

OUKA LEELE.

LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA

Trabajo de Fin de Grado

Realizado por: Yaiza Navarro Pascual

Tutorizado por: Carmelo Rosa de la Vega

Departamento de Historia del Arte y Filosofía

SEPTIEMBRE 2018

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Justificación.....	1
1.2. Objetivos.....	2
1.3. Metodología.....	3
1.4. Fuentes utilizadas.....	3
1.5. Fases de trabajo.....	5
2. FOTOGRAFÍA EN TRANSICIÓN: LA DÉCADA DE LOS SETENTA.....	6
2.1. <i>Nueva Lente</i>	8
2.2. <i>La movida madrileña</i>	14
3. OUKA LEELE: “CREADORA DE LA MÍSTICA DOMÉSTICA”.....	20
3.1. Primera etapa: “Cuatro encuadres fotográficos” (1976).....	21
3.2. Segunda etapa: <i>Peluquería</i> (1979).....	28
3.3. Tercera etapa: <i>A donde la luz me lleve</i> (2014).....	37
4. LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA.....	41
4.1. La “forma-cuadro”.....	44
5. CONCLUSIONES.....	50
6. BIBLIOGRAFÍA	

1. INTRODUCCIÓN

La fotógrafa Ouka Leele supone un referente fundamental en la fotografía española del siglo XX. Es la primera mujer artista cuya obra es expuesta en el Museo del Prado en Madrid, además de ser considerada como uno de los máximos exponentes de la *postmodernidad* española, y de la denominada *Movida madrileña*.

Su trabajo también supone un claro referente en la fotografía contemporánea española, en la que se sitúa además como pionera, tanto por su estética como por la técnica que utiliza en sus fotografías en blanco y negro pintadas con acuarelas. El tema principal de su obra suele estar centrado en el retrato en el que desarrolla un extenso imaginario a partir de una estética surrealista. Para ella no existe un guion de creación. Es en todos los aspectos una artista libre, de ortodoxia, ideología de grupo o movimiento cultural. Posee una creatividad particular, sin discurso integrador de ningún grupo ni corriente.

Su trabajo tiene el aroma clásico de Dalí o Magritte, mientras que su puesta en escena resulta mucho más cercana, a menudo relacionada con su mundo cotidiano. La figura humana tiende a ser el elemento principal en su contenido fotográfico. Además se apoya de diversos lenguajes como la poesía, el teatro, o la pintura para crear una obra única.

1.1. Justificación

Con tan sólo 30 años, Ouka Leele ya era la primera creadora de su época en mostrar el trabajo de su juventud, en la mismísima sede oficial del Arte Moderno. Ya entonces puede apreciarse la validez y repercusión de su obra, considerada universal y atemporal. Su genio creativo tiene su origen en la utopía renacentista de crear belleza y espíritu. Esta búsqueda encuentra su escape en la creación de un lenguaje propio, intuitivo y femenino. La esencia de Ouka Leele condensa siglos de historia del arte, de técnicas y de realidades que hace enteramente suyas al dar vida a sus fotografías mediante sus pinceladas.

Elegir la obra fotográfica de Ouka Leele es elegir a partes iguales el arte clásico y el contemporáneo. Hablar de ella es hablar de la belleza griega, del amor romántico, del surrealismo...en un mismo lenguaje, de la fotografía de creación, de la realidad intervenida en su máxima subjetividad, en definitiva del artista como cronista de su tiempo, en este caso de la *Movida*, pero sobre todo un nuevo tipo de fotografía.

Lo que busca el presente Trabajo de Fin de Grado es desarrollar quién es Ouka Leele, de dónde nacen sus ideas, cómo se desarrollan, y qué repercusión supone en la denominada “fotografía plástica”. Se propone 1970 como fecha de partida para el contexto fotográfico por iniciarse en esta década, alrededor de la revista *Nueva Lente*, una fructífera línea crítica con respecto al inactivo ambiente cultural de la fotografía en España tras la Guerra Civil.

En cuanto a la presentación y desarrollo del trabajo de la artista, se establecen tres etapas en las que se desarrolla y evoluciona su obra a partir de una variada selección de retratos, de su fotografía en blanco y negro (primera etapa), su fotografía pintada (segunda etapa) y su fotografía digital (tercera etapa). Por el momento quedarían al margen las fotografías de bodegones y naturalezas muertas, así como de paisaje, también presentes en su trayectoria. Esta selección se debe al deseo de mostrar su faceta como retratista, la cual mantiene a lo largo de toda su carrera y en la que de alguna manera “el yo” queda reflejado en “el otro”. Al mismo tiempo se pretende ofrecer un nuevo enfoque para sugerir futuras posibles lecturas. Además de comprender y desarrollar una parte de su obra la cual podría resultar de interés en el campo de la fotografía o el arte contemporáneo.

El interés personal viene dado de la necesidad de conocer y reconocer a más artistas mujeres, dado el escaso sondeo que por lo general suele tener la figura femenina como artista en el arte. Sin llegar a abordar el tema desde una síntesis feminista ya que el interés se centra en la fotografía plástica y no en la figura de la de la mujer creadora, cuyo posible desarrollo queda reservado para otra ocasión.

1.2. Objetivos

Los principales objetivos marcados para la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado son los *siguientes*:

- Establecer un contexto fotográfico. Descifrar a partir de qué tendencias, artísticas y teóricas, parte la obra de la artista Ouka Leele.
- Valorar el contenido y la evolución de su obra mediante un eje cronológico articulado en el análisis de tres etapas características de su obra.

- Incluir su actividad artística dentro de los planteamientos estéticos de la fotografía contemporánea.
- Indagar desde el punto de vista crítico y estético en las posibles interpretaciones de su producción fotográfica.

1.3. Metodología

Este trabajo estudia la fotografía plástica en la obra de la artista Ouka Leele tomando el tema del retrato como objeto de análisis. Para ello, se hace uso de dos metodologías esenciales como son: el método formalista y el método iconológico.

Por un lado un formalismo que considera la estructura social y espiritual de una época como factor fundamental para comprender el arte sin olvidar aspectos evolutivos y una vida que le es propia, revelada en el análisis formal. Por otro lado, el método iconológico que entiende la interacción de la forma y el contenido como un síntoma de la mentalidad de una época, dando especial valor a la simbolización del arte y la cultura.

1.4. Fuentes utilizadas

Para la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado se ha contado con diversas fuentes de información desde libros de texto, catálogos, artículos, tesis incluso documental video-gráfico que incluye una entrevista personal a la artista.

El principal texto de trabajo ha sido el catálogo. A través de él ha sido posible establecer un contacto directo con la obra de Ouka Leele. Habría que destacar el editado por TF Editores, *Ouka Leele Inédita* (2008); en el que se recoge la exposición más amplia de la artista hasta el momento, con motivo de la concesión del Premio de Fotografía 2005. La labor de su comisario Rafael Gordon, supone un apoyo constante en el elogio de su obra y así mismo lo refleja en su cortometraje *La mirada de Ouka Leele* (2009); un rodaje que lo ocupa cinco años. Junto con éste habría que destacar la publicación editada por Francisco Villegas, *Ouka Leele, el nombre de una estrella* (2007); en la que se hacen públicos por primera vez sus cuadernos de trabajo, así como el testimonio directo de su creadora en el recorrido de su trabajo.

También los textos de Lucía Etxebarria y Carlos Villasante en *Ouka Leele* (2009); en los que se analiza su esencia más personal y creativa. Así como *Ouka Leele, antenas y raíces* (2008), también del comisario Rafael Gordon.

Todos ellos aportan la información necesaria para poder conocer la vida y obra la de la artista. A partir de los textos y las imágenes de estas publicaciones, ha sido posible analizar la evolución de su obra, haciendo un seguimiento desde las primeras fotografías con Polaroid en 1980 hasta las fotografías digitales de 2007. Estas fuentes han sido utilizadas para un estudio descriptivo en el que poder establecer las etapas que engloban su obra.

En cuanto a publicaciones más teóricas, destacar títulos relacionados con la estética fotográfica como es el caso de *Sobre la fotografía* (2006) de Susan Sontag; una progresión de ensayos sobre el significado y la trayectoria de la fotografía. *Sobre la fotografía* (2013), de Walter Benjamin, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (2007), de Roland Barthes y *Estética fotográfica* (2003), de Joan Fontcuberta.

También se han utilizado algunos artículos de gran interés de escritores e historiadores del arte que han aportado información sobre el inicio de la fotógrafa, así como sobre su labor como retratista al mismo tiempo que pintora de las fotografías en blanco y negro. *Ouka Leele en un Principio* (2011) y *Performance, puesta en escena y narrativa en la serie Peluquería de Ouka Leele* (2013), ambos textos de la historiadora del arte Carmen Aguayo, han sugerido una lectura más llamativa en cuanto a la composición y puesta en escena de sus fotografías..

En la realización del contexto histórico cobra vital importancia el catálogo de la exposición *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española (1970-1990)* (1991), editada por Lunwerg Editores, una de las más importantes y prestigiosas editoriales de libros de arte y fotografía. En su preocupación por difundir la historia de la fotografía contemporánea española, se ha unido en este caso al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la producción del proyecto “Cuatro Direcciones”, ideado y dirigido por Manuel Santos con el objetivo de dar a conocer la actividad fotográfica de estos profesionales, así como de crear una base documental que sirva en un futuro para profundizar en su estudio. Se trata de un proyecto análogo donde queda plasmado el desarrollo de la historia de la fotografía de estos últimos veinte años.

También bajo el sello de Lunweg Editores habría que destacar el libro de Publio López Mondéjar, *150 años de fotografía en España* (1999) y la crónica de Pablo Pérez-Mínguez, *Mi Moviada. Fotografías, 1975-1985* (2006). En cada uno de ellos, se incluye la obra fotográfica de la artista.

La bibliografía principal fue consultada en la Biblioteca Central de la Universidad de La Laguna, ubicada en el Campus de Guajara. Mientras que otras publicaciones han sido proporcionadas por el *PuntoQ*, herramienta de búsqueda de la Universidad de La Laguna.

Sin embargo, el método más utilizado ha sido el estudio directo e intenso de las obras, en el que se ha establecido un contacto constante de modo que ha sido posible crear un guion discursivo en el que presentar y desarrollar la labor de la artista como fotógrafa.

1.5.Fases de trabajo

El Trabajo de Fin de Grado sobre *Ouka Leele: La fotografía plástica* se desarrolló en diferentes fases. En la primera tutoría se acordó el tema principal del trabajo, la obra fotográfica de Ouka Leele, el género del retrato, pero sobre todo su obra como parte de un nuevo concepto. Tras esta etapa inicial se propuso un índice que recogiera en diferentes apartados, de lo general a lo específico, una visión sobre su fotografía. En él se contaba con la posibilidad de desarrollar en los apartados una presentación, una contextualización, y sobre todo un análisis desde un planteamiento estético contemporáneo.

Una vez establecido el tema central, se trabajó en el rastreo de una bibliografía concreta que cumpliera los parámetros del índice, tomando para ello publicaciones actualizadas. Además se estructuró la bibliografía dentro del propio índice para así reorganizar y contextualizar la información sobre cada apartado.

Finalmente se procedió a la corrección del trabajo, haciendo cambios sobre todo en el último apartado en el que finalmente se optó por tratar cuestiones de estética y no de temática para poder desarrollar de un modo más analítico el contenido de la obra de Ouka Leele.

2 FOTOGRAFÍA EN TRANSICIÓN: LA DÉCADA DE LOS SETENTA

Entre 1963 y 1975 España había vivido tres Planes de Desarrollo que a finales de la dictadura la habían situado como la décima potencia industrial del mundo. Aún se mantenía una alta represión en las formas de expresión en la que la cultura se veía gravemente afectada. A ello se suma el incremento de los movimientos huelguísticos por lo que el gobierno opta por aumentar la represión. Con la muerte del almirante Carrero Blanco en 1973, se precipita la crisis del tardofranquismo, y es entonces cuando la Junta Democrática y la Plataforma de Convergencia Democrática se unen reclamando las libertades y derechos democráticos vigentes en los países de área occidental, lo que suponía el final del Régimen.

López (1999:242-243) señala en su *Historia de la fotografía en España* (1997), que en este contexto el arte español vivía una censura muy fuerte. A falta de un mercado artístico, los fotógrafos se habían mantenido centrados en la ortodoxia documental hasta entrada la década de los setenta que comienza una mayor actividad en torno a la fotografía creativa mediante la aparición de galerías especializadas, publicaciones periódicas, y exposiciones, con una mayor implicación por parte de museos e instituciones hasta ahora nula. No existía la investigación sobre la historia, ni estudios donde acudir para aprender los conocimientos técnicos, y la ley sobre el patrimonio histórico no la incluía a la fotografía como un bien artístico, por lo que la creación de nuevos centros privados era una tarea fundamental. La aportación de Albert Guspí, director de la galería Spectrum-Canon de Barcelona y creador del Centro Internacional de la Fotografía, es crucial en el reconocimiento de la Fotografía en España (Vicent, 1991:23).

La aparición de publicaciones especializadas como es el caso de la revista *Nueva Lente*, en 1971, resulta fundamental en la liberación del medio y en el impulso de la fotografía creativa. Desde su inicio el concepto de autoría cobra valor y la variedad de estilos se pluraliza. Para autores como Barth (1991:28), en ella se rompe con el que considera el “*establishment* fotográfico dominante”, es decir, con la doctrina “salonista”, un tipo de fotografía burguesa que no mostraba más que la realidad de una manera documental. De ahora en adelante la fotografía se convierte en un medio subjetivo en el que el autor muestra una visión personal a través de un estilo propio. Incluso antes de terminar la década, los objetivos propuestos por la revista comenzaban a cumplirse, desde la

organización de exposiciones, o la creación de publicaciones orientadas a una fotografía creativa, hasta el desarrollo de cursos y programas académicos... Finalmente la fotografía contemporánea española comienza a revalorizarse y a tomar en su lenguaje otras prácticas propias de las bellas artes.



Fig. 1. Alberto Shommer.
José Luis López Vázquez, actor, 1973.
Catálogo *Cuatro direcciones*, sala 3, *Sueño y sugerencia*.

La década de los setenta supone un punto de inflexión en la historia de la fotografía española. En este período de transición aparece un nuevo perfil de fotógrafo con una mayor comprensión de los materiales a su disposición, capaz de elevar la fotografía a la categoría de obra de arte. Barth (1991) destaca la región catalana como una de las zonas de más actividad e influencia en esta época a partir de autores como: Humberto Rivas (1937-2009), América Sánchez (1939), Toni Catany (1942-2013), Manel Esclusa (1952), Pere Formiguera (1952-2013), Manolo Laguillo (1953) o Joan Fontcuberta (1955). Pero también la de Madrid, con importantes fotógrafos artísticos como: Gabriel Cualladó (1925-2003), Alberto Shommer (1928-2015), Pablo Pérez-Mínguez (1946-2012),

Fernando Herráez (1948), Cristina García Rodero (1949), Javier Vallhonrat (1953), Ciuco Gutiérrez (1956), u Ouka Leele (1957). Los fotógrafos propuestos por el autor se integran dentro del proyecto del que él mismo forma parte junto con Xosé Luis Suárez Canal, Josep Vicent Monzó, Francisco Caja y Manuel Santos, en *Cuatro Direcciones, Fotografía contemporánea española. 1970-1990* (1991). Una exposición-catálogo que recoge los nombres que conforman la historia y la práctica de la fotografía española de las dos últimas décadas del siglo XX. El catálogo de la exposición se convierte en el primer paso en la creación de una base documental en vistas a futuras investigaciones. En él se establecen cuatro ejes que sigue la fotografía, como cuatro direcciones en los que Santos (1991) diferencia entre: *Reflexión y concepto*; a partir de autores con una aproximación racional en la que el concepto se impone sobre la forma. *Sueño y sugerencia*; en los que prima la ficción sobre lo real, una búsqueda de lo subjetivo que lleva a usar la cámara como una herramienta de transmitir emociones. En este grupo se incluye a Ouka Leele. *Tradición documental*; una recolección de tradiciones de los setenta. Y finalmente, *Proceso al medio*, que plantea las fronteras de medios, rotas desde las portadas y contenidos de *Nueva Lente* y que han facilitado el uso de la fotografía como materia prima en la creación y manipulación artística.

2.1. Nueva lente

La creación de la revista *Nueva Lente* (1971) supone un giro radical en la configuración de la fotografía española de los años 70 en adelante. A través de su lenguaje, de sus temas, y en general de su planteamiento, se generan imágenes que se inscriben en la historia de la fotografía contemporánea española. En ella se mantiene un enfrentamiento con respecto a las instituciones fotográficas dominantes que hasta el momento habían permanecido sumisas al canon artístico del régimen franquista. Podría decirse que la implicación de la revista supone la ruptura definitiva con la mentalidad salonista, pero lo cierto es que la labor de sus fundadores; Jorge Rueda (1943-2011), Pablo Pérez Mínguez (1946-2012), y Carlos Serrano (1975), es de alguna manera herencia de las prácticas ya emprendidas por el colectivo de AFAL¹ desde los años 50. Sobre la publicación de la

¹ Colectivo de fotógrafos impulsado por Carlos Pérez Siquier y José María Artero en la Almería de los años 50 a través de la revista AFAL, que revolucionó y cambió el rumbo de la estancada fotografía español de la época hasta llevarla a ocupar un puesto relevante en el panorama fotográfico internacional.

revista, Mira (2012:30) destaca la elaboración de un lenguaje renovado en el que los primeros pasos se habían desarrollado en un panorama hostil debido al enfrentamiento que existía entre las dos posturas artísticas opuestas que evolucionaban en España. Por un lado la del espíritu revisionista de los lenguajes pictóricos informalistas y constructivistas de los años cincuenta, y por otro lado la que el autor denomina “nuevos comportamientos artísticos”, en la que se unificaba una gran variedad de prácticas de carácter conceptual que cuestionaban la idea tradicional de la obra de arte como objeto cualificado en el sentido estético y mercantil. Mientras que en la primera había permanecido la defensa de la libertad creativa por la que apostaba *Nueva Lente*, en la segunda, el valor de las ideas estaba por encima de su elaboración técnica-formal, pero en ella también se identifica la política de la revista. La confección de las imágenes debía mostrar la creatividad del fotógrafo y al mismo tiempo cuestionar los procesos tradicionales de difusión y recepción del medio.

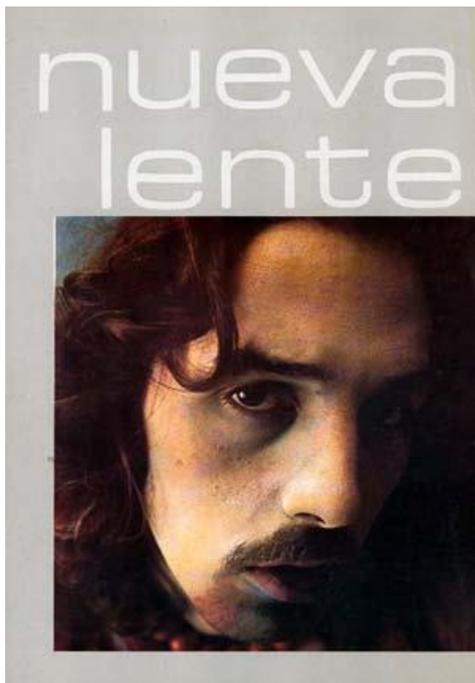


Fig. 2. Pablo Pérez Mínguez.
Nueva Lente, nº 0
julio de 1971

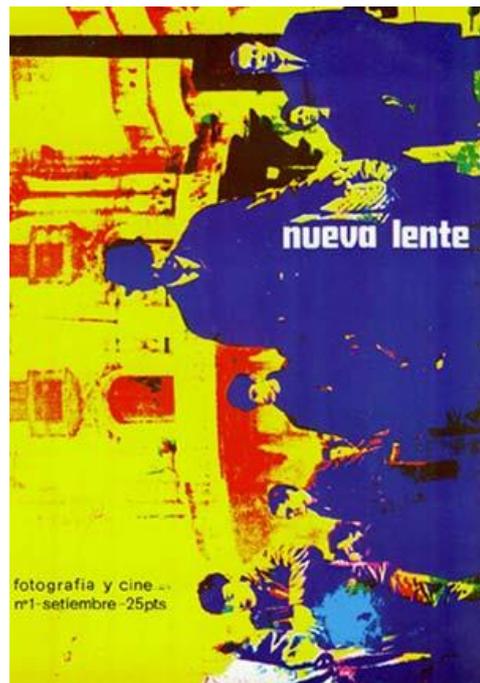


Fig. 3. Alberto Schommer.
Nueva Lente, nº 1
septiembre de 1971

A partir de la línea artística y editorial sus fundadores habían coincidido en la necesidad de elaborar algo diferente. Ya desde su primera portada crearon imágenes provocadoras

con las que esperaban despertar una reacción en el espectador, lo que finalmente desencadenó en la aparición de diversos estilos frutos de la revista. Por primera vez cada autor podía establecer un lenguaje propio rebasando las barreras que habían sido impuestas a la fotografía. Desenmascarar esa falsa objetividad con que a menudo se caracterizaba al medio, era el principal argumento en la política de *Nueva Lente*. La realidad se convertía en el objeto a utilizar, es decir, en el soporte para transformar, manipular...Hasta el momento la fotografía española se había mantenido fiel al tradicionalismo y al documentalismo propio del reportaje pero la revista consolida la categoría de autoría. Bajo el interés de desenmascarar al falso fotógrafo comienza a valorarse cada vez más su capacidad para transformar la realidad así como para transmitir un mensaje mediante la configuración de un estilo propio, o anti-estilo, que rompiera con la tradición, por lo que en la elaboración de este denominado como anti-estilo el concepto de realidad dependía directamente de la experiencia de su creador. Para Santos (1991:52) esta subjetividad dificulta la comprensión y el análisis de la imagen llegando a considerarse técnicamente errónea. Lo que buscaban era mostrar una visión personal para crear una obra auténtica. Por ello es que la técnica, tan valorada anteriormente, es considerada innecesaria puesto que no aporta ninguna solución al fotógrafo. Todas aquellas fotografías que no han sido realizadas bajo ninguna intención, apropiación o destrucción, son consideradas falsas.

Mira (2012:35) advierte que hacia 1975 se produce un giro de lo conceptual hacia lo real en el que la fotografía comienza a ser entendida como forma material. Esta recuperación de la realidad tiene como resultado una fotografía directa y espontánea al mismo tiempo que subjetiva en la que se prioriza en testimoniar la experiencia del fotógrafo ante lo social. La obra de Pablo Pérez Mínguez, *Mi vida misma* (fig.2) publicada en la revista *Nueva Lente*, sería un claro ejemplo de la proyección personal que adquiere la fotografía. El autor se convierte en el narrador al mismo tiempo que en protagonista tomando su propia realidad para crear una obra con dimensión casi surrealista. En ésta parece mostrar su nacimiento de una forma de lo más simbólica a través de la fecha que muestra la enfermera en el calendario, el 29 de diciembre. En su camisa además añade el título de su obra, *Mi vida misma*, y la fecha de 1976-1983. Bien podría considerarse una declaración de intenciones en la que de ahora en adelante la



Fig. 4. Pablo Pérez Mínguez
Mi vida misma.
Nueva Lente, nº58

obra debe ser reflejo del ingenio de su creador puesto que como él mismo declara: “La fotografía que antes únicamente se hacía, ahora además, y sobre todo, se piensa”².

Por lo general, el fotógrafo de la década de los 70 no contaba con formación profesional por lo que debía centrarse en un doble planteamiento, en primer lugar, en la idea sobre la práctica, y en segundo lugar, en la configuración de un cuerpo de procesos, es decir, en métodos sencillos de ejecución. Por lo que en esta nueva fotografía propuesta por *Nueva Lente*, y de la que se toma como referencia la obra de Pablo Pérez Mínguez, suponía una novedad hasta ahora nunca vista. De ahora en adelante se acepta cualquier método de ejecución e intervención puesto que el verdadero interés es mostrar una realidad que vaya

² Mira, E. (2012), p. 31. Loc. Cit. Pérez Mínguez, Pablo. «Albert Champeau», *Nueva Lente*, nº 24, 1974, p. 53.

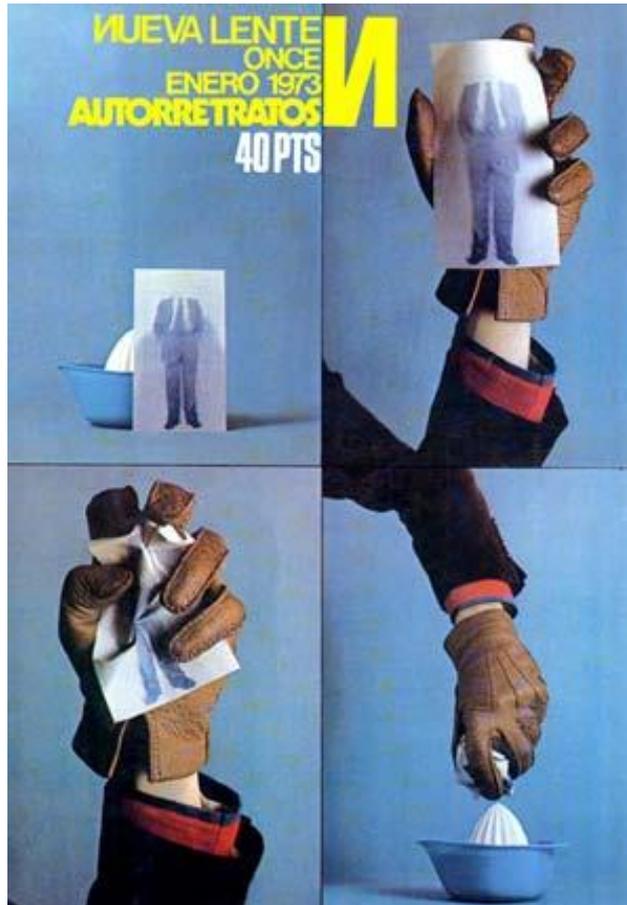


Fig. 5. Carlos Serrano y Pablo Pérez Mínguez.
Nueva Lente, n.º 11, enero de 1973.

más allá de la percibida. La precariedad de sus recursos hace que se la reconozca como “fotografía pobre”, bajo la denominación de Mira (2012) quien recuerda las palabras escritas por Luis Garrido en 1974 en “Por una fotografía pobre”³:

La meta no es aprender los más complicados trucos, ni dominar los aparatos más complejos. Por esto no nos va a importar meter palabras en la imagen, ni pintar las “fotos” o romperlas o pegarlas. Ni jugar con ellas a los mil juegos que en cualquier día lúcido podemos inventar. Queremos hacer saltar los estrechos cauces de la ortodoxia y regar con la expresión gráfica de nuestras ideas la planicie adusta de nuestra cultura mesetaria.

³ Idem. Loc. Cit. Garrido, Luis: «Por una fotografía pobre», n.º 34, 1974, p. 19.

Nueva Lente supone una de las piezas fundamentales en cuanto a la libertad creadora de la fotografía. En ella se proponen nuevos recursos hasta ahora impensables como imágenes descompuestas, ángulos ridículos, deformaciones exageradas...O incluso algunas técnicas como el fotomontaje junto con el método de la secuencia, como parte del lenguaje experimental y reivindicativo de la revista. La inclusión de nuevos métodos de intervención no supone más que la afirmación de la fotografía como vivencia personal del fotógrafo. Para algunos autores como Carlos Serrano y Pablo Pérez Mínguez esta “aportación conceptual” constituía el objeto final de la serie y el “contexto” la verdadera unidad de significación de las fotografías. Como resultado, reforzó la consolidación de una fotografía de inspiración surrealista sobre todo a través del montaje cuyo mensaje se articulaba sobre la tensión entre lo onírico y lo real. Este proceso permitía la posibilidad de establecer relaciones diversas tanto entre fotografías como entre fotografías y textos. Había que romper con las nociones de belleza o fealdad puesto que las imágenes no eran creadas con el fin de agradar o no, sino de transmitir. Así lo expresa Pablo Pérez Mínguez, al destacar el carácter rupturista con el que se identifica la revista: “Si se piensa que demostrar que incluso lo feo puede gustar significa destruir... NOSOTROS HEMOS DESTRUIDO” (Santos, 1991:42).



Fig. 6. Jorge Rueda
Pepino, 1975
Nueva Lente, nº 20

Nueva Lente se presentaba como una publicación que más allá de educar lo que buscaba era difundir, enriquecer el campo visual de sus lectores cuando aún la educación fotográfica en España era inexistente.

La labor de la revista había sido más operante que informativa en el proceso de transformación de la nueva fotografía española traspasando las fronteras de la censura y participando en exposiciones como la celebrada en Francia en los *IX Rencontres Internationales de la Photographie* de Arlés de 1978, encargada a Jorge Rueda como director de *Nueva Lente* (Mira 2012:37).

2.2. La movida madrileña

La década de los 70 había supuesto para España una época de cambios en la que se vivía el fin del franquismo, la transición a la democracia y la plena instalación de la misma. Entre 1977 y 1983 se produce además en Madrid un fenómeno cultural y social denominado la *movida* madrileña, caracterizado normalmente por su oposición a las expresiones culturales de la modernidad. La *movida* se convirtió en la máxima representación de una nueva etapa histórica iniciada con la muerte del dictador y en la cual se desarrolla una narrativa que cancela un pasado inmediato no deseado, para así vivir esta transición democrática como la oportunidad de un nuevo origen. La producción cultural y artística de estos años se ofrece bajo la pretensión de novedosa, relacionada directamente con el deseo de mostrar el cambio del país en vías de democratización y europeización (Moreiras, 2010:120-121).

Poco después de la victoria del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones de 1982, se extiende en algunos sectores de la sociedad un desencanto político y social con respecto a la evolución de la democracia. A partir de este clima se genera una nueva actitud estética con la figura del artista como nuevo intelectual y que se traduce en la conocida como *movida*. A menudo se asocia en ambientes marginales madrileños frases como “ir de movida” o “hacerse una movida”, aludiendo al consumo de hachís, pero poco después se generalizan algunas otras como “hay movida” o “¡qué

movida!” para referirse a un tipo de ambiente relacionado a menudo con lugares (plazas, bares...) donde se permitía el consumo de hachís u otras drogas. Es en estas expresiones en las que surge el concepto con el cual se identifica a este período (Subirats, 1998: 148).

A principio de los 80 ya se había convertido en un movimiento estético y cultural amparado por artistas e intelectuales. A través de él políticos como Tierno Galván⁴ impulsan la celebración de conciertos gratuitos y fiestas populares con claras intenciones políticas en un intento por mostrar una versión renovada y moderna de España que rompiera con la de la dictadura vivida anteriormente. Esta nueva imagen, reflejada tanto en la sociedad como en el arte emergente, rompe con el pasado más inmediato desde la pintura, el cómic, la música o la fotografía. Ésta última además supone en esta década el medio principal asociado al posmodernismo español. Fotógrafos como Pablo Pérez Mínguez (1946-2012), Alberto García-Álix (1956) u Ouka Leele (1957), configuran a través de su fotografía el mundo visual con el que a menudo se reconoce la *movida* madrileña en sus múltiples versiones. En ellas prevalece el género del retrato mediante el que se crea el imaginario con el que a menudo suele asociarse a este movimiento contracultural. Sus fotografías a modo de testimonio, retratan a los personajes más influyentes del momento en los que se incluye un sector de la sociedad más marginal. Algunos temas como las drogas, el travestismo o la homosexualidad, se expresan con tal naturalidad que cuestiona los límites morales hasta ahora infranqueables.

En Pablo Pérez Mínguez (Fig. 7) su fotografía, principalmente de estudio, toma un tono intimista pero al mismo tiempo atrevido, cercano al *kitsch*⁵ en el uso contrastado de colores chillones. La puesta en escena y la iluminación tienen un matiz teatral que le aporta cierto barroquismo a la imagen.

⁴ Enrique Tierno Galván (Madrid, 8 de febrero de 1918-Madrid, 19 de enero de 1986) fue un político, sociólogo, jurista y ensayista español, alcalde de Madrid entre 1979 y 1986. Madrid vivió en esos años un espectacular renacimiento de su vida cultural, artística y social, adormecida durante el franquismo, que se conoció como «movida madrileña» y que llegó a identificarse con la figura misma del «viejo Profesor» y su particular populismo, que conectaba tanto con la juventud como con la tercera edad.

⁵ Estética pretenciosa, pasada de moda y considerada de mal gusto.



Fig. 7. Pablo Pérez- Mínguez.
Almodóvar, Alaska y Fany.

A diferencia de éste, la obra de Alberto García-Álix (Fig. 8) muestra una fotografía espontánea, urbana e incluso realista, más cercana a la fotografía documental pero con una crudeza marcada. Sus personajes, también integrantes de la *movida*, se alejan de la fama y el glamour en cuyas escenas prevalecen el sexo, el alcohol y las drogas.

Ouka Leele se encuentra a medio camino entre ambos. En sus retratos encontramos desde iconos populares de la época hasta meros desconocidos asociados a la más pura marginalidad. La escenificación del espacio así como el uso contrastado del color, o el empleo de simbolismos propios de la iconografía religiosa, suponen un claro referente fácilmente asociable a Pérez Mínguez. Mientras que la psicología del retrato recuerda al estilo de García-Álix, en el que sin embargo como recoge Villegas (2006) en palabras de la artista, sus fotos son intemporales:

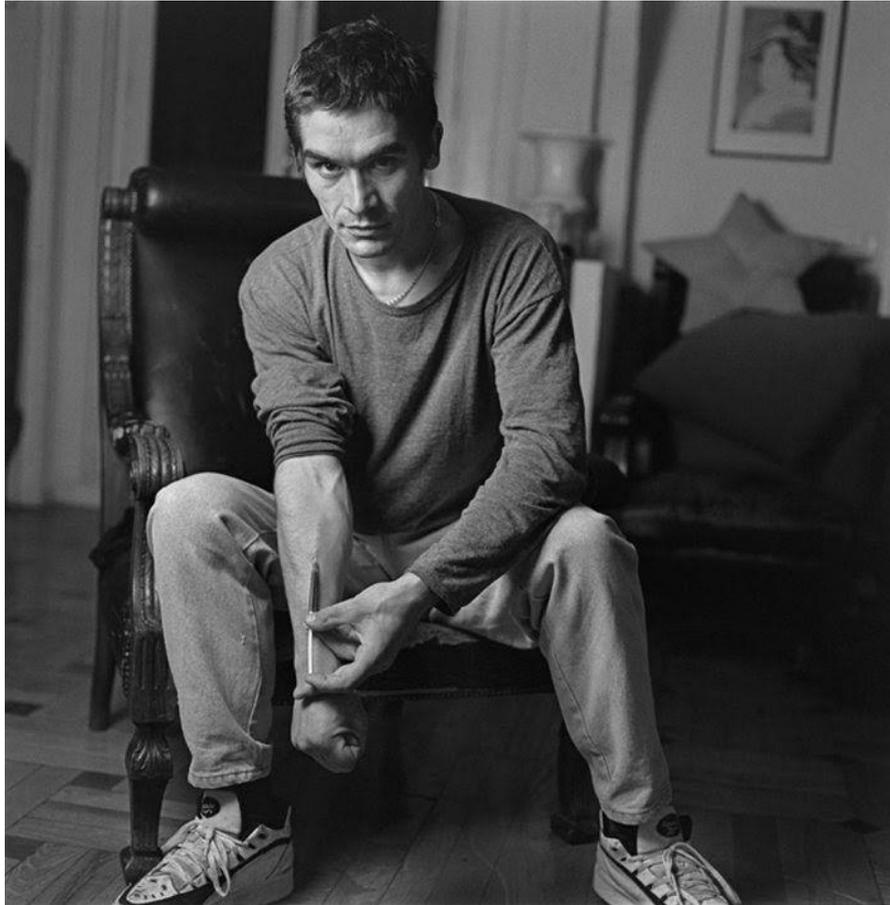


Fig. 8. Alberto García-Álix.
Sin título

Yo simplemente lo que siento es que estas fotos son intemporales. Sin embargo, la fotografía tiene algo de temporal. De todo esto habla mucho Alberto García-Álix. Habla de la muerte, de que él retrata a la gente como si tuviera delante un muestrario de muertos. Porque él dice: “Fíjate, éste se ha muerto, el otro se ha muerto”. En su trabajo es como si él hiciera recuerdos, o quisiera capturar la realidad de esos muertos. Pero en mis fotos yo no noto ese matiz mortuorio, a pesar de que hay gente que ya se ha muerto que está en mis fotos. Porque estas fotos están hechas de una manera que no está intentado recordar a esa persona. Es algo más (38).

Quizás sea ese carácter atemporal lo que haga de las fotografías de Ouka Leele un icono de la *movida* madrileña. En ellas el concepto de posmodernidad acogido por la revista *La Luna de Madrid* desde su primera entrega en 1984, es símil del espíritu rupturista propio del arte español de este período. Su director, Borja Casani, y su jefe de redacción José Toño Martínez, habían acordado un artículo, *Madrid 1984, ¿la posmodernidad?*, como primer número de la revista en el que la artista participa dando imagen a la

portada (Fig.10). En ella se da visibilidad a la nueva producción visual y textual, aunque sin la misma cobertura e intencionalidad de *Nueva Lente*. Ésta había marcado parte de las políticas artísticas desarrolladas en los ochenta como la puesta en escena, la búsqueda de participación del espectador en la obra, o el tratamiento de la misma como el fotomontaje o la pintura sobre la imagen. Podría decirse que la fotografía posmoderna, en la que se incluye la obra de Ouka Leele (fig. 9), encuentra su origen en las políticas popularizadas en *Nueva Lente*. Se trata de un lenguaje heredado de la década anterior que evoluciona y se transforma para dar paso a un nuevo tipo de fotografía cercana al arte plástico.



Fig. 9. Ouka Leele
Madrid, 1984.

Albarrán (2011) considera que en esta nueva cultura *underground*⁶ se pierden los componentes contestatarios propios de la etapa anterior. Por el contrario se unifican elementos del alta y de la baja cultura, pero alejados de un propósito crítico o político como bien podía darse en *Nueva Lente*.

En esa mezcla de estilos que constituye la base estética del posmodernismo, lo marginal o periférico asciende al estatus de alta cultura a través de un proceso que va a adquirir el cuño comercial de étnico o híbrido, según sea su origen de marginalidad más o menos puro. Esta convivencia o mezcla de signos culturales procedentes de diferentes etapas históricas se encuentra en España en la vida cotidiana, por eso resultó fácil para los artistas influenciados por esta nueva corriente europea encontrar la fuente de representación estética en su entorno más cercano. Éste es uno de los aspectos fundamentales que llevó a confundir esta forma de representación, en la que se combinaban los signos de la España tradicional con los de la cultura *underground*, con una cultura de contestación, siendo precisamente la falta de interés por la política lo que caracterizaba a estos artistas (194).



Fig. 10. Ouka Leele.
Madrid 1984, ¿la posmodernidad?,
La Luna de Madrid. n.º 1.

⁶ 1. m. Movimiento contracultural surgido en la segunda mitad del siglo XX, que promueve manifestaciones artísticas marginales y contestatarias. Real Academia Española (2006).

Underground. En *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=b4KpDpJ>

3. OUKA LEELE: “CREADORA DE LA MÍSTICA DOMÉSTICA”

Bárbara Allende Gil de Biedma, nombre original de la artista, nace en Madrid en 1957. Desde pequeña su pasión es la pintura, pero pronto se interesa por otras modalidades como la fotografía o la poesía. En sus continuas visitas al Museo del Prado, del cual convierte en su templo, descubre la obra de El Greco a quien tomará como maestro en sus obras para el color, las telas, la escenificación... El tema del amor, la muerte, lo mitológico o lo religioso, forman parte de la educación visual con la que se nutre desde joven.

En la búsqueda por descubrir su propia esencia, encuentra una constelación creada por el Hortelano con la que finalmente identifica su nombre, Ouka Leele. Como nacida de las estrellas se inicia en el mundo de la fotografía, dispuesta a desarrollar un lenguaje personal en el que combinar sus dos pasiones: fotografía y pintura. En 1979 lleva a cabo su primera exposición en Barcelona en la que presenta una serie de fotografías pintadas a mano, y a partir de las cuales se da a conocer. Su serie *Peluquería* ofrece un imaginario surrealista, a partir del retrato de amigos y conocidos y mediante el cual ella se identifica y define por primera vez su obra como: “creadora de la mística doméstica”. Mediante una *performance* con la que inaugura el evento, se presenta con un traje de fuelle de cámara y un cochinillo sobre la cabeza recitando su: "Yo soy Ouka Leele, la creadora de la mística-doméstica, digo esto porque la gente se toma mis imágenes como una crítica social y son todo lo contrario, es la sublimación de lo cotidiano, de lo doméstico" (Gordon, 2009).

Las fotografías de Ouka Leele son una ventana interior a un mundo espiritual en el que prima la búsqueda de la belleza, el amor y la muerte como condición vital y artística.

3.1. Primera etapa: “Cuatro encuadres fotográficos” (1976)

A mediados de la década de los setenta Ouka Leele se inicia en la academia de Bellas Artes para formarse en dibujo y pintura. Es entonces cuando escucha hablar sobre fotografía y decide finalmente cambiar sus estudios para ingresar en la escuela de *Photocentro*⁷ en Madrid. El centro había sido creado en 1975 por un grupo de destacados teóricos y artistas fotográficos, en su mayoría pertenecientes a *Nueva Lente*, quienes deciden llevar a cabo un proyecto de publicación con las nuevas jóvenes promesas de la fotografía. A través de *Principio. Nueve jóvenes fotógrafos españoles*, un libro de Dioramas Ediciones, presentan en 1976 el trabajo de: Carlos Villasante (1951), Josep Rigoll (1953), Joan Fontcuberta (1955), Jesús García Yague, Pedro Díez Perpignan y Ouka Leele (1957), entre otros.

La participación de Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano establece una unión directa entre *Nueva Lente* y *Photocentro*, más concretamente con *Principio*, con el que se inicia una nueva fotografía fin de siglo. Esta propuesta renovada es la continuación de las prácticas iniciadas por sus fundadores en 1971. Desde la portada del libro (fig. 11) ya se advierte qué tipo de imágenes se presentan, cercanas a la fotografía de creación en la que muestran una realidad propia. Mediante elementos como la tijera, la fotografía recortada y ensamblada para la imagen de la nube, como alusión a la libertad creativa del fotógrafo quien crea según su percepción, una realidad propia (Aguayo, 2011:98).

⁷ El documento fundacional del Photocentro reunía a los principales escritores y editores gráficos que habían dado cuerpo a la paradigmática Nueva Lente, tan necesaria, no sólo en los estertores del último franquismo, sino también, en el periodo del tránsito democrático. La propuesta era crear un centro que aglutinase necesidades de producción, creación y formación fotográfica, hasta entonces inexistente.

Villasante, C. (2001). Elogio y memoria del Photocentro. *Universo fotográfico*. Revista de fotografía 3, en <https://webs.ucm.es/info/univfoto/num3/villasante.htm>. Consultado el 12 de junio de 2018.

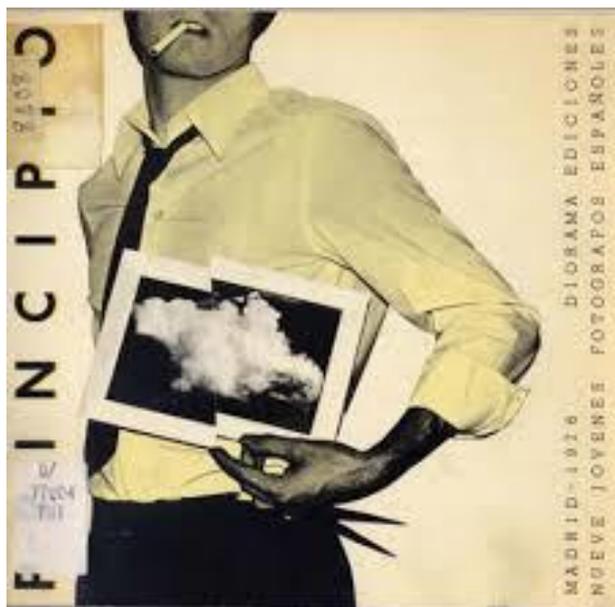


Fig. 11. Carlos Serrano.

Principio, nueve jóvenes fotógrafos españoles, 1976.

En relación a la percepción del fotógrafo, Aguayo (2011) conmemora las palabras del prólogo de *Principio* en las que se declara la intención de esta fotografía:

No hemos pretendido la antología, ni mucho menos la representatividad. En todo caso, que sirviera de muestra la fotografía que queremos promover y defender. Como propuesta de una cierta manera de abordar y entender aquello que, en definitiva, es y ha sido siempre la piedra angular de toda creación fotográfica: la actitud del fotógrafo frente a la realidad. Su forma de mirar y re-reproducir lo real. (97-98)

Será en *Photocentro* donde Ouka Leele comienza a buscar su verdadera identidad. Aún en estas cuatro primeras fotografías, que presenta en el libro de *Principio* en 1976, a modo de “cuatro encuadres fotográficos”. En ellas el fin propuesto es el de “anunciarse” y “enunciarse”, como parte de la estrategia discursiva en la construcción de su identidad (Aguayo, 2011:103).

Estas primeras cuatro fotografías, aún firmadas como Bárbara Allende como único título y realizadas con una cámara Nikon F de 35 mm y un objetivo Micronikor de 55 mm serán las que la sitúen por primera vez como fotógrafa. La realización de las mismas no eran más que un ejercicio de composición, de mirar a través del visor de la cámara y encuadrar. Su propósito era el de encontrar belleza dentro del rectángulo, simplemente por la

composición de las formas que había dentro. En ellas tiende a recortar dando una sensación surrealista por el uso de los mínimos elementos posibles.

En esta primera imagen (fig.12) en la que destaca el marcado encuadre contrapicado, muestra en un plano detalle las grietas del suelo y en su margen izquierdo inferior, la cabeza de una rana. En su lado opuesto, una esquina redondeada, un elemento que no podemos deducir puesto que ha sido segmentado por el mismo encuadre de la fotografía. Los elementos morfológicos se sitúan como punto central de la imagen unidos por las líneas en diagonal que segmentan el suelo. Las mismas crean cuatro espacios separados en los que se sitúan ambos elementos, la rana y el pie, enfrentados en diagonal como alfileres en una partida de ajedrez. La artista sitúa al espectador dentro de la imagen, quedando un espacio libre en medio de la composición, mientras que mediante el cruce de líneas de las juntas del suelo, conforma la perspectiva que va a confluir en el mismo punto de fuga. Un juego de lentes que sitúa al espectador dentro de una clásica composición en perspectiva.

En la siguiente imagen (fig. 13) el fragmento de cuerpo situado a lo largo del margen izquierdo parece prolongar el volumen que ocupa. Esta tentativa de marco lleva al espectador a leer la composición a través de las relaciones que se establecen entre este



Fig. 12. Ouka Leele.

Sin título, 1976.

Principio. Nueve jóvenes fotógrafos españoles

marco-cuerpo y el resto de elementos que forman parte de la imagen. La relación morfológica más evidente que se establece es la de las texturas de sus elementos: el vello de la piel, la tela del sofá y lo metálico de la chapa. De esta forma descubrimos que la composición plástica de esta imagen se construye a partir de las cualidades de los objetos representados.

Las siguientes imágenes que completan estos cuatro encuadres fotográficos, se diferencian de las anteriores en que el encuadre que presentan ahora es vertical. Además la superposición de los planos va a ser aún más acentuada. El formato rectangular elegido (fig. 14) permite una composición en la que los planos se dividen en relación a una ley proporcional: la de los tercios. Desde un punto de vista morfológico, la línea que coincide con la junta de apertura de la máquina y segmenta horizontalmente el espacio representado lo que supone un tercio del total; quedando los otros dos tercios separados proporcionalmente (Aguayo, 2011: 113).



Fig. 13. Ouka Leele.

Sin título, 1976.

Principio. Nueve jóvenes fotógrafos españoles.

Además esta división del espacio queda remarcada por la gradación tonal que recorre la imagen, desde el gris más claro en la parte superior, hasta el negro en la superficie de los zapatos. La relación entre los objetos es nuevamente incoherente, una yuxtaposición de conceptos, la del lavaplatos, cuya labor es la de lavar, y la de los zapatos, caminar, enfrentando así una acción pasiva frente a otra activa.

La selección de objetos en el mismo encuadre, funciona a modo de conjugación de dos elementos opuestos, unidos por la el mismo espacio y reducidos en los límites de su marco.

En esta última fotografía, en un principio sin título, será posteriormente titulada por su autora como *Mis padres a punto de salir*, es un gran ejemplo de la dualidad enfrentada que hablábamos anteriormente. El propio corte espacio-temporal del encuadre incita el análisis a la confrontación, dos personajes que aparentemente comparten habitación pero que aparecen bien diferenciados e incluso enfrentados. Las líneas verticales que dividen la escena, propias del ropero, acentúan gravemente este efecto de aislamiento, así como las texturas de las puertas de los armarios sobre las que se sitúa la figura del padre, y en contraposición sobre un fondo liso, la figura de la madre. Además de las texturas, también



Fig. 14. Ouka Leele.

Sin título, 1976.

Principio. Nueve jóvenes fotógrafos españoles.

el color de su ropa, él con un traje negro, y ella con un camisón blanco, terminan por evidenciar este enfrentamiento que los sitúa a cada uno en un extremo del encuadre. Él de frente y ella de espaldas a la cámara, y rebanados por el encuadre vertical.

Estas primeras fotografías, no parecen guardar una relación directa entre sí, al menos no a primera vista. Se trata simplemente de un ejercicio de composición en el que se busca mostrar belleza en una realidad fragmentada, incompleta.

Estas primeras imágenes son todas secciones de la vida de la propia artista, son tomadas en su casa, y los elementos que vemos en ellas, su hermano y sus padres, son parte de su realidad diaria.

Así mismo, todas se realizan en el interior, lo que supone de alguna manera una mirada hacia ella sí misma, aunque aún se trata de una mirada en período de experimentación. Estas primeras obras nos conducen a encuadres surrealistas en los que se observa una libre actitud creadora en la artista, sin límites ni restricciones, entre el límite de lo correcto y lo incorrecto.



Fig. 15. Ouka Leele.

Sin título, 1976.

Principio. Nueve jóvenes fotógrafos españoles.

La libertad con la que el fotógrafo se apropia de lo real unido a la objetividad del registro fotográfico, constituyen los dos polos en los que se ciñe la estrategia surrealista en la fotografía. La fotografía, entendida como un medio de transgresión de ese orden establecido que es la realidad, como “lo dado”, para penetrar en su capa más profunda y revelar esa intimidad de una “primera realidad” o “pre-realidad” (Aguayo, 2011:108). Esa intimidad usurpada es propia de estas primeras fotografías de Ouka Leele, cargadas de misterio y surrealismo, en las que fragmenta la realidad de su propio hogar, en la supuesta búsqueda de una belleza encuadrada, que bien podría traducirse en una realidad quebrada y suavizada en los fragmentos de cada elemento dentro del encuadre.

El sentido de las imágenes presentadas por Ouka Leele se ha construido a partir de la disposición de lo real, de tal manera que, el significado de sus signos icónicos ha quedado reservado al valor plástico-morfológico de los propios objetos representados. Esta sumisión de lo plástico, convierte lo icónico en simbólico, y por lo tanto en surrealista al mismo tiempo, yuxtaponiendo lo real a lo imaginario. Se corrobora así la sospecha de los surrealistas de que la fotografía es un arte de lo real, puesto que para representarse ha de evidenciar su propia naturaleza al introducir un modo de ver particular (Aguayo, 2011:117).

La relación entre fotografía y surrealismo se hace cada vez más estrecha. “El surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión normal” (Sontag, 2006:62).

3.2.Segunda etapa: *Peluquería* (1979)

“Ése es el Arte en pie. Ver lo invisible, pero consagrado por una lente superior, ver tortugas, que significan toda la lentitud del tiempo hasta consagrar al hombre artista, visionario; capaz de convertir en película de superación un feldespató caído”⁸

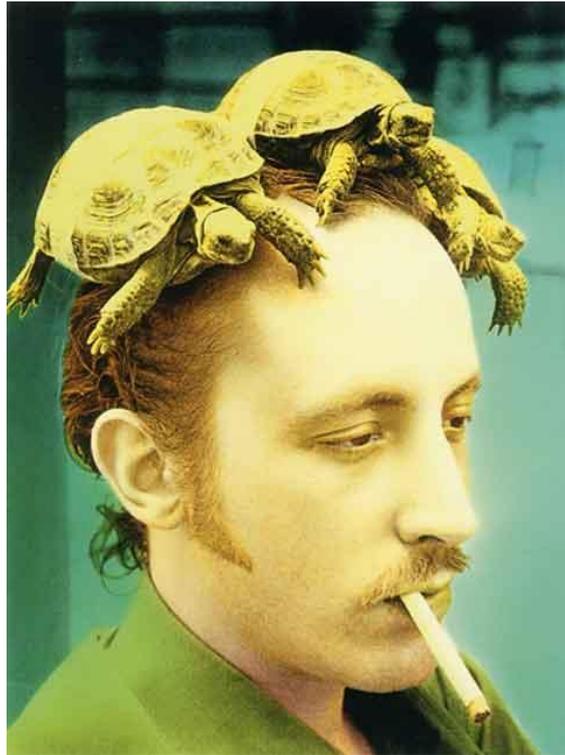


Fig.16. Ouka Leele.
Peluquería, 1979.

Con la serie *Peluquería* se inicia en 1979 la segunda etapa artística de Ouka Leele, quien ya se identifica con el que será, de ahora en adelante, su nombre original. Bajo esta nueva identidad comienza a realizar su obra más vanguardista, combinando procedimientos mecánicos y manuales de la fotografía y la pintura. Hasta entonces sólo había trabajado

⁸ Greguería de Ramón Gómez de la Serna. En Etxebarria, L. y Villasante, C. (2009). *Ouka Leele*. Barcelona: Lunwerg, S.L. (p. 11).

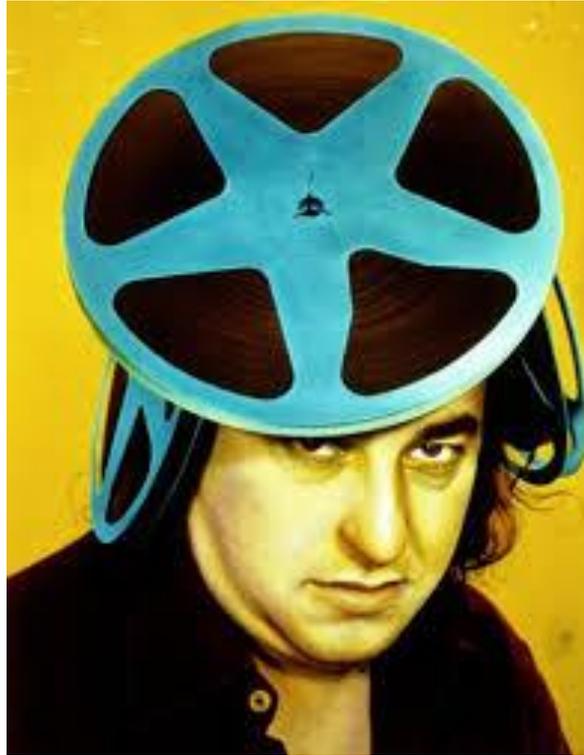


Fig. 17. Ouka Leele.
Peluquería, 1979.

imágenes en blanco y negro a excepción de unas pocas a color con cámara Polaroid pero sin pretensión artística alguna. Es en el momento en que la revista *Star*⁹ le pide que participe en una de sus portadas, cuando al no quedar satisfecha con el resultado de color decide pintar la fotografía manualmente.

El comienzo de esta segunda etapa coincide además con su estancia en Barcelona que a finales de la década de los 70 se había convertido en el núcleo de la cultura y el arte en el que confluían artistas de diferentes partes de España y de otros países. Entre esta ciudad y la de Madrid, en plena *movida* madrileña, desarrolla su obra más atrevida. Decidida presenta su trabajo a Albert Guspi¹⁰ (fig. 17) quien no duda en pedirle una serie completa que finalmente presentarían en una exposición en la sala Spectrum-Canon en Barcelona en 1979, bajo el título de *Peluquería*.

29

⁹ Una de las revistas pioneras del underground español. Fue fundada en 1974 por Juan José Fernández Ribera y por Francisco Javier Ballester García "Montesol". Su primer número salió a la venta en Julio de 1974, y el número 57, último de la colección, en abril de 1980, con una interrupción de un año después del nº 15 por orden gubernamental.

¹⁰ Albert Guspi. Primer galerista que expuso la serie *Peluquería* (en su galería Spectrum Canon en Barcelona) era director del Centro Internacional de Fotografía e hizo un poco de padrino ayudando a la artista en sus comienzos. Gran impulsor de que firmara como Ouka Leele.

La caracterización de los personajes que retrata, retoma la tradición de la peineta española para reconstruir sobre la cabeza toda una fantasía pop de objetos propiamente cotidianos. Suponen la primera contribución de Ouka Leele a la imaginería fin de década. La aparición de una fotografía que rescata los colores ácidos/pop de la generación *Nueva Lente* para reclamar de nuevo la atención del público mediante el contraste de lo irracional y el absurdo en sus imágenes, supone una afrenta hacia aquellos fotógrafos aún instaurados en el pensamiento salonista. Al mismo tiempo la referencia de estos colores, “duros y planos”, se asocia a su vínculo con el mundo del cómic durante su estancia en Barcelona durante estos primeros años (Santos, 1991:110).

Las primeras imágenes de la serie habrían sido realizadas en blanco y negro y no serían más que el resultado de lo que podríamos catalogar como *performance*. Tras esta experimentación inicial con otros sujetos y consigo misma, realiza las primeras fotografías en las que presenta al modelo como un ser mítico, portando un objeto a modo de aureola. En la serie se pueden identificar dos procesos en cuanto a su realización. En primer lugar, el de estas primeras fotografías en blanco y negro que aún no han sido intervenidas y en las cuales la artista cuenta con un mayor margen de libertad e improvisación. En segundo lugar, en el que la imagen final es el resultado de una fórmula. En ella se aprecia una mayor puesta en escena, y uso consciente del color ácido/ pop con el que viste la imagen. El fuerte contraste entre las iniciales y las posteriores puede deberse al hecho de que las primeras habían sido realizadas por puro placer, mientras que las siguientes respondían al encargo de su galerista Albert Guspí.

Como parte de esta etapa inicial se incluyen algunas instantáneas como las realizadas a su amigo Luis Fellini, al cual retrata en la terraza de la casa de Barcelona con un pulpo en la cabeza. Estos “*performances* fotográficos” (fig.18, 19, 20) no son más que el resultado de una serie de acciones previamente encadenadas. Por primera vez, el acto fotográfico presenta para Ouka Leele un carácter improvisado (Aguayo, 2013:6).





Fig. 18, 19 y 20. Ouka Leele.
Peluquería, 1979.

Esta puesta en escena podría considerarse herencia de *Nueva Lente*. El uso del blanco y negro para estas primeras obras, aún en fase experimental, les otorga un carácter de reportaje, realista, aunque no se trate de una escena costumbrista, sino más bien de una

Fig. 21. Ouka Leele.
Autorretrato de 1978, "Semilla de Peluquería".

escena surrealista, construida. En ella existe una prioridad por retratar la experiencia, es decir, por desarrollar una situación y retratarla. En cuanto a lo que Aguayo (2013:9) sostiene que “la supuesta objetividad del medio queda desmantelada. La fotografía no puede actuar como un registro neutro de las acciones o *performances*, porque ella en sí misma es ya un acto que designa y conceptualiza lo que vemos”.

Antes de desarrollar lo que sería el segundo momento en la serie de *Peluquería* con retratos de primer plano, Ouka Leele se toma así misma en lo que posteriormente desarrollará como una obra de mayor creatividad y madurez artística. Esta trasposición de sí misma como modelo se aprecia en su *Autorretrato de 1978* (fig.21) en la que experimenta posando con un objeto en la cabeza, en este caso una paleta de pintura pues ella misma se identifica hasta el momento como pintora y no como fotógrafa. Llega a referirse a este autorretrato como “semilla de *Peluquería*”: “Sigue siendo en blanco y negro, pero el primer plano resulta más rotundo: estoy enseñando mucho más



Fig.22. Ouka Leele

Fina, mi mejor modelo, marquesa del mundo, 1979



Fig. 23. Ouka Leele.

Peluquería, 1979

las cosas. Quizás estoy jugando más a crear una obra artística, cuando antes era pura espontaneidad” (Leele, 2006: 34).

A partir de éste, las imágenes ya no son interpretadas como el resultado de una *performance* improvisada sino que a partir de ahora la puesta en escena va a presentar una complejidad mayor. La idea inicial es la de montar una escenografía con la incorporación de elementos del cine y el teatro. El blanco y negro ahora queda oculto bajouna capa de color. Pinta la fotografía como si se tratara de un lienzo cubriendo cada espacio y otorgando a la obra un carácter aurático igual que el de un cuadro. Ouka Leele parece querer romper la barrera que divide a la fotografía de la pintura, esa consciencia de realidad pura, de instantaneidad, incluso de reproducibilidad.

La estética de estas nuevas fotografías se corresponde con la estética de la foto robada o al denominado por Aguayo (2013:11) como “falso instante decisivo”. En estas nuevas fotografías el modelo parece ignorar por completo la presencia de la cámara y su mirada se escabulle en la mayoría de los casos, aumentando la sensación de reportaje. Sin embargo, esta sensación de instantánea casual se ve anulada por la intervención de la pintura y por el objeto que a modo de aureola que corona la cabeza de los modelos.



Fig.24. Ouka Leele.
Peluquería, 1979.



Fig. 25. Ouka Leele.
Peluquería, 1979.

A diferencia de las primeras fotografías de la serie que se desarrollaban en el interior de la casa de Barcelona, ahora tendrán lugar en la propia ciudad, la cual se convierte en una especie de plató gigante donde incluso llegará a filmar un cortometraje sobre *Peluquería*, en Súper 8.

A los aspectos performativos anteriormente nombrados van a sumarse otros precedentes en su puesta en escena que recuerdan al cine mudo y a una serie de actos propios del cine surrealista. En el primer plano del cortometraje se nos muestra la imagen de Ouka Leele con una aureola de limones en la cabeza (fig. 24) y acto seguido el momento en que estos estallan. Como éste, una serie de efectos especiales, casi mágicos, que recuerdan a los producidos en el cine de Mèliés.

Así mismo, en otra escena vemos a su amigo Fellini con el pulpo que habían realizado los primeros retratos, y otra escena del mismo personaje en el interior de la casa en la que protagoniza una escena que parece más bien de terror. La secuencia está planificada de un modo muy similar a la del film *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí: en la primera escena del film clásico, en un primer plano, aparecen las manos del protagonista, que son las de su director, afilando una cuchilla (fig. 26), al igual que en el corto de *Peluquería* vemos aparecer también la mano de Ouka Leele que se acerca a coger un utensilio cortante, en este caso unas tijeras (fig. 29). En la siguiente escena la manera en la que la mano aparece por un extremo lateral de la pantalla para cortar el ojo (fig.27),

recuerda inevitablemente a la escena en que la mano corta los tentáculos del pulpo (fig. 30). Ambas secuencias terminan de un modo visceral. La del film surrealista mediante un plano detalle del ojo de una vaca que ha sido rasgado, y que por asociación del montaje, corresponde con el de la chica (fig.28). Y del mismo modo el del cortometraje finaliza con un plano detalle de los tentáculos cortados que caen sobre el suelo (fig. 31).



Fig. 26,27, 28. *Fotogramas del film Un perro andaluz, 1929*



Fig. 29, 30, 31. *Fotogramas del corto Peluquería, 1979*

Las dos últimas secuencias se desarrollan en el exterior, la primera en el teleférico de Barcelona en el que viaja una mujer con un vestido de fiesta y en la cabeza unas botellas de Coca-cola vacías pegadas entre sí, junto con un hombre con traje de chaqueta, y sobre su cabeza atada una máquina de afeitar. Y en la última, el Hortelano también vestido de traje y con un pescado en la cabeza. La producción fotográfica de la serie *Peluquería* podría ser fácilmente pensada como una producción cinematográfica, aunque lo que apreciamos finalmente sea una imagen fija, como un fotograma. La similitud de la imagen del cortometraje con la imagen final fotográfica es constante, no sólo en la primera puesta en escena de Fellini con el pulpo en la cabeza, sino además en otras como la de film de Ouka Leele con la peluquería de los limones y la de la fotografía final. La similitud entre una imagen y otra resulta cuanto menos casual. Ouka Leele había llevado a cabo una serie



Fig.32, 33, 34. Ouka Leele.

Fotograma, foto y dibujo- boceto de la serie Peluquería, 1979

de bocetos previos en los que recogía la propuesta visual que posteriormente se desarrolla en el cortometraje. En él se desarrolla el elemento de *performance*, permanente en las obras de su segunda etapa, y despliega aquellos elementos propios de su simbología surrealista para finalmente, tras haber captado la realidad de la experiencia, ser capaz de desarrollar una obra propia como interpretación de una realidad previamente elaborada.

Leele (2006) destaca la importancia de experimentar la vivencia, de ahí el destacado carácter performativo de su serie.

“Lo que más me gusta de la fotografía es que es real. Me gusta saber que eso ha existido, que el señor con el pulpo se ha puesto el pulpo de verdad. Lo podría haber dibujado, pero, ¿y la experiencia de ir al mercado con él y ponerle el pulpo, oler el pulpo, sentir como babea por la cara? Necesitaba la realidad” (43).

Finalmente esa condición de *performance* que caracteriza la serie vuelve a ocupar un primer plano en la inauguración de la exposición el 5 de noviembre de 1979 en Barcelona, cuando su amigo Nazario se presenta con unos espaguetis de boloñesa en la cabeza. O al año siguiente en 1980 en Madrid cuando ella misma inaugura la exposición presentándose con un traje de felle de cámara y sobre su cabeza un cerdito con luces en los ojos. Y en la que se presenta como “creadora de la mística doméstica” bajo la cual designa el carácter

artístico de sus obras, como una sublimación de elementos cotidianos. Cercana a la corriente Pop, eleva elementos de la baja cultura, este caso: el pulpo, los limones, las botellas de Coca-cola, la máquina de afeitar...entre otros, a la alta cultura presentados en un desfile de moda de alta costura. La elegancia de sus personajes hace creer que se dirigen a un gran evento que en definitiva no es otro que el de su propia exposición en la que relata que: “Después todos nos fuimos al *Sol*, cerdito en ristre y todo, y allí pasé un corto en *Sol* que había hecho de *Peluquería*, que ya es como una reliquia...” (Leele, 2006:26).

A partir de la presentación de su serie *Peluquería* su fama como fotógrafa se dispara situándola de ahora en adelante, en palabras de Moreiras (2010:132) como “máxima representante de la nueva generación de fotógrafos”. Ouka Leele pasa a ser reconocida además como uno de los mayores iconos de la *movida* madrileña, y es que *Peluquería* se desarrolla en un momento histórico en el que se está viviendo la transición entre las poéticas de *Nueva Lente* así como la de los fotógrafos posmodernos españoles pertenecientes a la década de los 80. A pesar de la conexión que existe entre la poética surrealista de las imágenes fotográficas de Ouka Leele y la revista de los 70, lo cierto es que la serie además trata de dialogar con nuevas experiencias a través de otros métodos como la *performance*. Ouka Leele construye sus imágenes a través de estrategias textuales que anticipan su actividad fotográfica. La alusión en sus obras a ciertos imaginarios visuales como el surrealismo cinematográfico de *El perro andaluz*; la estética documental de la que parte para crear un anti documentalismo, o la influencia de los santos de los tebeos *Vidas Ejemplare*, en los que posiblemente se inspira; forman parte de la intertextualidad que nos habla de su intención de crear una narrativa que trasciende lo considerado como *kitsch*, puesto que la intencionalidad de su obra se aleja de una exaltación de la felicidad, y más bien se acerca a la creación de un lenguaje que otorgue un nuevo modelo de belleza estética, cercana a un estilo pictórico nacido de la pintura pero desarrollado como fuente de origen en la fotografía.

3.3.Tercera etapa: *A donde la luz me lleve*

La tercera etapa en a la obra fotográfica de Ouka Leele se podría establecer a partir de la incorporación de técnicas digitales para la elaboración de sus imágenes. Desde sus inicios su herramienta había sido la fotografía analógica, imágenes en blanco y negro y posteriormente pintadas con acuarelas. Desde el comienzo de la era digital Ouka Leele se aleja de la fotografía bajo la presunción del fin del medio, al no sentir atractivo alguno por la nueva tecnología. Sin embargo, en 2005 tras recibir el Premio Nacional de Fotografía y preparando la exposición que se celebraría con motivo del mismo, emplea técnicas digitales con ayuda de José María Mellado, y sin quererlo, aprendió y aceptó lo digital. Es entonces cuando comienza a incorporarla en su trabajo, obteniendo el color de la fotografía desde un primer instante, pero retocándola posteriormente bajo medios digitales. Los colores ácido-pop tan llamativos propios de la etapa anterior, se transforman en tonos más suaves y naturales.

A donde la luz me lleve, proyecto que inicia en 2014 como artista invitada en *Miradas de Asturias*¹¹, se configura como un viaje interior a partir del paisaje, el folclore y la cultura. El *leitmotiv* de la serie es la luz entendida bajo la romántica concepción de los impresionistas por la cual los pintores habían salido al campo a captar la naturaleza a partir del instante, siempre cambiante por la luz. “la luz es la que dibuja y la que construye las formas” (O. Leele, entrevista personal, 18 de febrero de 2015). Su significado adquiere una dimensión mística, la luz como guía, como ejecutora directa de la belleza. En palabras de la artista:

*La sensación de estar entrando en el paraíso, inmersa en la belleza. Los días pasan dejándome llevar, como una recolectora de luz, salgo por la mañana, solo atenta a Donde la luz me lleve, sabiendo que no podré repetir lo que veo, pues está construido de luz y brumas, de humedad y misterios irrepetibles*¹².

¹¹ *Miradas de Asturias* es una iniciativa de largo recorrido de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson para promover, desde el mecenazgo, la creación de un fondo de obra inédita inspirada en Asturias, a partir de la visión íntima y personal de prestigiosos fotógrafos invitados, Premio Nacional de Fotografía.

¹² (idem).



Fig. 35. Ouka Leele.
Un encuentro sorprendente, 2014.
A donde la luz me lleve.

La serie fotográfica supone una visión misteriosa e intimista de Asturias bajo la interpretación personal de Ouka Leele. Un trabajo evocador que recuerda a las imágenes más puras de la artista en las que lo cotidiano, lo rural en este caso, suponen una exaltación que conecta con lo místico. Entre ellas se encuentran algunas que, siguiendo la técnica utilizada durante toda su segunda etapa, es decir, la de la fotografía pintada, refuerzan el contenido pictórico de la serie, de la fotografía como pintura, o más bien como “cuadro fotográfico”, expresión empleada por Albarrán (2011:239) a partir de las investigaciones sobre la teoría fotográfica contemporánea de Jean-François Chevrier¹³, para referirse a:

Obras fotográficas realizadas por artistas no fotógrafos a partir de 1970...con la ayuda de una noción que no se apoya en las especificidades técnicas de un medio mecánico de producción de imágenes sino en la “forma” sobre la que se asienta la autonomía de las obras y que, por tanto, determina su recepción en el espacio institucional: la “forma cuadro”.

En el planteamiento propuesto por Albarrán sobre la fotografía contemporánea, la obra fotográfica de Ouka Leele se entendería como una imagen “simbólica”, como

¹³ Con su concepto del *tableau* fotográfico, es decir, la realización de obras fotográficas tomando como modelo el cuadro pictórico o la rearticulación del sistema artístico para incorporar las nuevas tecnologías de las últimas décadas, el trabajo de Chevrier es fundamental para comprender cómo se articula la fotografía en el sistema y en la historiografía artística contemporánea.

construcción de lo real. En ella la artista pasaría a ser la directora de escena retomando en su fotografía componentes de la tradición pictórica. Estos componentes se establecen como una constante que mantiene fielmente en sus obras, ya sean analógicas o digitales, en su tratamiento del color heredero directo de la pintura. En la obra *Un encuentro sorprendente* (fig. 35), enmarcada en lo que parece una ventana a modo de *tableau vivant*¹⁴, y por tanto de “forma cuadro”, o “cuadro fotográfico”, la fotografía misma adquiere una nueva autonomía formal. Este marco acentúa la sensación de escena natural, realista, tratándose sin embargo de una realidad elaborada, simbólica, en la que son los colores los que recuerdan lo antinatural de la propia imagen.

Estos “cuadros” *tableau vivant*, no designados bajo la condición decimonónica de “cuadro viviente”, sino más bien como una imagen que se elabora como resultado de una investigación pictórica que va más allá del soporte establecido, cumplen la función de “imágenes-acciones”, creadas por y para el objetivo. Albarrán (2012:57) cita a Stiles (1949) quien señala sobre este tipo de imágenes que, “aun pareciendo documentos fotográficos, estas seductoras imágenes se nos presentan como una construcción artificial, series de actos ficcionales, cargados de simbolismo tanto en la forma como en el fondo”. Por lo que la fotografía establece su función bajo la definición de Albarrán (2012:243) de “dispositivo de reflexión temporal y medio de representación de la realidad”, en cuanto a los nuevos procesos pos-narrativos.



Fig. 36. Ouka Leele.
Xana bailando, 2014
A donde la luz me lleve.



Fig. 37. Ouka Leele.
Xana en el baño, 2014
A donde la luz me lleve.

¹⁴ *Tableau vivant* es una expresión francesa para definir la representación por un grupo de actores o modelos de una obra pictórica preexistente o inédita.

Ouka Leele explora las posibilidades de la fotografía como imagen congelada, como un instante atrapado en el transcurrir de la narración. El empleo de técnicas narrativas en su obra, se presenta como una adaptación de los nuevos códigos visuales en los que evoluciona su lenguaje. El estatismo desde las primeras obras en las que ya manifestaba un interés por la *performance* y la teatralidad (serie *Peluquería*, 1979), evoluciona en su trabajo más reciente en imágenes dinámicas y narrativa (fig. 36, 37).

De igual modo, las del cementerio de Niembro (fig.38, 39, 40) en las que se aprecia la narrativa entre las imágenes, así como el trascurso del tiempo que se convierte en un mensaje más, no visual pero sí explícito.



Fig. 38. Ouka Leele.
El cielo, 2014.



Fig. 39. Ouka Leele.
Lo que nunca se acaba, 2014



Fig. 40. Ouka Leele.
Siempre viva, 2014.

4. LA FOTOGRAFÍA PLÁSTICA

A medio camino entre la pintura y la fotografía Ouka Leele se convierte en uno de los máximos exponentes de la posmodernidad. Haciendo uso del término propuesto por Baqué (2003), su trabajo se inscribe en la referida como “fotografía plástica”:

No se trata de la fotografía denominada “creativa”, ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas; la fotografía que no se inscribe en una historia del *medio* supuestamente pura y autónoma sino, por el contrario la que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de la producción (9).

En las diferentes técnicas como el fotomontaje, el *collage* o incluso la fotografía pintada, Baqué (2003:43) intuye el fin de la autonomía del campo fotográfico. La entrada de la fotografía en las artes plásticas supone la posibilidad “de la hibridación, de la mezcla y del mestizaje, la contaminación de los *medios* que constituye, sin lugar a dudas, una de las principales determinaciones del arte contemporáneo”. De ahora en adelante, el análisis no se ajusta a los cánones establecidos anteriormente. Lo cierto es que nos encontramos ante una verdadera transformación de la fotografía iniciada por el posmodernismo y cuya definición, citando nuevamente a Baqué (2003) resulta esclarecedora:

La reapropiación de estilos, la práctica de la cita, los manierismos, la asunción del *kitsch*. La era del segundo grado, la fascinación por el simulacro acompañada por una visión del mundo como teatro, juego generalizado de ilusiones donde se consume el luto alegre de la verdad, donde se despliega la mascarada del sentido (130-131).

Resulta inevitable no pensar en Ouka Leele cuya obra se ajusta a la denominación de posmoderna ofrecida por el autor. A excepción del *kitsch*, “categoría de difícil definición que caracteriza a aquellas producciones que se mueven en un territorio intermedio entre la alta cultura y la cultura de masas, trabajos de un pretendido mal gusto, superficiales y en exceso sentimentales”. Algunos autores (Albarrán, 2012:191) sí que denominan su estética bajo esta consideración. Sin embargo, más allá de su apariencia la obra de Ouka Leele se presenta como un acto de rebeldía y de reinterpretación de la realidad. El resultado de sus fotografías no son más que un acto de fe por mostrar belleza y renombrar una realidad con la cual no se identifica.

Baqué (2003:16-17) cita a Boltanski (1976) quien reconoce que la fotografía había estado durante años bajo el dominio de la pintura, influyendo en la iluminación, los desenfoces, e incluso en los términos que se utilizan como el retrato o el paisaje. Debido en gran medida a la influencia de lo que denomina “pintores-fotógrafos”, es decir, aquellos pintores que comienzan a dedicarse a la fotografía, y que de alguna manera eliminan las líneas que delimitaban a un arte de otro, se produce el cambio en el cual la fotografía adquiere el reconocimiento de objeto artístico. Por su parte, Ouka Leele participa en la deconstrucción del modernismo, en el que se apostaba por la pureza fotográfica, mediante un proceso de hibridación en la que la fotografía queda cubierta por la pintura, cercana al modelo de pintura (cuadro). En este proceso deconstruccionista se adueña en cierto modo de estilos y prácticas asociadas al manierismo, al surrealismo, o al pop, entre otros, sin rechazar modelos clásicos, ni en su temática ni en la composición de sus cuadros fotográficos.

En oposición al planteamiento de Clement Greenberg, (Baqué, 2003:191), en el que cada arte debe liberarse de las nociones ajenas para poder explorar su esencia, Ouka Leele condensa en su obra siglos de arte unificando estilos opuestos bajo un mismo lenguaje basado en un cierto eclecticismo pictórico.

Hasta el momento se había mantenido el planteamiento defendido por el modernismo en su creencia sobre la existencia de una esencia de la pintura, de la escultura, de la fotografía, etc., y es precisamente bajo este sello de hibridaciones que se produce la deconstrucción de la obra pura y original. Es en esta consolidación de estilos en el que incluso en ocasiones elementos de la baja cultura se ven reforzados y engrandecidos en la práctica fotográfica, su obra ha llegado a asociarse, erróneamente, al *kitsch*. El verdadero sentido no es otro que el de la búsqueda de una belleza oculta.

Bajo la auto-denominación de “creadora de la mística-doméstica” se encuentra el verdadero sentido creador, el de la exaltación del objeto, o mejor dicho el de la objetualización del individuo. Ouka Leele retrata en el caso de su serie *Peluquería* (fig. 41), por citar un claro ejemplo, al modelo portando un objeto, mitificándolo y engrandeciéndolo, de alguna manera concebida para ser expuesto. Por tanto, aunque a simple vista puedan hallarse similitudes estéticas fácilmente asociables al *kitsch*, como es

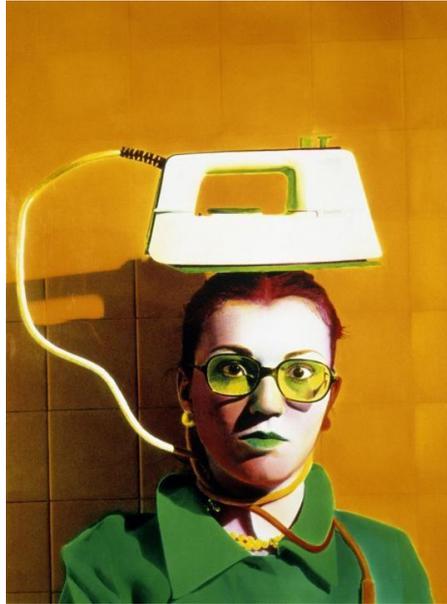


Fig. 41. Ouka Leele.
Peluquería, 1979.

el caso de los colores ácidos, la puesta en escena, el enfoque discursivo que se esconde tras sus obras se aleja totalmente de la pretendida felicidad enmascarada propia del estilo

Así mismo, en el retrato que realiza sobre su amigo Cespepe frente al Palacio de la Justicia de Madrid (fig. 42), coronado con jeringuillas, muestra ese pretendido contraste de realidad y belleza. Junto a la veracidad ofrecida por la cámara, Ouka Leele dota de color a la imagen difuminando el fondo y centrando toda la agresividad en el rostro del retratado. Sin pretensión alguna por complacer al espectador, lo enfrenta en tonos fríos, y miradas desafiantes a un cuadro que cuenta con la veracidad de una fotografía del cual no puede apartar la mirada.



Fig. 42. Ouka Leele.
Peluquería, 1979.

4.1.La “forma-cuadro”

Con la entrada de la fotografía plástica se establecen, de ahora en adelante, dos posturas opuestas en las que el crítico Jean-François Chevrier diferencia a aquellos artistas que utilizan la fotografía, de aquellos fotógrafos puros. En otras palabras, por un lado aquellos que introducen su práctica fotográfica en el campo de las artes plásticas y no únicamente en el medio, y la desarrollan sin excluir de manera alguna, el recurso de otros soportes, en conjunto o en paralelo. Y por otro lado, los que por el contrario, consideran que hay que mantener la pureza del medio, creyéndose herederos de su historia y pretendiendo continuarla mediante una práctica exclusivamente fotográfica (Baqué, 2003:43).

Esta transformación denominada por Chevrier como “transmutación de la fotografía” (Baqué, 2003:45) tiene como desenlace el fenómeno de la “forma cuadro”. Con él se refiere a una cierta forma de fotografía que aunque relacionada con el medio pictórico, no tiene por qué intervenir el gesto mismo de pintar. En ella existe una clara delimitación del plano, frontalidad y autonomía en categoría de objeto, a las que Baqué añade la de la suspensión del tiempo, la elección de la pose y el trabajo deliberado sobre el color. Chevrier reconoce su defensa del cuadro fotográfico en cuanto a la autonomía del soporte de la imagen, la delimitación y la experiencia de confrontación que se da al espectador debido a la frontalidad (Baqué, 2003:239).

La obra fotográfica de Ouka Leele se inscribe, bajo las determinaciones propuestas por el autor, como “forma-cuadro”. Desde su segunda etapa, a finales de los 70, principios de los ochenta, pensemos en la serie *Peluquería* (1979), su obra toma las referencias de la forma-cuadro. No se trata de un casual, la evolución de la obra fotográfica toma finalmente como destino, sobre todo a partir de esta década, la designación de fotografía plástica. En el caso del trabajo de la artista, en cuanto a su mestizaje de fotografía y pintura, y en su afán por el arte clásico, la influencia de la pintura en el medio fotográfico es innegable. El caso más visible es el de su obra *Rappelle toi Barbara*, de 1987 (fig. 45). Tomando como referencia la descripción propuesta por Baqué (2003:239) para los cuadros fotográficos encontramos: “vistas frontales de espacios en los que se aprecia una tensión irresoluble entre la realidad capturada y la construcción de documentos. Escenificaciones que encierran conocidas citas visuales de la historia del arte”.



Fig. 43. Ouka Leele.

Rappelle toi Barbara, 1987.

Rappelle toi Barbara es un homenaje a la diosa Cibele en la que la artista toma como referencia la representación de Guido Reni, de *Atalanta e Hipómenes*, de 1612, del Museo del Prado. La historia cuenta que Atalanta desafiaba a una carrera a todo aquel hombre que la pretendiera, y castigando a los perdedores con la muerte. Hipómenes fue el único que logro vencerla gracias a la ayuda de Venus quien le regaló tres manzanas de oro del jardín de las Hespérides para que las arrojara a Atalanta y ésta se detuviera a recogerlas. Finalmente, enamorados decidieron entrar en una cueva a hacer el amor, resultando ser una cueva dedicada a la diosa Cibele, quien al enterarse, enfurecida, decidió convertirlos en leones. Pero al ver que eran amantes se apiadó de ellos, dejándolos tirar siempre de su carro (*La mirada de Ouka Leele*, Gordon, 2009).

Ouka Leele sitúa la escena en el centro de la fuente de Cibele en pleno Madrid, donde se encuentra la estatua de la diosa. En ella escenifica los tres momentos de la historia correspondientes al pasado, al presente y al futuro.

En el cuadro fotográfico representa en primer lugar a los pretendientes de Atalanta abatidos por sus flechas, en segundo lugar el momento en que ésta recoge las manzanas doradas que le tira Hipómenes, y justo detrás, en tercer lugar, el momento final con la estatua de la diosa Cibeles tirada por los leones. En la obra del pintor Guido Reni (fig. 44), únicamente se muestra el momento en que Atalanta se detiene a coger las manzanas. En ambas obras la tensión de la escena se expresa en el centro del cuadro, en las figuras de los protagonistas, a través de las piernas cruzadas. Recordando la definición empleada por Chevrier para describir los cuadros fotográficos, la delimitación del plano y la frontalidad en la obra de Ouka Leele suponen poco menos que una apropiación de la obra del pintor. La pose de los personajes, o incluso la suspensión del tiempo, no hacen más que remarcar su carácter pictórico. La elección de los colores en un destacado contraste de cálidos y fríos, se suma al antagonismo de la obra en la que se enfrenta el tema del amor y la muerte, lo clásico y lo moderno. La artista cumple como intermediaria un papel que se supone fundamental en el afianzamiento entre el medio pictórico y el fotográfico.



Fig. 44. Guido Reni.
Atalanta e Hipómenes, 1612.

En su método “pictórico” Wall¹⁵ afirma que a partir de la composición de escenas que toman elementos de la tradición artística europea, tanto la teatralidad, como la escenificación, refiriéndose a la dirección de actores, tienen como desenlace una estructura del *fototableau*. Tomando su definición Ouka Leele se convierte en directora de escena retomando en la fotografía los componentes propios de la práctica pictórica (Albarrán, 2011:67).

La “forma-cuadro” había pretendido situarse entre dos corrientes fotográficas que en la producción de los años ochenta marcaron un instante decisivo. Por un lado, la del neopictorialismo y por otro, la de un tipo de posmodernismo. De alguna manera, este pictorialismo contemporáneo en el que se inscribe la obra fotográfica de la artista, ejecuta las mismas prácticas que el pictorialismo al que se refiere Baqué (2003:147) de finales del siglo XIX, sobre la revalorización del arte y la sublimación de la consciencia creadora. Los neo-pictorialistas de los años 70 defendían el derecho de la fotografía a distanciarse de la pretendida exactitud de la realidad, es decir, del modelo documental, y frente a la mecánica que ofrecía ese tipo de fotografías, sobre todo frente a la reproductibilidad serial. Se situaban a favor de la obra única así como de una interpretación personal que se alejaba de la transmisión de la realidad. Lo que buscaban por encima de todo, era preservar el aura de la imagen, aquella misma en la que Walter Benjamin había demostrado cómo la modernidad acababa con ella. La rehabilitación del aura supone una de las mayores apuestas del neopictorialismo contemporáneo.

La práctica de algunos autores como Ouka Leele tiende a valorar doblemente la materia y la forma fotográfica. Mediante la aplicación de recursos pictóricos la materia adopta superficie y profundidad, que la distancian de las superficies plásticas de la modernidad. Al sobrevalorar el gesto se redime la técnica, lo eleva a la fotografía al calificativo de obra de arte. Al mismo tiempo la estética de lo Bello que durante el período de las vanguardias se había convertido en algo caduco, queda restaurado mientras que la pureza del medio defendida por el modernista Clement Greenberg¹⁶, se debilita (Baqué 2003:148).

¹⁵ Jeff Wall (Vancouver, 1946) es miembro destacado de la denominada Escuela de Vancouver que se caracteriza por la práctica del fotoconceptualismo. Vinculado en su doble condición de artista e historiador del arte a la corriente de la modernidad crítica, Wall se separa de las posturas antiartística y purista prefiriendo abundar en las posibilidades expresivas de la tradición figurativa.

¹⁶

El neopictorialismo propone una reordenación de las categorías estéticas modernistas, un nuevo planteamiento en el que la obra es un mestizaje de prácticas y materias, mediación de lo objetivo y subjetivo, la reconciliación entre arte y técnica.

En la obra de Ouka Leele la representación de la realidad se da a partir de la reconstrucción, mediante la conjunción de elementos reales y elementos contruidos. En esta contraposición de veracidad y surrealismo es donde la obra de la artista encuentra su verdadera identidad, a menudo en elementos cotidianos, cuya poética desvela en un lenguaje único. En *El beso* (fig. 45), nuevamente se apoya de la contraposición de conceptos, una vez más del amor y la muerte. Dos personajes juntan su boca en lo que parece un beso macabro, mostrando mediante un utensilio de dentista, parte de su dentadura.

Albarrán (2012:74) recuerda que para Crimp¹⁷ (1979) la temporalidad posmoderna de alguna manera fugaz y desestructurada, a menudo tiene como resultado trabajos efímeros que sólo existen en su relación con el espectador. Del mismo modo en su categoría de *performance* como parte de su puesta en escena, la obra de Ouka Leele se sucede como un instante decisivo y caduco en cuyo lugar es la fotografía quien rescata la obra de su desaparición. De lo contrario no sería más que un intervalo en la memoria de aquellos que lo protagonizaron. Además en el proceso de coloreado exime a la obra de su reproductibilidad haciendo de ella un objeto único y devolviéndole por tanto su aura. Por medio de este proceso instaura una relación directa entre fotografía y pintura, en la cual surge el compromiso de establecer diferencias estéticas entre ambas, y que exclusivamente se resuelven bajo el discurso anteriormente planteado sobre el cuadro-fotográfico como categoría de fotografía plástica.

La obra de *El beso* sería un claro ejemplo sobre las estrechas líneas que se establecen entre su obra fotográfica y pictórica. A medio camino entre una y otra, presenta las características propias de la ejecución de un lienzo, pero al mismo tiempo obedece al procedimiento mecánico de una fotografía. Este enfrentamiento estético se repite de igual manera en su representación, en la que un tema como el amor queda expuesto de manera

¹⁷ Crítico de arte, ensayista, activista y, actualmente, codirector del programa de estudios visuales de la universidad de Rochester, Douglas Crimp ha sido uno de los protagonistas de la renovación del discurso crítico del arte en los Estados Unidos en las tres últimas décadas.

violenta. En ella, Serrano (2008) incluso plantea cierta malevolencia por su parte:

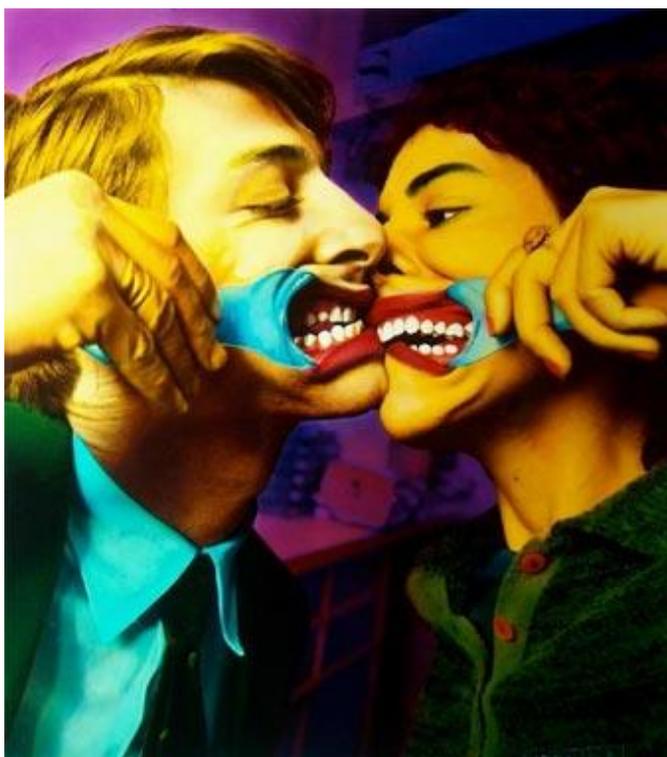


Fig. 45. Ouka Leele.
El beso, 1980

[...] ¿No es rematadamente malévol a su versión del beso de 1980? Pensemos, claro, en primer lugar en Man Ray, y en el cine: labios inmensos que llenan la pantalla, acercándose, brazos que apretujan, finales felices... Nada de eso. Ouka Leele aborda el asunto con una violencia rara: el instrumental en juego liquida de buenas a primeras cualquier ilusión de sensualidad que hubiera podido despertar el título. El fondo malva, incierto y desordenado, tiene la frialdad de un desván, o de un laboratorio, discreto ambiente para esta colisión de tiburones. Los cuerpos separados, sin el menor interés por intimar, dan a la escena el tono de un agresivo rito de apareamiento de alguna siniestra especie omnívora en plena mutación. ¡Y con qué alevosa delicadeza ha acariciado su pincel los pliegues de los dedos y el detalle de cada nariz, de cada cuello, reduciéndolo todo a pura cera, goma plástico o cualquier otro tipo de material aislante suficientemente inapropiado para un beso! Son dos cadáveres revestidos de una epidermis sintética, que se abordan en una actitud tan resuelta que parece tomada del realismo socialista. Como en un vigoroso saludo militar, estira cada uno su fundita elástica, exhibiendo sus blanquísimas muelas y unas encías de color de los músculos despellejados de esos monigotes anatómicos que decoran las aulas primerizas de la Facultad de Medicina. ¡Con qué embriagador aroma a formol despacha alegremente Ouka Leele un asunto tan romántico y tan dado a la afectación (Canova, Hayez, Rodin...)! Pocas veces, como aquí, ha llegado tan lejos el irónico desapego de la artista, su festiva y soberana malevolencia. El humor desgarrado y enérgico de esta imagen espléndida es de una contundencia que nunca pretendieron sus coetáneas *Peluquerías*, tan seductoras, tan valientes y tan cómicas, ni sus retratos posteriores; ni, mucho menos, la selección de obra inédita que reúne la presente edición [...] (44-47).

5. CONCLUSIONES

El fin de este trabajo ha sido el de realizar una aproximación a la obra fotográfica de Ouka Leele, dentro de la considerada por Baqué como fotografía plástica. Su figura es crucial en cuanto al desarrollo del medio en el arte contemporáneo español. Desde su inicio, se presenta innovadora y vanguardista, partiendo de la base clásica de la pintura mediante la cual otorga a la fotografía su carácter artístico.

Una constante en su obra es la búsqueda de la belleza, la cual la lleva a intervenir la fotografía mediante la pintura. Esta hibridación, bajo la cual se toma el concepto de “fotografía plástica”, supone además una transformación tanto en la técnica como en la interpretación. Ya no se debe hablar de fotografía como tal, sino que a partir de ahora se deben tener en cuenta aspectos propios de la pintura como la escenificación, la iluminación, etc., entendiendo que no nos enfrentamos a una pintura en sí, pero tampoco a una fotografía, conceptualmente. Su análisis y su interpretación deben ajustarse a la naturaleza de su obra, que dependerá de tanto en cuanto a la de su creador. Para ello, se hace necesario el estudio de un contexto y de un plano de creación en el que se desarrolla la obra. Por ello, nos remontamos al inicio de la hibridación y el mestizaje, en cuanto a referencias influyentes en la obra del artista, situándonos por tanto en la década de los setenta con la creación de *Nueva Lente*. La revista había abierto las puertas a la variedad de creación, tantos estilos posibles como artistas. En su lema de “todo vale”, se inscriben artistas que de ahora en adelante utilizarán la fotografía únicamente como soporte y no como medio único.

Ouka Leele desarrolla su obra de manera única, sin apropiarse de estilos ni formas, sino más bien desarrollándolos a partir de pautas establecidas. Inscrita como máxima representante de la posmodernidad fotográfica, crea una obra única y original, mediante la intervención de la pintura, y devolviendo a la fotografía el aura con que acababa la modernidad, según Benjamin. Además de dotar a la obra de un elemento exclusivo e irreplicable, como es la pintura, la inscribe dentro de la denominada “forma-cuadro”, en un afán por exaltar la obra y elevarla al nivel de la pintura. Una obra concebida para ser colgada en la pared, para enfrentar al espectador con una realidad inventada.

En un intento por captar un instante y hacerlo eterno.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo, C. (2011). Ouka Leele en un principio. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 3. Consultada el 12 de junio de 2017. <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=87>
- Aguayo, C. (2013). Performance, puesta en escena y narrativa en la serie *Peluquería* de Ouka Leele. *La sociedad ruido: entre el dato y el grito*. Consultado 12 de junio de 2017, en Dialnet.
- Albarrán Diego, J. (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1979-2000)*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Salamanca.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barth, M. (1991). Revolución y fotografía española hacia los noventa. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española (1970-1990) (27-53)*. Tomo I. Madrid: Lunweg.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. (12ª ed.). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*. (5ª ed.). Valencia: Pre-Textos.
- Centro Atlántico de arte Moderno. (2008). *Ouka Leele. Inédita*. Madrid: TF editores.
- Escudero, J. (1998). Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de *la movida* madrileña. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2 (1). Consultado el 20 de enero de 2018 de la base de datos Dialnet.
- Etxebarria, L. y Villasante, C. (2009). *Ouka Leele*. Barcelona: Lunweg, S.L.

- Fontcuberta, J. (ed.). (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Gordon, R. (2008). *Ouka Leele: Antenas y raíces*. (2ª ed.) Madrid: La Fábrica.
- Leele, O. (2007). *Ouka Leele. El nombre de una estrella*. Castellón: Ellago Ediciones.
- López, P. (1999). *150 años de fotografía en España*. (2ª ed.) Madrid: Lunwerg Editores, S.A.
- Marzal, J. (2011). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. (4ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Mira, E. (2012). La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España. *Concreta*. Consultado el 3 de febrero de 2018. <http://hdl.handle.net/10045/41387>
- Monzó, J. V. (1991). El camino de la fotografía en España. En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española (1970-1990)* (23-26). Tomo I. Madrid: Lunwerg.
- Moreiras Menor, C. (2010, enero). La realidad in-visible y la espectacularización '(inter)nacionalista' de la *Movida* madrileña: el caso de la fotografía. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 2 (7). Consultado el 4 de noviembre de 2017, en Dialnet.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1991). *Cuatro direcciones. Fotografía Contemporánea Española (1970-1990)*. Tomo I. Madrid: Lunwerg.
- Pérez-Mínguez, P. (2007). *Mi movida*. Madrid: Lunwerg.
- Rafael Gordon (director), *La mirada de Ouka Leele* (2009). España: Rafael Gordon Producciones.

- Sala La Gallera València (2010). *Ouka Leele: Santa Bárbara Bendita*. La Gallera: Valencia.
- Serrano, C. (2008). Dulce niña malévola. En Centro Atlántico de arte Moderno. *Ouka Leele. Inédita* (35-47). Madrid: TF editores.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Vega, C. (2017). Bases para una fotografía contemporánea. En Vega, C. *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estéticas*. (623-700). Madrid: Cátedra.