

## OUKA LEELE Y LA MOVIDA. LA REPRESENTACIÓN DE UN CAMBIO DE SENTIDO SOCIAL<sup>1</sup>

*Ouka Leele and La Movida. A change of social perspective*

**POR: DR<sup>a</sup>. SOLEDAD REBOLLO PIÑEIRO**

*Doctor (Phd) Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura  
Licenciada en Comunicación Audiovisual  
Universidad Rey Juan Carlos (España)*

**RESUMEN:** La intención de este artículo es realizar un estudio sobre los modos de representación del fenómeno conocido como La Movida, entendiéndola como una experiencia compartida entre el artista y la sociedad. Debido a que el concepto de imagen es demasiado amplio, este estudio se centra en algunas de las obras más representativas de la serie Peluquería de Ouka Leele (1975-1985) como un caso particular del mismo, abordando la crítica o el análisis de su obra asumiendo la existencia de modelos sociales más amplios que explican los procesos culturales. Se procurará localizar el mensaje de las obras de la fotógrafa, que, como muchos otros artistas de su época, ha convertido sus imágenes en iconos populares que pertenecen al imaginario colectivo, actuando así como marcas que referencian una época y cuya aportación es fundamental para entender el arte y la sociedad de hoy en día.

**PALABRAS CLAVE:** sociedad, arte, ouka leele, la movida, fotografía.

**ABSTRACT:** The main goal of this paper is to study the diverse ways of representation of the Spanish phenomenon known as La Movida, understanding it as a shared experience between the artist and society. Since the concept of “image” is too broad, this analysis will focus on some of the most representative Works of the “Peluquería” serie by Ouka Leele (1975-1985) as a particular case, approaching other critiques and analyses of her work assuming the existence of broader social models that explain the cultural processes. Thus, the first thing to do is try to figure out the message in Ouka Leele’s work that, as many other artists of her time, has seen her images become popular icons that belong to the social imagery, acting as references of their period and whose contribution is essential to understand the art and society of today.

**KEYWORDS:** society, art, ouka leele, la movida, photography

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del número 17 de la REJP. Dicho número ha sido coordinado por el Prof. Dr. Pedro Pablo Gutiérrez González. El Consejo de redacción de la Revista aceptó la coordinación del número indicado así como el contenido del mismo en la sesión que celebró el 12 de marzo de 2019. Tras analizar el contenido de la versión final de los trabajos incluidos en este número, los miembros del Consejo de redacción de la Revista dieron el visto bueno al mismo en una sesión extraordinaria celebrada el 22 de noviembre de 2019.

**SUMARIO:** I.- INTRODUCCIÓN. II.- DIALOGO ENTRE EL ARTISTA Y LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES. 1.- OUKA LEELE Y LA MOVIDA. 2.- LA CRISIS DE LAS VANGUARDIAS Y LA NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA. III.- ANALISIS DE LA OBRA. 1.- SENTIDO VS. SINSENTIDO. 2.- CONSTRUCCIÓN VS. DECONSTRUCCIÓN. 3.- OBJETIVIDAD VS. SUBJETIVIDAD. 4.- ALTA CULTURA VS. BAJA CULTURA. 5.- LA IDENTIDAD. 6.- LO DOGMÁTICO VS. LO IRREVERENTE. 7.- EL FIN DE LOS GRANDES DISCURSOS. IV.- REFLEXIONES FINALES. V.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

## I.- INTRODUCCIÓN

Aunque nací en el año 1989, de manera que no viví el periodo conocido como La Movida, he tenido la suerte de trabajar y conocer bien a muchos de sus protagonistas, sobre todo del mundo de la música y el arte. Trabajé con Germán Coppini, Ana curra, Miguel Costas... entre otros, para quienes hice trabajos audiovisuales. Esto a su vez me llevó a conocer a muchas otras personalidades como Jesús Ordovás o Cessepe.

Asimismo, desarrollé la investigación de mi TFM entorno a los modos de representación de esa época, y pude entrevistar y mantener conversaciones con Ouka Leele, Miguel Trillo, Alberto García Alix, o El Hortelano. Esa experiencia enriquecedora me llevó a tener el deseo de profundizar en esa atmósfera conocida como La Movida y en sus protagonistas.

Rápidamente, al inicio de la investigación, nos dimos cuenta de que la mayoría de los estudios realizados sobre el Tardofranquismo y la Transición, han estado más centrados en el movimiento obrero y sus sindicatos, o en el movimiento vecinal, estudiantil, y en las historias de las organizaciones de extrema izquierda. No existen prácticamente estudios sobre La Movida, y los que hay comparten una visión muy banal del fenómeno. No se ha profundizado en su carácter crítico, político, ni en su importancia para el devenir del arte. Creemos que ello ha podido reducir la visión sociocultural y política de esos años. El discurso dominante mayoritario defiende que la Movida es fruto de la muerte del dictador Franco, y que de ahí en adelante todos los esfuerzos residen en pasarlo bien, mirar hacia el futuro y construir una España moderna y sin prejuicios.

Este afán por pretender entender aquellos años como un borrón y cuenta nueva, han podido provocar que, como defiende Cristina Moreiras Menor, *“la cultura de la Movida (sobre todo la madrileña) representa ahora la España libre, la España moderna, la España que quiere ser aceptada desde y por su modernidad, en las redes internacionales del mercado. Y es así también como sus protagonistas (Almodóvar a la cabeza, pero también Ouka Lele, McNamara, Pérez-Mínguez, las Costus o Cesepe, por nombrar solo a unos pocos), convertidos en un colectivo, el de la Movida que como tal suprime la marca identitaria personal y, por tanto, la singularidad de cada artista (caso excepcional es el de Almodóvar) comienzan a ‘leerse’ desde el afuera de la historia, siempre desde una interpretación puramente presentista, enfatizándose y erigiéndose como el símbolo más fidedigno para esa nueva España que nace desde la*

'muerte' del franquismo"<sup>2</sup>. Sin embargo, estos fotógrafos y artistas no solamente producen obras de acuerdo con el mandato de conseguir esa nueva imagen moderna, de entretenimiento, ajena a su pasado y carente de toda crítica a su presente, como comprobaremos en el análisis de la obra de aquellos años de la fotógrafa Ouka Leele.

## II.- DIALOGO ENTRE EL ARTISTA Y LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

Las imágenes existen desde siempre, constituyen en si mismas un lenguaje universal muy apreciado. Pero la creación de imágenes nunca fue una tarea sencilla, sobre todo antes de la invención de la fotografía. La tarea de producir una imagen que representase un aspecto de la realidad, como un animal o el cuerpo humano requería de un talento especial que con el tiempo se denominó talento artístico.

Resulta difícil desligar el valor artístico de una obra del modo en que ésta es incorporada a la cultura, por lo que la adecuada apreciación de su significado cobra especial relevancia. La propia creación de imágenes en cada época particular de la historia se ha convertido en objeto de estudio, ya que existe una gran cantidad de formas diferentes de crear imágenes, y cada cultura y cada época tiene las suyas. Esta condición cambiante de las imágenes, que las hace inseparables de su espacio tiempo permite acercarse a la realidad de los seres humanos que las realizaron. Por esta razón, para poder interpretar adecuadamente una imagen, es importante focalizar su análisis en los procesos culturales acontecidos durante su producción, ya que el valor testimonial que las imágenes ofrecen de su entorno, tiene en cada momento su propia especificidad. Tal como dice Benjamin Buchloh "*debemos asumir la existencia de modelos sociales amplios en los que suceden los procesos culturales*"<sup>3</sup>. Desde Panofsky<sup>4</sup> entendemos la obra de arte como símbolo concreto de un complejo campo cultural. Ya no es simplemente la habilidad del autor, los colores o la forma, la realidad no se nos va a mostrar como un todo, sino como un conjunto de realidades dispersas. Adorno defendía que "*no se puede construir una argumentación en la forma usual escalonada, sino que hay que construir la totalidad a partir de una serie de conjuntos parciales que de alguna manera tienen pareja importancia y se ordenan concéntricamente en el mismo nivel*"<sup>5</sup>. Por esta razón, dado que no todas las imágenes son iguales y están sometidas a procesos temporales cambiantes, en estrecha relación con los acontecimientos y las actitudes ante los mismos, el presente artículo se centrará en la imagen como experiencia cultural compartida entre el artista y la sociedad, creando de este modo, un dialogo entre ambos.

En la década de los ochenta el arte desplaza sus intereses completando el asalto a la vanguardia y al concepto de autonomía del arte. Este asalto iniciado mediada la década

---

<sup>2</sup> MOREIRAS MENOR, C.; "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*, nº 7, 2010, págs.119-14.

<sup>3</sup> BUCHLOH, B.; *Revista Internacional de Arte Lápis*, nº 122, págs 21-22

<sup>4</sup> PANOFSKY, E.; *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1939.

<sup>5</sup> ADORNO, T.; *Teoría Estética*, Taurus, 1992.

de los setenta se hace virando hacia posiciones críticas que tienen como eje central al sujeto y todo lo relacionado con él. Aparece entonces un diálogo crítico entre arte y sociedad. Pero este diálogo no es nuevo, se ha producido siempre a lo largo de la historia. Sin embargo en el periodo de las vanguardias, salvo excepciones, en él que lo humano se margina y se emparenta con la baja cultura, en favor del concepto o la idea, tratadas como un rango superior. Pero como hemos dicho, no siempre fue así. En España tenemos dos grandes ejemplos de arte al servicio de los intereses humanos y sociales, dos ejemplos son, la obra de Francisco de Goya y la novela Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes. Tanto Goya como Cervantes pusieron su arte al servicio de lo social, nada complacientes con la sociedad y comprometidos con una visión crítica de la misma, en la que ponen el foco en los estereotipos en los que basamos nuestro entendimiento y la actitud crítica que nos propone asumir. La creación de un mensaje dirigido a la sociedad estaba íntimamente ligado a las estrategias con las que impregnaron sus obras. En el caso de Goya, el empeño por introducir en la vida cotidiana la razón frente a la superstición y la inercia de la costumbre, le llevaron a construir imágenes de la vida cotidiana deformadas hasta lo grotesco con el fin de mostrarlas con mayor claridad. En Cervantes encontramos una estrategia parecida, su personaje, el Quijote, está premeditadamente deformado, fuera de lo humano sensato y cabal, sin embargo, no tanto como para que el lector no se reconozca en sus delirios. Esta universalidad de la locura del Quijote es la que nos permite reconocer nuestra falta de cordura en la que caemos continuamente, haciéndonos conscientes de nuestra vulnerabilidad. Goya y Cervantes retrataron una parte de la sociedad existente (deformándola desde el prisma del arte) para enviar un mensaje de repercusión social.

#### 1.- OUKA LEELE Y LA MOVIDA

Es importante que se realice una revisión crítica del grupo de artistas consagrados bajo el colectivo de La Movida, con el objetivo de mostrar cómo la interpretación superficial de una época, oculta tras la ideología espectacular, los banalizó y, así, les restó cualquier posibilidad de mostrarse como parte del contenido social enlazado a una trayectoria histórica. Mi tesis gira en torno a la probabilidad de que, en la producción artística de este colectivo, reside un mensaje de resistencia a su banalización, a través de su propia estética espectacular.

Me he centrado en el trabajo de Ouka Leele por varias razones, - por un lado, para reflexionar acerca de la huella que ha dejado su trabajo de finales de los años setenta y los ochenta en el imaginario colectivo y por otro – para vincular su trabajo con la fuerte transformación de la sociedad española y occidental en esos años. La obra de Ouka Leele debido a su carácter novedoso dentro de la fotografía y el desconcierto que en general produce en quien la mira, ha tenido grandes dificultades para ser ubicada correctamente. Su obra no es solo fotografía sino también pintura, su uso del lenguaje escénico para la construcción de mensaje y la incorporación del sinsentido para provocar el desconcierto y la reflexión en el espectador, hacen que su obra parezca surrealista o dadaísta. A su vez, su utilización de la ironía y el humor la alejan del estándar serio del arte elitista, con lo que su obra deviene en el tabú artístico de lo popular. Ante la imposibilidad de muchos de asimilar tantos factores juntos se opta por el camino más fácil de relacionar su fotografía con La Movida y por lo tanto, con una

efímera época de la historia. Del mismo modo, debido sobre todo al colorido vibrante que utiliza en sus obras se la ha relacionado con el pop americano y también, al mostrar su mensaje de un modo amable e irónico, sin renunciar a la poética y a la estética, se la ubica en la fotografía lírica. Cada una de estas descripciones apenas rozan la superficie de su obra dejando de lado las razones de peso por las que Ouka Leele encamina su obra.

En sus fotografías se pueden apreciar las rupturas acontecidas en el arte tras la crisis de la vanguardia de finales de los setenta, tales como la vuelta al sujeto, la crisis de la alta cultura con la aparición de elementos provenientes del underground, la puesta en práctica de un arte que politiza de un modo diferente las reivindicaciones sociales y los métodos y estrategias empleados por el arte desde entonces.

Es posible distinguir de un modo nítido como su personalidad artística se va conformando y evolucionando en paralelo a su experiencia social, de modo que es posible apreciar los nexos causales entre su vida y las características de su obra. Sin querer hacer un análisis pormenorizado de su biografía, si he querido resaltar aquellos hechos que están más ligados al devenir social y a las inquietudes que ese entorno social contribuyo a implementar. Como dice Michael Foucault, "a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le concede, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen de cómo se responde a estas cuestiones"<sup>6</sup>

El autor pertenece a su tiempo, "toda una serie de análisis concretos han mostrado efectivamente que, sin negar ni el sujeto ni el hombre, se está obligado a sustituir el sujeto individual por un sujeto colectivo o transindividual"<sup>7</sup>. De ahí que Ouka Leele no es el único autor de sus obras, sino que éstas se producen en un conjunto estructurado que forma parte de una obra colectiva.

Lo que define la obra de Ouka Leele y también su personalidad es la lucha contra los estereotipos, los conceptos aprendidos, los dogmas establecidos. Los pulpos o las pescadillas que se muerden la cola en sus obras, muestran el aparato más o menos sofisticado que el individuo y la sociedad han ido construyendo para dar sentido a sus vidas. Una vez creados los conceptos en nuestras cabezas es muy difícil abrirse a nuevas experiencias, por lo que, el sentido se convierte en un lastre que arrastramos hasta que un nuevo sentido lo sustituye. La ideologías, la identidad, el racismo, los roles de género, la cultura, el orden social y todas las cuestiones que se nos ocurren están afectadas. Esto da lugar a situaciones realmente preocupantes, algunas tan destructivas y alienantes como la situación en la que se vivía en los ochenta, con dos bloques enfrentados en una guerra fría bajo la amenaza nuclear.

## 2.- LA CRISIS DE LAS VANGUARDIAS Y LA NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA

Para situar la obra de Ouka Leele en su contexto es interesante hacer un pequeño repaso

<sup>6</sup> FOUCAULT. M.; ¿Qué es un autor?, *ElSeminario.com.ar*, 2000-2005.

<sup>7</sup> FOUCAULT.M.; ¿Qué es un, (...), opus cit., pág. 36.

por los vaivenes del arte que se estaban produciendo en la ciudad de Madrid. La fotógrafa inicia su andadura artística cuando la llamada Nueva Figuración madrileña ya había abierto un proceso de cambio. Mas allá de referencias alejadas en el tiempo como el dadaísmo o el surrealismo, que también están presentes en su obra, considero más adecuado situar la obra de Ouka Leele dentro de la brecha abierta por la nueva figuración, pues ésta, a pesar de lo que se suele considerar, representa una revisión profunda de las categorías y los parámetros impuestos durante mucho tiempo por la vanguardia artística. Cuando Ouka Leele estaba todavía formándose, la actualidad artística a su alrededor poseía el atractivo de un lenguaje lleno de posibilidades. Su obra, aunque fotográfica, como ya hemos visto anteriormente, no se ciñe únicamente a un medio, sino que hibrida fotografía y pintura, por lo que su obra y la de muchos artistas de su época, forma parte de un panorama más abierto del mundo del arte que del exclusivo mundo fotográfico, de ahí que sea relevante la influencia de la nueva figuración madrileña en su obra.

La nueva figuración madrileña, acuñada “los esquizos” de Madrid por los pintores del grupo trama de Barcelona, aparecen como los pioneros de un proceso de ruptura con el quehacer vanguardístico al reintroducir lo personal y lo vivencial en el arte. Este grupo de artistas (Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Luis Gordillo, Sigfrido Martín Begué, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Luis Pérez Mínguez, Rafael Pérez Mínguez, Manolo Quejido y Javier Utray), son descritos por Fernando Huici como *“provocadores hacia el mundo del arte contemporáneo y hacia el mundo en general, adaptaron una estética que se situaba en el lado opuesto de la de sus antecesoras, que para ellos representaban el estereotipo de la España negra y que tenía su reflejo en el arte desde Goya al grupo El Paso. Respecto a sus referentes filosóficos también rompieron con la corriente más extendida en el pensamiento de la época, el marxismo y el psicoanálisis de Lacan, y difunden en la península el libro de Deleuze y Guattari El Anti-Edipo (1972)”*<sup>8</sup>

En este texto de Huici muestra muchas de las claves que están presentes en los artistas de la nueva figuración respecto a un pasado vanguardista que ya no les interesaba. Con el fin de reintroducir la vida en el arte, se necesitaba devolver al artista su condición de individuo, propietario de una vivencia propia. Es este, en último término quien determina el tipo de obra que hace y no una espiral de conceptos abstractos en sucesión ininterrumpida. De ahí que en los setenta y ochenta en España y fuera de ella, como un acto de rebelión contracultural y desafiando el orden hegemónico, surge un nuevo hacer artístico desligado de los prejuicios conceptuales y de la ideología, en favor de una visión transversal donde la subjetividad ya no es un estigma. Lo narrativo, la ausencia de prejuicios estéticos, lo popular, la alta y la baja cultura, la intertextualidad, lo cotidiano, la reapropiación del cuerpo, así como un interés en mostrar el carácter artificial de las imágenes, se reivindican en esta nueva etapa histórica.

Si la sociedad en los setenta viene llena de grandes contradicciones y cambios, el arte no podía ser menos, el giro impuesto por los integrantes de la Nueva Figuración no

---

<sup>8</sup> HUICI, F.; “Cara a Fisterra en Carlos Alcolea. Cara a Fisterra” (Catálogo), Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 2008, pág.12.



tendría marcha atrás, sus rasgos característicos aunque incipientes habrían de tener continuidad en las décadas siguientes. Entre estas incorporaciones está el devolver la acción al sujeto, libertad de estilo, formato y temática, narratividad, ironía, des prejuicios culturales, históricos o sociales, o el retorno a sensaciones humanas como el deseo. Los integrantes de la nueva figuración, española, europea o americana, serían los primeros en sufrir en sus carnes la etiqueta de posmodernos, acusados entre otras cosas de traición al sistema, banalizados y poco menos que convertidos en los nuevos reaccionarios, vendidos a la mercantilización y al presente que siempre es efímero. Chema Cobo defendía, “*algunos consideraron la vuelta a la pintura como una vuelta al orden. Esto me ha sonado idiota siempre, como aquello de la muerte de la pintura,... puestos a matar, acaso, dado el panorama actual, ¿no podríamos sospechar que el muerto es el arte? Dejemos este juego para otra ocasión. ¿De qué orden hablaban en los 80? Sospecho que lo que ocurrió fue que la pintura de los 80 (y la figuración en los 70), lo que hacía, era salir del orden impuesto por una vanguardia agónica, aburrida y dictatorial (lo mismo pero con tono de parodia ocurre ahora)*”<sup>9</sup>. Volver a la pintura, a la representación de los ordenes o desordenes humanos no estaba bien visto. Sin embargo el proceso no se detuvo. A los pioneros le sucedieron otros artistas, no solo pintores, también escultores, escritores, fotógrafos, cineastas, cuyas preocupaciones coincidían con las suyas. Esta nueva visión del individuo no se limita al arte, el arte es solo un síntoma de algo que está en la sociedad, de ahí que surgiera un movimiento popular apoyado en la estética y en la reivindicación del cuerpo y que habría de convertirse en mito: La Movida.

### III.- ANÁLISIS DE LA OBRA “PELUQUERÍA” DE OUKA LEELE (1979)



Ilustración 1 Algunas fotografías de la serie “Peluquería” (1979) de Ouka Leele

Observando las fotografías de la serie *Peluquería* (1979) (ilustración 1) podemos apreciar a varios personajes portando objetos en la cabeza, como si se tratara de un

<sup>9</sup> COBO,C.; *Presente Continuo*, Arte Contemporáneo Andaluz, 2015.

catálogo de modelos de sombreros. Podría estar proponiéndonos un imaginativo juego dadaísta que busca nuestro desconcierto, para así, ofrecernos una imagen espectacular con todo aquello que podemos ponernos en la cabeza, un juego narcisista que también encaja con los prejuicios que sobre la década de los años ochenta se han construido; una época narcisista en la que la diversión y el deseo eran lo único importante, visión muy extendida de aquellos años.

Pero, si aceptamos el desafío que nos propone su excéntrica semántica, la yuxtaposición cabeza, objetos, moda, se revela transparente y plena de sentido, Y es a esto mismo a lo que se refiere Walter Benjamin (Benjamin, 2012) cuando describe la crítica de arte como “un experimento en la propia obra en virtud del cual se estimula la reflexión por la que la obra es elevada a la conciencia y el conocimiento de sí misma”.

### 1.- SENTIDO VS. SENTIDO



*Ilustración 2. Ceesepe (1979)*

Aparentemente, la obra Ceesepe (1979) (ilustración 2), perteneciente a esta serie, nos presenta a un chico, portando jeringuillas en la cabeza a modo de sombrero. La relación entre cabeza, jeringuillas y moda parece no tener sentido. Podemos creer que algo es verdadero aunque en realidad sea falso. Pero no podemos creer en algo sin sentido. Pero, tal y como Deleuzze expresa, “la lógica del sentido está necesariamente determinada a plantear entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca. Un modo de copresencia” (DELEUZE, 2005).

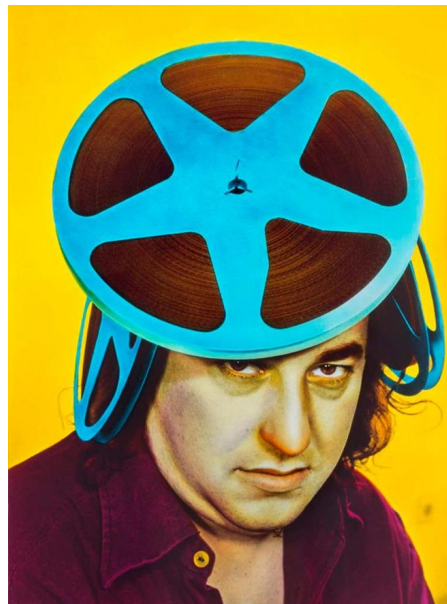
En la Fotografía de Ouka Leele se produce esa copresencia entre sentido y sinsentido que ya impusiera Goya en sus “Caprichos” o Cervantes en “El quijote” cuando Quijote embiste a un molino de viento. La artista, ya para empezar, recurre al sinsentido, con la intención de desplazar el sentido existente. Esto ocurre cuando la obra, en su encuentro



con su espectador, es capaz de hacer que éste experimente algo cuyo sentido vaya más allá del común, ampliando su campo de la experiencia. Su intención es que te plantees la lógica que tienes aprendida, y por un momento, te cuestiones tu realidad, esa realidad que asumes como normal y coherente.

En esta obra se procura romper el sentido establecido y proponer otro, y lo hace a través de la construcción de imágenes con elementos que todos reconocemos, pero relacionándolos de un modo que nos desconcierta. Todos los elementos que conforman la imagen poseen un código predeterminado, son fragmentos de realidad que permiten que se lea la imagen, lo que Roland Barthes (BARTHES, 2012) definía como una reserva de estereotipos y que Georges Didi-Huberman denominó clichés (Didi-Huberman, 2017).

## 2.- CONSTRUCCIÓN VS. DECONSTRUCCIÓN



*Ilustración 3. Películas (1979)*

El montaje, formado por esos estereotipos o clichés, no se oculta en la obra de Ouka Leele, por el contrario, su intención es que sepas nada más observarla, que se trata de una construcción. Las fotografías dejan ver las costuras. No son imágenes naturales ni espontáneas, son imágenes que se exponen a la confrontación directa con lo real. Se alejan de la realidad conocida con la intención de que el espectador entre en un juego que le obliga a replantearse su propio sentido de la realidad. Al construir la fotografía, la atención ya no se centra tanto en lo que vemos, sino también hay un proceso que nos invita a preguntarnos cómo y por qué se ha llegado hasta ahí. El acto previo de imaginación está implícito en la obra. El desorden simbólico que se construye, fruto de dicha imaginación, experimenta con el espectador, con su visión del mundo y sus expectativas, logrando así que “construir” sea en esta obra también “deconstruir”, crear un sentido que rivalice con la realidad, una realidad que a su vez es irrealidad. El montaje produce un mundo nuevo de sentido (García, 2017).

## 3.- OBJETIVIDAD VS. SUBJETIVIDAD



*Ilustración 4. Pájaros (1979)*

Esta deconstrucción de la realidad se refuerza con la pintura. En Ouka Leele la pintura no es un recurso sin más que la artista decide emplear para embellecer la fotografía o para llamar la atención. Sino que responde a una sensibilidad pictórica de la artista.

Ouka Leele tiene realmente una vocación pictórica y utiliza la foto como si fuese un boceto. La foto en blanco y negro que realiza es como un dibujo a carboncillo o a lápiz, y luego la pinta como si fuese un lienzo. No se trata de una coloración aplicada a la fotografía, sino de ambas disciplinas por separado, actuando sobre la misma obra.

“Yo empecé pintando (...) No tengo particular interés en que sea fotografía. Iba a una academia de pintura, y allí conocí a un chico que iba a una escuela de fotografía y me animó para que fuera (...) Yo iba allí con mi carpeta de dibujos y mi carboncillo y me ponía a dibujar obras clásicas como el David de Miguel Ángel de un metro y lo veían y me decían: ¡qué haces dibujando! ¡que antigüedad por favor!. Y se metían conmigo porque decían que eso ya no se llevaba. Y luego cada vez que hacía una foto empezaban: ¡que maravilla!. Pero yo no pensaba hacer fotos. Me hicieron creerme que era fotógrafa, sin yo haberlo decidido” (Leele, 2012).

Se superpone la sensibilidad fotográfica y la vocación de libertad que tiene la pintura; la arquitectura de lo real que logra la fotografía y la huella de lo personal inherente a lo expresado con las manos o el cuerpo de un pintor; la conquista del tiempo y la expresión de lo no replicable de la pintura; la traza de lo que vemos y el trazo de lo que sentimos; lo que se nos impone y lo que imponemos.

“Cuando yo vivía en Barcelona y empecé a pintar las fotos, la gente puristas de ese momento me criticó muchísimo. Joan Fontcuberta una vez escribió un artículo en una revista que decía *ay lele lele que lele estás*. Porque le pareció que estaba loca pintando

las fotos. Que había destrozado mi carrera, que yo llevaba la foto en blanco y negro, que era lo que se llevaba. Pero yo seguí, porque lo primero que tienes que hacer es creer en ti.” (Leele, 2012).

Ouka Leele navega entre la objetividad y la subjetividad, rompiendo con los formatos canónicos establecidos. Volviendo de nuevo a cuestionarse el sentido establecido, en este caso, el de los formatos artísticos.

#### 4.- ALTA CULTURA VS. BAJA CULTURA



*Ilustración 5. Televisión (1979)*

Durante todo el siglo XX el arte formó parte importante en todos los debates en los que se vio inmersa la sociedad, las vanguardias jugaron un papel determinante en la conformación de sentido, las diferentes corrientes exploraron desde sus posicionamientos el universo de lo conceptual y lo emocional, pero al mismo tiempo estaban abriendo una brecha con la sociedad, el mundo del arte levantó una torre de cristal cada vez mas aislada del mundo real; sostenida por un mundo exclusivo del que formaban parte las Galerías, los museos y los cada vez mas desorbitados precios que únicamente los muy ricos podían permitirse. Las cada vez mas influyentes clases medias se veían desplazadas. El arte no era un acto social sino un signo de la alta sociedad, los intereses y las dinámicas creativas se pusieron a su servicio. El arte agonizó y su debacle en los ochenta y la emergencia de un sistema nuevo marcaron esa década y los posteriores desarrollos del arte.

“Iba a una academia de pintura, pero no aguantábamos en la universidades porque veíamos que la verdadera escuela estaba en la calle, fuera era donde estaba ocurriendo todo, y no te lo querías perder” (Leele, 2012).

El comisario y crítico de arte americano Henry Geldzaher lo describió como un “Shock”, cuando en contaba que se había caído por las escaleras tras haber visto la obra de Francesco Clemente (Geldzahler, Crone, & Cortez, 1987), no como anécdota sobre su accidente sino como síntoma de que una nueva sensibilidad estaba cambiando el mundo del arte por completo. Se produce un giro hacia lo humano como no se había visto antes, un sentir social representado en las obras, lo cotidiano incorporado al arte. Era el momento de la manifestación arte-vida. No la vida por un lado y el arte por otro. Fue precisamente fuera del ámbito académico dónde Ouka Leele conoció a Ceesepe, Alberto García Alix, El hortelano...y a muchos otros personajes destacados de la cultura española, que en esa época no pertenecían al dispositivo del arte oficial. Ouka Leele contaba que por aquel entonces, “Ceesepe, Alberto García Alix y el Hortelano hacían un fanzine que se llamaba Cascorro Factory. Hacían los dibujos, los escritos, los fotocopiaban y luego los vendían en el rastro” (Leele, 2012). Los cómics, la música, la publicidad, la moda, la pintura, la fotografía...eran lenguajes que empezaban a interactuar entre ellos. Y de la interacción de esos distintos lenguajes, confinados algunos de ellos a la categoría de baja cultura, surge un lenguaje directo que la sociedad demandaba.

Ese choque entre la llamada cultura y la contracultura, produce una reacción de inestabilidad y confusión. El arte entra en cuestión. Muchos alegan que se ha producido una banalización del arte. Sin embargo, fue el momento de mayor expansión del arte, numero de revistas, museos, coleccionistas, programas de televisión...etc.

Además, a través de la fotografía se desmitificaron los códigos y sistemas de representación clásicos, a través de la reproducción mecánica de la obra, entraba en crisis el concepto de arte único.

##### 5.- LA IDENTIDAD



*Ilustración 6. El Hortelano III (1979)*



Tenemos a un sujeto que se gira para mirar fijamente algo que no podemos ver, lo que se nos muestra es el acto de ver. Es una postura que pertenece a la iconografía del arte y que se denomina escorzo, muy utilizada en el renacimiento cuyo fin es mostrar perspectiva y profundidad mediante el rostro en posición oblicua. Esta posición de la cabeza girada permite que se vea el rostro y parte de su cabeza donde se pueden ver dos pescadillas fritas con el rabo en la boca, una preparación muy común en los hogares españoles. Estamos ante un retrato tal como se concebía en el renacimiento, la función del retrato es captar la identidad del sujeto, su personalidad. La identidad es un proceso de creación en el que hay dos partes, el yo y el mundo exterior. El yo y el no yo. Esto es la capacidad de diferenciarse el uno mismo de lo otro. Frente a la experiencia vamos desarrollando estrategias que permiten ir acomodando lo que percibimos a nuestras necesidades, construimos formas de coordinación con el fin de anticipar los sucesos, construimos modelos en la mente que nos permiten asimilar la realidad. Construimos nuestro sentido con conceptos, ideas, para Platón estas ideas, eran eternas e inmutables, condenadas por ello a repetirse una y otra vez en una espiral improductiva, como pescadillas que se muerden la cola, ya que los conceptos no son abiertos, sino cerrados. Necesitamos que sean así para poder acudir a ellos una y otra vez.

Una vez construido este engranaje mental de conceptos lo que hacemos es íntimos monólogos. Abrir caminos y no limitar las alternativas parece una actividad creadora, pero para ello es preciso tener ideas nuevas. En muchas ocasiones habrá que olvidarse de lo establecido y adentrarse en lo desconocido, salir del círculo. No es fácil, puesto que lo que hemos aprendido con el tiempo es lo que nos hace ser nosotros mismos. Es la pescadilla que se muerde la cola, por un lado necesitamos fijar conceptos, por otro, estos conceptos nos limitan la capacidad de innovar, por lo que eso que llamamos identidad nos encadena a un modo de ser.

## 6.- LO DOGMÁTICO VS. LO IRREVERENTE



Ilustración 7. Vidas Ejemplares(1954)

Ilustración 8. Peluquería (1979)



Ouka Leele reconoce que le influyó la estética de los tebeos de *Vidas Ejemplares*<sup>10</sup> que había leído durante su infancia (Estrella, 2013), en los que aparecían santos: “Ese tipo de cromos y de estampitas me gustaban mucho y me sirvieron para mi idea. Se trataba de coronar las cabezas, santificar a las personas con sus objetos, y quedaba muy pop, también” (Villegas, 2006: 26).

Estas estampitas pertenecen a la baja cultura, son imágenes para influir en la sociedad a través de la construcción de un sentido de la vida, el verdadero, según consideran. Ouka Leele, por el contrario, en esta serie se cuestiona la rigidez del sentido, reconstruyéndolo.

Muchos de los problemas que arrastra el sentido vienen de lo social, imposiciones sociales que por múltiples factores se ponen de moda. Estas fotografías, lejos de mostrar un acontecimiento banal o frívolo, están construidas para que el mensaje pueda ser interpretado y su sentido crítico claramente percibido. Observamos a una mujer con una plancha en la cabeza, que podría aludir a lo doméstico, otro personaje porta muchas botellas de Coca-Cola, que podría interpretarse como el consumismo. Otro tiene películas en la cabeza, otro pájaros, las drogas o el alcohol. Podríamos interpretar la foto del pulpo en la cabeza como aquellos sentidos o dogmas que portamos con naturalidad y que nos los han estado imponiendo.

#### 7.- EL FIN DE LOS GRANDES DISCURSOS



Ilustración 9



Ilustración 10

La fotografía del pulpo en la cabeza de Ouka Leele, es una de sus imágenes fotográficas más populares, que ha servido en múltiples ocasiones para caracterizar un periodo de la historia de España. Al verla es difícil no asociarla con La Movida

<sup>10</sup> *Vidas Ejemplares* fue una revista de historietas publicada por SEA/Editorial Novaro desde 1954, con 416 números ordinarios y 14 extraordinarios. Presentaba biografías de destacadas personalidades del cristianismo.

madrileña, por lo que no está de más tratar de ver esa propuesta como un reto para pensar la imagen y su conexión con la sociedad. Si nos dejamos llevar por la inercia, esta foto está asociada a un universo pop, juvenil, colorista y desenfadado. Sin embargo, tal vez ese relato no nos deja ver la imagen e impide algunas reflexiones.

Estas fotos (Ilustración 9 y 10) parecen contrarias. Ambas fueron realizadas en el año 1979. En ambas aparece el binomio cabeza-pulpo. Sin embargo, en el fotograma extraído de la película de *Alien: el octavo pasajero*, dirigida por Ridley Scott (Ilustración 10), enseguida entendemos su sentido. Nos damos cuenta de que el pulpo ha tomado como rehén a un tripulante de la nave y se ha apoderado de su cabeza, su mente o su cuerpo. Nos parece algo terrorífico, sin embargo, no tenemos esa sensación cuando observamos la fotografía del Pulpo (1979) de Ouka Leele, por el contrario, en ésta última nos da la sensación de que el pulpo está en la cabeza como algo natural, el personaje no es consciente de tener un pulpo agarrado a su cabeza o a su mente, y si lo es, no parece importarle.

Si asociamos ese pulpo a los estereotipos, dogmas, o sentidos sociales impuestos a los que se someten los seres humanos, como por ejemplo la religión, representada en la estampitas de vidas ejemplares, estaríamos ante la representación de una realidad social. Ouka Leele, no te impone ningún sentido, solamente te muestra la existencia de estereotipos o clichés, que todos tenemos en nuestra cabeza y que los necesitamos para dar sentido a nuestras vidas. Ella solo lo representa, pero sin tomar partido. No está provocando, sólo escenifica la realidad de cómo asumimos la realidad. Nos va la vida en ello, porque todo depende de lo que tengamos en la cabeza, así va a ser la sociedad y así va a ser tu vida. Y al mismo tiempo en esa época se vive el comienzo del auge de los medios de comunicación, por lo que urge la tarea de ir preparando al individuo para que sepa distinguir y no le coman el coco.

#### **IV.- REFLEXIONES FINALES**

Lo que se encuentra al intentar analizar ese periodo es un relato encadenado a multitud de prejuicios y campos de batalla. Por un lado, el choque entre la alta cultura y la baja cultura, el rigor contra el caos, el orden contra el desorden, los dogmas contra lo irreverente, la ética contra la estética...pero sin embargo, es eso precisamente lo que define la esencia de aquellos tiempos, el choque brutal entre lo caduco y lo nuevo, el nacimiento de un nuevo sentido.

Se puede comprobar que la alegoría en Ouka Leele no es un mero procedimiento artístico, sino que es portadora de una reflexión crítica en la relación del individuo, consigo mismo y con la sociedad. Mostrando el carácter de construcción y por lo tanto portadora de valores. La alegoría le aporta al individuo una consciencia, una percepción de sí mismo y con ello la posibilidad de reflexionar críticamente.

**V.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ADORNO.T.; *Teoría Estética*, Taurus, 1992.
- BARTHES, R.; *Camera Lucida. Reflections on Photography. Trad. Richard Howard*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1981.
- BARTHES, R.; *Mitologías*, México, 2012, Biblioteca Nueva.
- BENJAMIN, W.; “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, en *W. Benjamin, Obras*, Libro I, Abada, Madrid, 2012.
- BUCHLOH, B.; *Revista Internacional de Arte Lápiz*, nº 122, págs. 21-22.
- BONET, J.M.; *Acerca de la fotografía española moderna. Prólogo al catálogo de la exposición Roma2000, una mirada española*, Cervantes, 2001, págs. 33-38.
- COBO,C.; *Presente Continuo, Arte Contemporáneo Andaluz*, 2015.
- DEBORD, G.; *La sociedad del espectáculo*. Prólogo, traducción y notas José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- DELEUZE, G.; *La Lógica del sentido*. Paidós Iberica, Barcelona, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G.; *Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de Bellas Artes, 2018.
- ESTRELLA, C. A.; *Performance, puesta en escena y narrativa en la serie Peluquería de Ouka Leele*, V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. Universidad de La Laguna, La Laguna, 2013, pág. 5.
- FOUCAULT. M.; *¿Qué es un autor?*, ElSeminario.com.ar , 2000-2005.
- FOUCE.H.; *El futuro ya está aquí: Música pop y cambio cultural en España*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002.
- GARCÍA, L. I.; “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes”, *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 2017.
- GALLERO, J. L.; *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*, Ediciones Ardora, Madrid, 1991.
- GELDZAHNER, H., Crone, R., & Cortez, D., FRANCESCO CLEMENTE AFFRESCHI; “Pinturas al fresco”, *Acercamiento a Clemente* (Dir. GELDZAHNER, H.), Funcacion Caja de Pensiones, Madrid, 1997.

GÓMEZ ALONSO, R.; *Análisis de la imagen: Estética Audiovisual*, Ediciones del Laberinto, 2001.

GÓMEZ ALONSO, R.; “Mujeres y punk en España durante la Transición: principios de una actitud”, *Revista de dones i textualitat*, 2017.

HUICI, F.; *Cara a Fisterra en Carlos Alcolea. Cara a Fisterra (catálogo)*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 2008, pág. 12.

LECHADO, J.M.; *La Movida y no sólo madrileña*, Silex, 2013.

LECHADO, J.M.; *La movida: una crónica de los 80*, Algaba Ediciones, 2005.

LENORE, V.; *Espectros de La Movida*, 2018.

LYOTARD, J.F.; *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Cátedra, 2006.

MOREIRAS MENOR, C.; “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*, nº 7, 2010, págs.119-148.

MORENO RUIZ, J.L.; *La Movida Modernosa, Crónica de una Imbecilidad Política*, Colección Narrativas del Desorden, 2016.

ORDOVÁS, J.; *Esto no es Hawaii: La historia oculta de La Movida*, Buenas Vibraciones, 2017.

PANOFSKY, E.; *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1939.

SANTOS, M.; *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990*, Catálogo de la exposición, 2 vols., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura and Lunwerg Editores, Madrid, 1991.

SUBIRATS, E.; *España, miradas fin de siglo*, Akal, Madrid, 1995.

VILARÓS. M. T.; *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española*, 1998.

