista de occidente, especialmente de EE. UU, a través de la reivindicación de la cultura popular negra y una deconstrucción del género en las intersecciones con la construcción de la «raza» desde posicionamientos queer y antirracistas. Así, nos conduce hacia nuevas sensibilidades y maneras de ver y hacer la historia, de amar y de vivir la sexualidad negra.

La crítica de Wiley es, precisamente, direccionar el arte contemporáneo hacia una ruptura con la historia del arte occidental y el retrato naturalista pautado por una predominancia blanca, para crear un espacio de reconstrucción y de reparación histórica de dinámicas racistas, discriminatorias y violentas sufridas por poblaciones afroamericanas.

Sin embargo, podría decirse que la historia del discurso racial, el sistema representacional y la histórica exclusión de poblaciones racializadas, hacen compleja la tarea de artistas alineados al antirracismo y lo queer de transformar las sociedades en las que viven desde su núcleo.

² «En el contexto de la tradición negra, la rareza se siente en el cuerpo como una historia de “dolor.” Lo que sigue siendo inimaginable es que el cuerpo que se niega a ser aferrado por esa historia —el cuerpo negro de muñecas flácidas— pueda abrirse a temporalidades sentidas como amor» (Bost 105).

Referencias

- Bost, Darius. « Sensing History's Hold. Touch and Black Queer Representation after Moynihan». *A Journal of Women Studies*, vol. 42, no. 1, 2021, pp. 92-108. <https://www.jstor.org/stable/27127892>.
- Butler, Judith. ¿Quién teme al género? Paidós, 2024.
- Bradley, Rizvana. «Introduction: Other Sensualities». *Women and Performance*, vol. 24, no.2-3, 2014, pp. 129-133. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2014.976494>.
- Brooklyn Museum. «Kehinde Wiley: A New Republic». YouTube, publicado por Brooklyn Museum, 20 de mayo de 2015, www.youtube.com/watch?v=dHx4lFPqPiI.
- Cidón, Mireya. «¿Qué es el racismo? Tipos y significados». Amnistía Internacional, 21 de marzo de 2024, www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/que-es-el-racismo-tipos-y-significados/.
- Deranty, Jean-Philippe. «Jacques Rancière's Contribution to the Ethics of Recognition». *Political Theory*, vol. 31, no. 1, 2003, pp. 136-156, www.jstor.org/stable/3595663.
- Duncan, Alexandra. «Kehinde Wiley Overview and Analysis». *The Art Story*. www.theartstory.org/artist/wiley-kehinde/.
- «Ensemble de 17 verrières - Chapelle Notre-Dame de la Compassion (Chapelle royale Saint-Ferdinand)». Région Île de France, inventaire.iledefrance.fr/illustration/IVR11_20097500724NUC4A.
- Fernández Guerrero, Olaya. *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. UMA, 2012.
- Ferreira da Silva, Denise. «Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World». *The Black Scholar*, vol. 44, no. 2, 2014, pp. 81-97. www.jstor.org/stable/10.5816/blackscholar.44.2.0081.
- Fine Arts Museum of San Francisco. «How Kehinde Wiley is reshaping the monumental». YouTube, publicado por Fine Arts Museum of San Francisco, 17 de marzo de 2023, www.youtube.com/watch?v=wiQTI8Dz3j8.
- Foucault, Michael. *Defender la sociedad*. Fondo de cultura económica, 1976.

Gomer, Justin. «Reviewed Work(s): Stamped from the Beginning: The Definitive History of Racist Ideas In America by Ibram X. Kendi». *The Register of the Kentucky Historical Society*, vol. 115, no. 3, 2017, pp. 421-424, www.jstor.org/stable/44981223.

Horton, Jessica L. y Cherise Smith. «The Particulars of Postidentity». *American Art*, vol. 28, no. 1, 2014, pp. 2-8, doi.org/10.1086/676623.

Kehinde Wiley Studio. «An Archeology of Silence». www.kehindewiley.com/exhibitions/2022-2/.

Kendi, Ibram X. «Special Issue Editor's Introduction Nationalizing Resistance: Race and New York in the 20th Century». *New York History*, vol. 95, no. 4, 2014, pp. 537-542. www.jstor.org/stable/newyorkhist.95.4.537.

director. *Stamped from the Beginning*. Netflix, 2003.

Maleuvre, Didier. «Rembrandt, or the portrait as encounter». *Imaging Identity: Media, memory and portraiture in the digital age*, editado por Melinda Hinkson, ANU Press, 2016, pp. 15-36. www.jstor.org/stable/j.ctt1rrd7ms.7

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Melusina, 2011.

Prater, Page y Rachel May Smith. «Double: Seeing Double: Kehinde Wiley's Portraits». *Art Education*, vol. 68, no. 6, 2015, pp. 46-53, www.jstor.org/stable/45239774.

PRI/PRXTheWorld. «Kehinde Wiley: "Silas vidas de los negros importan, entonces también merecen aparecer en las pinturas"». *Global Voices*, es.globalvoices.org/2016/12/11/kehinde-wiley-re-imagina-los-retratos-antiguos-porque-si-las-vidas-de-los-negros-importan-entonces-tambien-merecen-aparecer-en-las-pinturas.

Richard, Nelly. «¿Tiene Sexo La Escritura?». *Debate Feminista*, no. 9, 1994, pp. 127-139, doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755.

Vanderlyn, John. *Ariadne Asleep on the Island of Naxos*. Artauthority community. <https://community.artauthority.net/work.asp?wid=108328&pos=2>. Accedido el 6 de julio de 2025.