



RENE PEÑA. *Sin título* (de la serie "White Things") / *Untitled* (from the series "White Things"), 2000-2005
Cortesía del artista

**EL ESTADIO
DE LA DUDA
(A PROPÓSITO DE
LA AMBIGÜEDAD
EN RENÉ PEÑA)**

**THE STAGE
OF DOUBT
(REGARDING
AMBIGUITY IN
RENÉ PEÑA)**

POR / BY

ANDRÉS ISAAC SANTANA

El peso del habitus no se puede aliviar por un simple esfuerzo de la voluntad, fruto de una toma de conciencia liberadora. El que se abandona a la timidez es traicionado por su cuerpo, que reconoce prohibiciones y llamadas al orden...

Pierre Bourdieu

A la larga, la máscara se convierte en rostro.

Marguerite Yourcenar

Si en medio de tanta cosmética insurgente y *performance* de la identidad pudiera presumirse una motivación de orden (un rasgo caracterizador) en las nuevas fotografías de René Peña, ésa sería su indomable interés en subvertir, desde los territorios de la estética, el estatus simbólico de una miseria dogmática institucionalizada, devenida en régimen represivo y dictatorial respecto al cuerpo y a sus varias dimensiones alegóricas y culturales. De ahí que, entonces, sean dos los rasgos que hacen la suerte de estrategia intersticial para remover los criterios de autoridad en torno al cuerpo y a la existencia plena: *el extrañamiento de la mirada y el uso delicadísimo de los códigos de la ambigüedad*, asumida como categoría estético-cultural de alto rendimiento en el escenario de furtivas distensiones y sucesivos simulacros.

Es justo mediante ese juego morboso de aproximación que prefiere lo ambivalente y oblicuo por sobre la economía calculada de la razón instrumental y concreta, que Peña elige el cuerpo como signo de una existencia desacralizadora, como zona de revisión y dismantelamiento de nociones esencialistas. No es empero una ocupación para detenerse en sus rancias implicaciones hedonistas aupadas en el discurso historiográfico del arte, proceder que no escamotean algunos artistas, sino, y en cualquier caso, para revisar su dimensión *sociologizada*, el modo en que éste, presa de un autoritarismo fachista de ritualidad colectiva, ha de abdicar frente al horizonte teleológico de cumplimientos y obligaciones ante lo que se cree son valores trascendentales, axiomas de la conciencia, *modus del deber ser*.

Visto de esta manera, y más allá de toda lectura criptoanalítica deseosa de aquilatar la transparencia del enunciado, el hiperrealismo corporal de René (a ratos en evidente flirteo con los códigos de la apariencia abstraccionista) ocupa el cuerpo, no ha de importar mucho si el suyo o el ajeno, desde una perspectiva en clave crítica que disiente del reglamento genérico-sexual y desea la «parodia travesti».

La marca cosmética, el resentimiento de la identidad como máscara y el acto mismo de bisexualizar la anatomía en virtud de un gesto liberador del absoluto ontológico, favorece la más elocuente fractura de su canon falocéntrico, en tanto armazón plagado de significados contruidos que el discurso dominante afirma para resarcir la marca de estatus de un modelo hegemónico y, por demás, excluyente, autárquico, fascistoide.

Es este tono conceptual en la fotografía de Peña el que emparenta el ensayo fotográfico del artista con algunas preocupaciones referidas en el corpus teórico de la reflexión postmoderna en torno a la cultura y a sus más radicales procesos, toda vez que si estos últimos se aferran en argumentar el fracaso de las racionalidades uniformes, la caída de las objetivaciones globales y de los esquemas totalizantes, las fotos de René resultan el correlato visual que legitima la especulación en los predios de la teoría.

De tal suerte Peña asume el hecho fotográfico como un ejercicio de práctica cultural que desea invertir, sin la militancia contra-institucional de alguno de sus contemporáneos, las nociones de autonomía y especificidad acerca del cuerpo (no sólo su existencia física, sino también antropológica y cultural).

El énfasis revisionista y desestabilizador de su procedimiento sobrevenido poética se interna en las zonas limítrofes, en los reversos de cualquier forma de construcción programada para trastocar sus dominios

The weight of habitus cannot be alleviated by sheer force of willpower, the result of a liberating awareness. He who gives himself up to timidity is betrayed by his body, which recognises prohibitions and calls to order...

Pierre Bourdieu

The mask, given time, comes to be the face itself.

Marguerite Yourcenar

If, in the midst of so much insurgent cosmetic and performance of identity, we could expect a motivation of order (a characterising feature) in René Peña's new photographs, it would be his indomitable interest in subverting from the territories of aesthetics, the symbolic status of a dogmatic, institutionalised misery, which has become a repressive, dictatorial regime with regard to the body and its various allegorical and cultural dimensions. Thus, there are two features that make the fortune of interstitial strategy stir up the criteria of authority concerning the body and full existence: *the strangeness of the glance* and *the very delicate use of codes of ambiguity*, taken on as a high-performance aesthetic-cultural category in the scenario of furtive goodwill and successive shams.

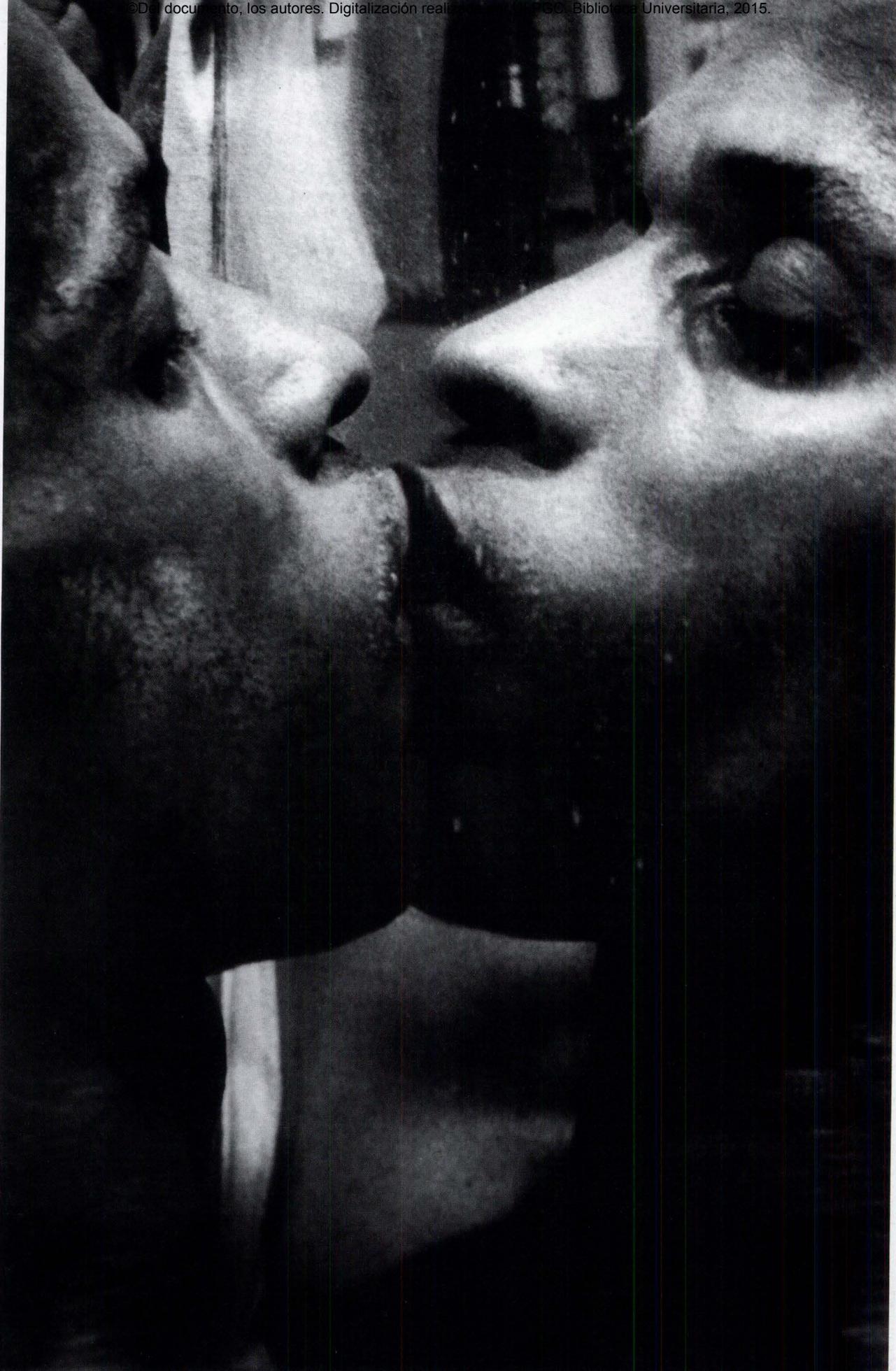
It is precisely through this morbid game of approximation that prefers what is ambivalent and oblique over the calculated economy of instrumental, specific reason, that Peña chooses the body as a sign of a de-idolised existence, as an area of reviewing and dismantling essentialist notions. It is not, however, an occupation for stopping in its rancid hedonist implications raised in the historiographical discourse of art, to proceed with what some artists do not keep secret, and in any case to review its *sociologised* dimension. The way in which this, the prey of a fascist authoritarianism of collective rituality, must abdicate in the face of the teleological horizon of commitments and obligations before what are believed to be transcendental values, axioms of the conscience, *modus* of the *must be*.

Seen from this position, and beyond all crypto-analytical interpretation hoping to assess the transparency of what has been stated, René's corporal hyperrealism (sometimes clearly flirting with the codes of abstractionist appearance) occupies the body, it does not matter much whether it is his or someone else's, from a perspective in critical key that differs from the generic-sexual regulation and desires the "transvestite parody".

The cosmetic brand, the resentment of the identity as a mask and the very act of bisexualising the anatomy by virtue of a liberating gesture of the ontological absolute, favours the most elegant fracture of its phallogocentric rule, as a frame plagued with constructed meanings which the dominant discourse affirms to compensate for the status brand of a hegemonic model, in everything else exclusive, autocratic, fascistoid.

It is this conceptual tone in Peña's photography which relates the artist's photographic essay to some of the concerns referred to in the theoretical corpus of the postmodern reflection on culture and its most radical processes, although if the latter clings to arguing on the failure of the uniform rationalities, the decline of overall objectifications and totalising schema, René's photos are the visual correlate that legitimises speculation in the premises of the theory.

From such fortune, Peña takes on the photographic fact as an exercise of cultural practice that he wishes to invest, without the counter-institutional militancy of some of his contemporaries, the notions of autonomy and specificity about the body (not only of its physical existence, but also anthropological and cultural). The revisionist, destabilising emphasis of his procedure, which has become poetic, penetrates in the bordering



RENÉ PEÑA. *Sin título* (de la serie "White Things") / *Untitled* (from the series "White Things"), 2000-2005
Cortesía del artista

RENÉ PEÑA. *Sin título* (de la serie "White Things") / *Untitled* (from the series "White Things"), 2000-2005
Cortesía del artista



mediante la enjundia de una estrategia anfibológica del signo que suele montar sentidos parciales y cruzados. Ello explica en parte el halo *transgenérico* que pulula en la austeridad teatral, casi *minimal*, de sus rotundas metáforas, donde tiene cabida la insubordinación de la antinomia blanco/negro y sus posibles implicaciones con un discurso postcolonial y de imperativo protestatario.

Aunque cabría señalar que estas cuestiones relativas al fenómeno de las razas y a los universos —siempre prolíferos de travestismos muchos— de lo ritual y lo religioso no bastan para explicar todos los procesos que encuentran sitio en la obra de este fotógrafo. En virtud de ello, se han extendido enfoques y propuestas lectivas que se ven abocadas a la cerrazón y a la asfixia del signo fotográfico, cuando justo éste reclama la apertura y los deslizamientos del logos.

La recurrencia maniaco-obsesiva que —según algunos— parece controlar el destino de la obra de Peña hacia el cuerpo y la *automirada* equívocamente narcisista no admite ser leída (o al menos no de una manera tan determinista) a la luz de la tan añeja relación entre psicoanálisis y arte, en cuanto «ya no es la teoría psicoanalítica la que interpreta a la obra (la obra como síntoma: como representación de un contenido psicosexual), sino el discurso artístico el que revisa y critica el reduccionismo de la lectura psicoanalítica del arte, su concepción de la obra como *formación deformada* de un conflicto y no como *forma deformante*: como dinámica transformativa de articulación del signo cuya fuerza de trabajo resimboliza la materia significativa en la tensión energía-forma»¹.

En tal caso las reiteraciones y el discurrir tautológico en las fotos de Peña no son el hallazgo de un *estado de desorden* que merece cotejo racional ni terapia preventiva en el interior del artista, sino, y antes bien, el diagnóstico estético, fragmentado, estratificado que, desde el cuerpo (a veces propio), advierte una aguda patología social: aquella que encuentra en lo corpóreo *la materia prima* de mayor rendimiento en la que poder inscribir un férreo programa de normativas, un abecedario de «subordinaciones» y «recortes» donde, acaso, la subjetividad de una *autoerótica* apenas puede escapar al dogma de las categorizaciones militantes rubricadas por el régimen de *heterosexualidad obligatoria* como por el modelo *homosocial* del deseo.

De manera que, lejos de groseras lecturas propensas a subrayar el costado clínico del asunto, el supuesto ángulo chato y enfermizo de la obra, las visiones de Peña corroboran la operatoria según la cual se hace manifiesto que la instrumentación del cuerpo, en su relación con raros objetos (ya sean prendas íntimas, fetiches del consumo o artefactos que marcan valores de género...), supone un *desmontaje de la ideología* que lo usa como vehiculador de sus imágenes.

El cuerpo negro es así convertido en un lugar de exploración que puede incluso trascender su enjuiciamiento como superficie de signos, contenedor de memoria y paisaje de la virilidad bárbara, para convertirse él mismo en una alegoría de lo social y sus desvaríos. Así visto, los perfiles que intenta proponer Peña, desean la oblicuidad y el desliz de la pose por sobre la frontalidad hierática y soberbiamente masculina, con la que se suele representar en la mayoría de los registros (no solo visuales, también narrativos) la identidad negra del cuerpo.

Por la vía del extrañamiento de la mirada y las mediaciones ambiguas que señalé en un inicio como recurso *distraccional* y *enmascarador* que genera la fotografía de Peña para hacer sátira de su propia referencia, es que aparece uno de los peligros que suele acechar su obra cuando la crítica, presa del exotismo de turno o practicante devota de un oportunismo lectivo, ve en el horizonte de unos cuantos anatemas (harto simplistas) una coartada para conducir el discurso presuntamente legitimador y recortar la polivalencia de los sentidos ocultos.

¹ Nelly Richard, *Masculino / femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993, pág. 66.

zones, in the reverses of any form of construction programmed to disrupt its domains through the substance of an amphibological strategy of the sign that usually mounts partial, crossed feelings. This partly explains the *transgeneric* halo that swarms in the theatrical austerity, almost *minimal*, of its round metaphors, where there is room for the insubordination of the black/white antinomy and its possible implications with a postcolonial and complaining discourse.

Although, we should point out that these questions concerning the phenomenon of races and universes —always prolific of many transvestitisms— about what is ritual and what is religious, are not sufficient to explain all the processes that are to be found in this photographer's work. By virtue of this, academic focuses and proposals have been extended that are channelled to the stubbornness and to the asphyxia of the photographic sign, just when it claimed the opening and the slipping of the logos.

The manic-obsessive recurrence which —according to some— seems to control the destiny of Peña's work towards the body and the mistakenly narcissistic *self-glance*, does not allow it to be interpreted (at least not in such a determinist way) in the light of such a mature relationship between psychoanalysis and art, with regard to "it is no longer the psychoanalytical theory which interprets the work (the work as a symptom: as a representation of a psychosexual content), but the artistic discourse which reviews and criticises the reductionism of the psychoanalytical interpretation of the art, its conception of the work as a *deformed formation* of a conflict and not as a *deforming form*: as transforming dynamics of articulation of the sign whose strength of work re-symbolises the significant material in the energy-form tension."¹

In such a case, the reiterations and the tautological flow in Peña's photos are not the findings of a *state of disorder* which is worthy of a rational comparison or preventative therapy in the artist's interior; but rather, the aesthetic, fragmented, stratified diagnosis which, from the body (sometimes one's own), warns of an acute social pathology: that which finds in the corporeal *the raw material* of greatest performance in which to inscribe a rigid programme of regulations, an alphabet of "subordinations" and "cuttings" in which the subjectivity of a *self-eroticism* can barely escape the dogma of the militant categorisations endorsed by the regime of *obligatory heterosexuality* or the *homosocial* model of desire. In such a way that, far from crude interpretations likely to underline the clinical side of the matter, the alleged snub, sickness angle of the work, Peña's views corroborate the operation, according to which it is shown that the instrumentation of the body, in its relationship with strange objects (whether intimate garments, fetishes of consumption or artefacts that mark gender values, etc.) means a *dismantling of the ideology* that uses it as a vehicle for his images.

The black body is thus converted into a place for exploring that can even transcend its indictment as a surface for signs, container of memory and landscape of barbarous virility, to convert itself into an allegory of what is social and its ravings. Seen this way, the profiles that Peña tries to propose, desire the obliqueness and the indiscretion of the pose above hieratic and superbly masculine frontality, with which the black identity of the body is usually represented in most of the registers (not only visual, but also narrative).

Through the strangeness of the glance and the ambiguous mediations that I initially highlighted as a *distracting* and *disguising* resource that Peña's photographs generate to create satyr on its own reference, is the fact that one of the dangers that usually awaits his work when it is criticised appears, prey of the current exoticism or devout believer in an academic opportunism, sees in the horizon of a few anathemas (extremely simplistic) an alibi to drive the presumably legitimating discourse and cut out the polyvalence of the hidden senses. The first thing that surprises in the written comments about the work of this artist is the tendency to

¹ Nelly Richard: *Masculino / femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile. Ed. Francisco Zegers Editor, 1993, p. 66.



RENÉ PEÑA. *Sin título* (de la serie "White Things") / *Untitled* (from the series "White Things"), 2000-2005
Cortesía del artista



RENÉ PEÑA. *Sin título* (de la serie "White Things") / *Untitled* (from the series "White Things"), 2000-2005
Cortesía del artista

Lo primero que sorprende en los escritos alrededor de la obra de este artista es la propensión al imperativo de establecer un nexo indisoluble entre obra y vida, como si en el panorama de la reflexión contemporánea sobre el arte no importase más la pertinencia y el rigor del discurso, el modo en que éste puede incidir en el contexto cultural, artístico y la clarificación que aporta respecto a los conflictos temáticos esbozados, más allá de regodeos pueriles y fronterizos.

En no pocos momentos he asistido a comentarios alrededor de la presunta sexualidad liberada y hasta de sello homosexual de artistas entre críticos y entendidos, como si la constatación de una particular forma de enfrentar y solventar la práctica sexual resultase un indicador de rigor a la hora de abrir un nuevo escenario especulativo en torno a los niveles de ambigüedad en la obra, ya no de éste sino de cualquier otro artista. Artífices del lente como Eduardo Hernández, Joel Peter-Witkin y el mismo Yasumasa Morimura, se me antojan como ejemplos emblemáticos que ilustran los desvaríos del ejercicio crítico, cuando éste se ve obligado a hurgar en la biografía, en la hoja de vida de un artista, como única opción posible a la hora de desvelar el intríngulis y los procesos de representación y fuga de la poética fotográfica.

Resulta a veces ridículo que los más altos procesos de *construcción* y *alegorización* de la identidad sujeta a la metamorfosis del doblaje y el simulacro, reificados en las fotos de Peña, queden resueltos así, de un plumazo por parte de la crítica, rindiendo culto tardío a la figura del *narcisismo*, con el ánimo de probar (una vez más el fantasma psicoanalítico de occidente) cierto desorden del *ego*, del *yo-autor*, del *sitio de la enunciación*. Es obvio que en el escenario de la contemporaneidad estética cobren alto rendimiento la *máscara travestida* y la *alegoría del espejo* en tanto figuras que cuestionan diagramas y programas del oficialismo autoritario en el campo artístico y en el discurso sobre el arte, pero torpeza frenada es la que puede acariciar el gesto recurrente a estas figuras discursivas a falta de un escrutinio en los niveles de ciframiento del signo fotográfico que descorra el manto de la ilusión perceptiva para entrever la arquitectura de la metáfora. A no ser que la muerte de Narciso y el estanque del delirio estén aquí hablando, igual de un modo figurado, sobre el descalabro de las funciones primeras de la crítica.

En cualquier caso quizá resulte provechoso advertir que la «automirada» en René Peña implica, como sucede en la obra de los más grandes *transformers* de la escena internacional, un enmascaramiento del yo, la orfandad de su potencial denotativo, para —desde él— hablar de los otros, del otro, de aquel. En estas fotos, la devoción al sujeto alterando sus marcas frente al *espejo borgiano*, se actualiza el clásico dilema entre los polos de la verdad y la mentira, sobre todo porque manifiestan la falacia de la integridad del reflejo como condición intrínseca de la fotografía. Ellas transitan el estado de contemplación, cierran sus puertas, para rozar cuestiones de inobjetable alcance metafísico y culturológico.

De esta manera y más allá del escollo narcisista de trasfondo freudiano que prefiere un sector de la crítica, subyace otro marco de lectura rabiosamente restrictivo que, ante lo oscuro, lo que parece estar rodeado por el peso de un secreto, por el vértigo de un código nervioso, se precipita en conferir significados religiosos al arte en aras de un criterio de prestigio. Poco difícil es advertir el amplio rango de utilidad que han alcanzado las categorías de lo etnorreligioso, y concretamente de lo religioso-marginal, en el enjuiciamiento contemporáneo del arte.

Las aperturas de ciertos resortes folclorizantes y exóticos devenidos alicientes terapéuticos a la «nostalgia primitivista» de la voz blanca, moderna, patriarcal y sexista, no sólo han incidido en el plano estético, sino que ha llegado a convertirse en un *boomerang* para la propia crítica inclinada frente a tales demandas. Al abrirse el mercado de la otredad a partir de las aperturas democratizadoras que favoreció la escena cultural postmoderna, hemos asistido a un mar de páginas interminables y a un cuerpo de proyectos curatoriales

the imperative of establishing an indissoluble union between work and life, as if in the panorama of the contemporary reflection on art the pertinence and the rigour of the discourse were no longer important, the way in which it can influence the cultural, artistic context and the clarification that it offers about the thematic conflicts drafted, beyond puerile, border delights.

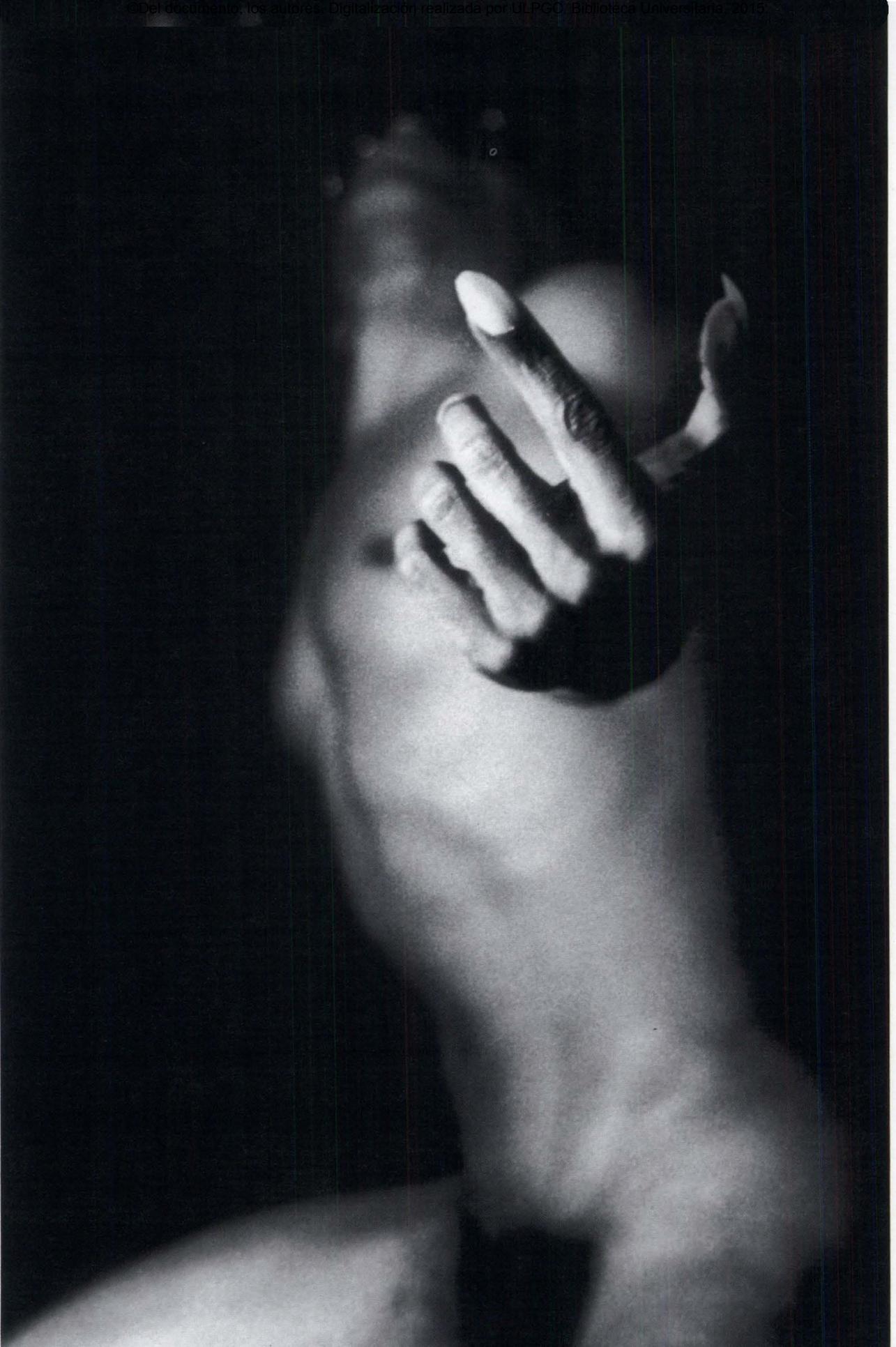
I have often attended comments around the alleged liberated sexuality and even the homosexual seal of the artist among critics and experts, as if the verification of a particular form of facing and solving sexual practice was a indicator of rigour when opening a new speculative scene around the levels of ambiguity in the work, not of him but of any other artist. Lens designers such as Eduardo Hernández, Joel Peter-Witkin and even Yasumasa Morimura, come to me as emblematic examples that illustrate the ravings of critical exercise, when it is obliged to rummage through the biography, an artist's leaf of life, as the only option possible when revealing the trick and the processes of representation and flight from photographic poetry.

It is sometimes ridiculous that the highest processes of *construction* and *allegorisation* of the identity subject to the metamorphosis of doubling and sham, reified in Peña's photos, are solved thus, with a stroke of the critic's pen, paying late homage to the figure of *narcissism*, with the aim of trying (once again the psychoanalytical phantasm of the west) a certain disorder of the *ego*, the *I-author*, of the *enunciation place*. It is clear that on the scene of aesthetic contemporaneity the *transvestite mask* and the *allegory of the mirror* become high performers, as figures that question diagrams and programmes of the authoritarian officialdom in the artistic field and in the discussion on art, but halting clumsiness is that which can caress the gesture recurrent in these discursive figures in the lack of a scrutiny on the levels of coding of the photographic sign that draws back the mantle of perceptive illusion to distinguish the architecture from the metaphor. Unless the death of Narcissus and the Pool of delirium are speaking here, possibly in a figured way, about the disaster of the first functions of the critic.

In any case it may be advantageous to warn that the "self-glance" in René Peña involves, as occurs in the work of the greatest *transformers* on the international scene, an unveiling of the I, the orphanage of its denoted potential, so that —from him— to talk about others, about the other, about that. In these photos, the devotion to the subject altering his or her marks in front of the *Borges mirror*, updates the classical dilemma between the poles of truth and lies, above all because they state the fallacy of the integrity of reflection as an intrinsic condition of photography. They travel the state of contemplation, they close their doors, to touch on questions of unquestionable metaphysical and culturological scope.

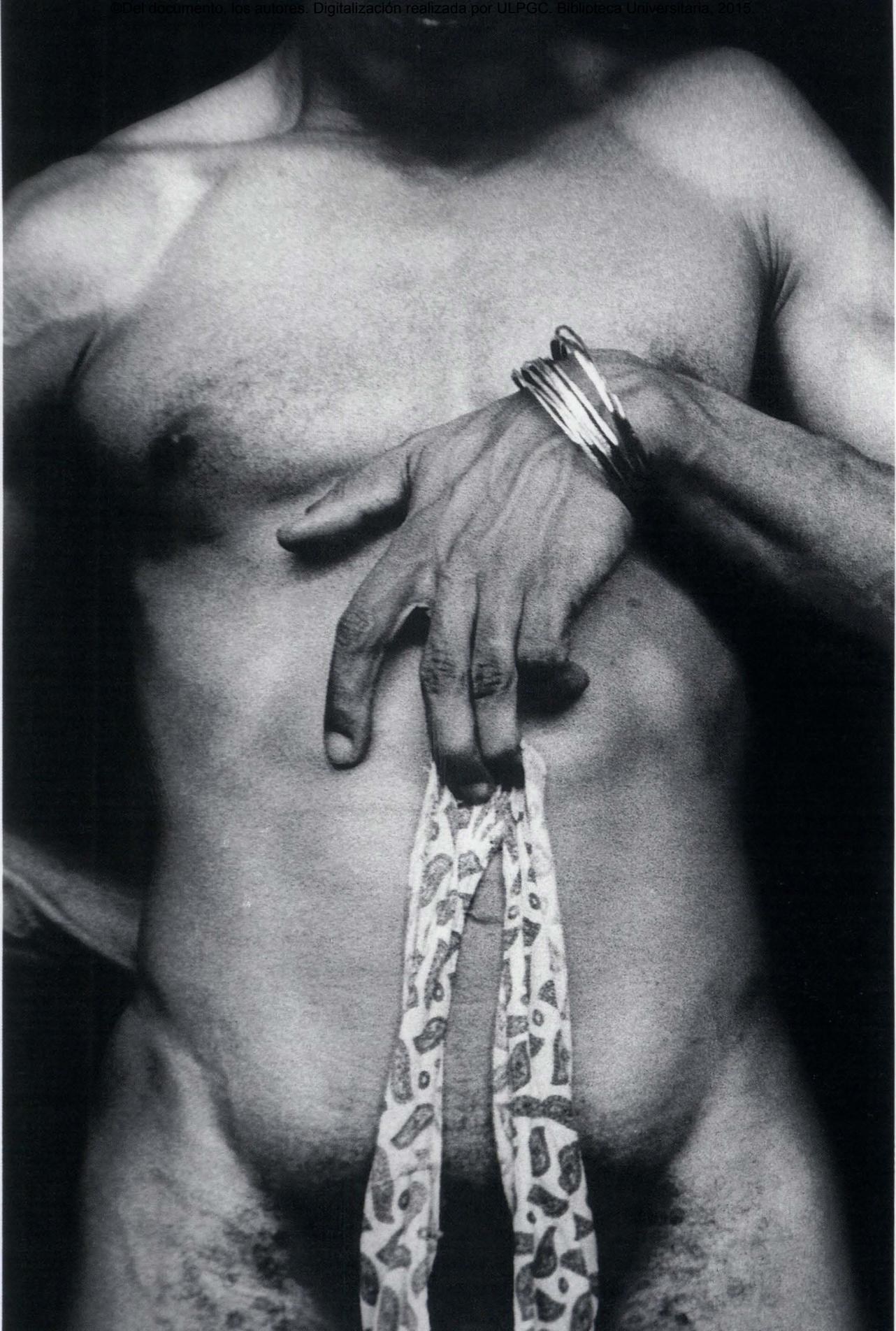
In this way and beyond the narcissistic obstacle of Freudian background that one sector of the critics prefers, underlies another frame of extremely restrictive interpretation which, before what is dark, which seems to be surrounded by the burden of a secret, by the dizziness of a nervous code, hastens to confer religious meanings to art in the interest of a criteria of prestige. It is not very difficult to comment on the broad range of use that the ethno-religious categories have attained, specifically the religious-marginal ones, in the contemporary trial of art.

The opening of certain folkloric and exotic influences that have become therapeutic incentives for "primitivist nostalgia" of the white, modern, patriarchal and sexist voice, have not only influenced the aesthetic plan, but have also become a boomerang for the critique itself leaning towards such demands. By opening the market of otherness based on the democratised openings that favoured the postmodern cultural scene, we have attended a sea of interminable pages and a parochial insatiable project body, that have seen in the presentation of the other and in the misappropriation of the other's voice, the path of self legitimisation and the most eloquent marketing strategy to mint an authorised signature.



RENÉ PEÑA. *Sin título* (de la serie "White Things") / *Untitled* (from the series "White Things"), 2000-2005
Cortesía del artista

RENÉ PENA. Sin título (de la serie "White Things") / *Untitled* (from the series "White Things"), 2000-2005
Cortesía del artista



insaciables, que han visto en la presentación del otro y en la usurpación de la voz ajena, el camino de la autolegitimación y la más elocuente estrategia de marketing para acuñar una firma autorizada.

Es de sobra común en el contexto hermenéutico fijado por las aproximaciones prejuiciosas a la obra de este artista, la constancia a modo de ítem, de términos claves como: ritual, estética postcolonial, sincretismo, transculturación, énfasis etnocultural, saber instruido vs. marginalidad; junto a otros que con pretensión igualmente legitimadora, a veces no alcanzan a «despojárseles» de su carga peyorativa: sexualidad pervertida, lascivia, lujuria, socarronería, visiones impúdicas, etc.

Sin embargo, no creo que sea perjudicial este frente terminológico en la medida en que su uso pluralista, dialógico, inclusivo, se abra a nuevas miradas más allá del mercadeo de la opinión y la burda perspectiva del marketing; pero de alguna manera queda claro que la sintomática convocatoria a ellos limita los enfoques y apreciaciones respecto a una poética que —vaya paradoja— apunta contra el mecanicismo de los rituales, la esclerosis de los esquemas morales y los comportamientos miméticos e inhibidores que impulsan el *habitus*.

Estas trabazones, al final *guetos* que enajenan el pensamiento, poco o nada tienen que ver con el *cubismo* conceptual y polifónico que moviliza la obra de Peña. Ella reclama la ausencia de todo límite, de toda segmentación a favor de la utopía mental de lo *i-limitado* capaz de suprimir la doxa reglamentaria, el arquetipo atávico.

En sintonía con estos preceptos generales de funcionamiento del signo y su naturaleza dual, la fotografía de Peña viene a suponer entonces el derrumbe de cualquier forma de limitación. Es la impugnación expedita a todo criterio de referencialidad y a la mirada maniqueísta del arte como objeto de especulación psicoanalítica. Múltiples pudieran ser las dudas y los asombros que generan estos contrastes violentos, estas planchas de rara *obscuridad enervante*, según las «aberraciones» de cada espectador: ¿denuncia racista?, ¿documento etnográfico?, ¿antropología del fetiche?, ¿erotismo sadomasoquista?, ¿diálogo intercultural?, ¿la intimidad como espectáculo?, ¿homoerotismo de la mirada?... Cada uno de los paréntesis actuarían como indicios que vehiculan la construcción de un sentido posible.

Sin embargo, todos, muy a pesar de su valor de demostratividad a tenor de lo que la imagen ofrece, quizás introduzcan erratas interpretativas si se sirven del radicalismo de lo factual, de la trampa de lo evidente, que en principio ansían detentar estas imágenes ambiguas. Acaso no pudieran ser ellas así, en su propia síntesis fenomenológica y *gestáltica*, una parodia de la cultura. No pudieran ser en cambio una sátira calculada, «postcolonial», de cómo el fetiche primermundista de la intimidad procura un erotismo sobre la imagen del otro, a fin de cuenta la materia de lujo de un discurso del consumo..., el espacio idóneo para la violencia, la demarcación, el rebajamiento del logos.

Habida cuenta de ello, y en virtud del valor gnoseológico de la duda y de la eficacia «camaleónica» del disfraz que subrayan y proyectan las fotos de Peña, se me antoja improcedente el dictado tentativo (por más que ello seduzca) de una exégesis a la larga cerrada, fija, muerta. No por el viejo aserto de que a la escritura, entendida como parasitaria deleznable de la imagen, como estadio primario en la cadena de abstracciones visuales, se le niegue la posibilidad de emular el lenguaje inquieto de los signos, sino porque en el cuidado de la ilusión equívoca, de los dominios sutilísimos de la sospecha, habita el más rotundo gesto desestabilizador. El (re)conocimiento práctico de los límites excluye —según Bourdieu— la posibilidad misma de la transgresión. De ahí que el extrañamiento y la ambigüedad en Peña no sólo quieran seducir y controlar la utopía de lo ilimitado. Con ellas pasa algo, y es que ante el inconveniente de la razón de hacer valer el rigor de sus etiquetas, aparece —de súbito— el temor...

Siempre perturbó más la duda. □

It is rather common in the hermeneutic context set by the prejudiced approximations to the work of this artist to find constancy as an item, key terms such as ritual, postcolonial aesthetics, syncretism, transculturation, ethno-cultural emphasis, informed knowledge vs. marginalisation; together with others which, with an equally legitimate aim, sometimes do not manage to “relinquish themselves” of their pejorative load: perverted sexuality, lustfulness, lechery, sarcastic humour, shameless visions, etc.

However, I do not believe this terminological front would be harmful in as far as its pluralist, dialoguing, inclusive use opens up to new glimpses beyond the marketing of the opinion and the crude perspective of the marketing; however, in some way it is clear that the symptomatic call to them limits focuses and appreciations with regard to poetics which —how paradoxical— point against the mechanism of the rituals, the sclerosis of moral schemes and mimetic and inhibiting behaviour that are the driving force of the *habitus*.

These links, in the end *ghettos* that alienate thought, have little or nothing to do with the conceptual and polyphonic *cubism* that mobilises Peña’s work. It calls for the absence of all limits, of all segmentation, in favour of the mental utopia of the *i-limited* being able to suppress the regulatory doxy, the atavistic archetype.

In keeping with these general precepts of operating of the sign and its dual nature, Peña’s photography comes to suppose the collapse of any form of limitation. It is the free impugnation to all criteria of referentiality and to the Manichaeic glance of art as an object of psychoanalytical speculation. There could have been many doubts and astonishments that generate these violent contrasts, these sheets of rare *enervating obscurity*, according to the “aberrations” of each spectator: A racist complaint? An ethnographic document? Anthropology of the fetish? Sadomasochist eroticism? Intercultural dialogue? Intimacy as a show? Homoeroticism of the glimpse? Each of the parentheses would act as signs that lead to the construction of a possible meaning.

However, all of them, despite their value of demonstrativity according to what the image offers, may introduce interpretive errors if they are served by the radicalism of what is factual, by the trick of what is evident, which initially yearned to stop these ambiguous images. Maybe they could not be like that, in their own phenomenological and *gestaltic* synthesis, a parody of culture. They could not, on the other hand, be a calculated satyr, “postcolonial”, of how the first world fetish of intimacy procures an eroticism on the image of the other, in the end, the material of luxury of a consumption discourse... the ideal space for violence, demarcation, the reduction of the logos.

Having realised this, and by virtue of the gnoseologic value of doubt and of the “chameleon-like” efficiency of the fancy dress that Peña’s photos underline and project, the tentative dictation seems to be inadmissible (however much it may seduce) of an exegesis which in the end is closed, fixed, dead. Not by the old assertion that the writing —understood as a despicable parasitic of the image, as a primary stage in the chain of visual abstractions— is denied the possibility of emulating the restless language of signs; but because in the care of the mistaken illusion, of the very subtle domains of suspicion, the roundest destabilising gesture dwells. The practical knowledge and recognition of the limits excludes —according to Bourdieu— the very possibility of transgression. That is why Peña’s strangeness and ambiguity do not only hope to seduce and control the utopia of what is limitless. Something happens with them, and in view of the inconvenience of the reason of making the rigour of his labels of value, fear suddenly appears...

The doubt was always more disturbing. □