

## OUKA LEELE EN UN *PRINCIPIO*

### OUKA LEELE BEGINNINGS

**Carmen Aguayo**  
Universidad de Málaga

#### **Resumen:**

Las primeras fotografías de Ouka Leele, entonces Bárbara Allende, se publican en *Principio, 9 jóvenes fotógrafos españoles* en 1976. Publicación emblemática que refleja el despertar creativo de un país tras una larga dictadura, en lo que al campo de la fotografía se refiere. La inclusión de la artista en este libro, la lanzará al escenario artístico de aquella época como fotógrafa, y posteriormente como estrella mediática de la incipiente Movida. Sin embargo, la relación de la artista con la imagen mecánica se remonta a su niñez. Procesos como partir de la impresión de imágenes para realizar dibujos, o pintar directamente fotografías de amigos, configuran la antesala de la original praxis artístico-fotográfica que ha de desarrollar en su decisivo paso, por la escuela del Photocentro de Madrid. *Happenings*, puestas en escena o acciones conforman, junto a sus imágenes fotográficas, el heterodoxo universo visual que aquí analizamos, a la luz de cierta estética surrealista que es propia de la artista, y deudora a su vez del momento artístico y creativo que atraviesa el país en esos años de la Transición.

#### **Abstract:**

The first Pictures of Ouka Leele, then known as Bárbara Allende, were published for the first time in *Principio, 9 jóvenes fotógrafos españoles* (a young spanish photographers) in 1976. A flagship publication, reflecting the creative awakening of a country after a long dictatorship, as far as the field of photography is concerned. The inclusion of the artist in this book, launched her into the art scene and established her as a photographer, and later as a budding media star of the movement (La Movida). However, the relationship between the artist and the mechanical image can be traced back to her childhood. Processes such as using printed images for drawings or painting directly onto photographs of friends, set the threshold for original artistic-photographic praxis, a decisive step forward during her time at the Photocentro School of Madrid. "Happenings", performances or actions in real-life, along with photographic images, form the unorthodox visual universe considered here, in light of a certain surrealist aesthetic, characteristic of the artist indebted to the artistic and creative mood sweeping the country in the transition years.

#### **Palabras clave:**

Ouka Leele; Fotografía; creación; surrealismo; transición.

#### **Key words:**

Ouka Leele; Photography; creation; surrealism; transition.

## 1. Introducción

Si el principio no es más que una declaración de intenciones, en esta introducción lo que me propongo es establecer las bases de lo que va a ser el corpus conceptual de este trabajo. Y fiel a este cometido he de empezar por el título: *Principio, 9 jóvenes fotógrafos españoles. Diorama Ediciones, Madrid, 1976.*

Es en este libro donde Bárbara Allende, conocida actualmente como Ouka Leele, va a publicar sus primeras cuatro fotografías junto con otros fotógrafos como Carlos Villasante, Joan Fontcuberta, Josep Rigoll, Jesús García Yague o Pedro Díaz Perpignan entre otros. Se trata de sus inicios como fotógrafa cuando por aquel entonces estudiaba en la Escuela del *Photocentro* en Madrid, a la vez que acudía a clases de dibujo en academias de pintura.

La inclusión de estas fotografías en dicha publicación va a tener una doble consecuencia: por un lado la lanzará al escenario artístico de aquella época como fotógrafa y por otro la catapultará como pintora. Sin embargo, y como demostrará su obra posterior, su consiguiente quehacer consistirá en compaginar estas dos actividades, cuando no unirlas o yuxtaponerlas; esto último será el sello inconfundible de Ouka Leele, la fotografía pintada.

Sin embargo, y puesto que nuestra intención aquí no es analizar la relación existente entre fotografía y pintura en la obra de esta artista, nos ceñiremos en este artículo a abordar diferentes aspectos relacionados y adscritos a los márgenes de este *Principio*. En consecuencia, hemos estructurado el artículo en diferentes apartados, con la intención de que cada uno de ellos, de respuesta a algunos de los diversos factores que posibilitaron la publicación, así como también aquellos otros que motivaron la inclusión de Ouka Leele en la misma.

Así, y desde un punto de vista panorámico, en “Proyecto Fotográfico” haremos referencia al contexto de producción de la propia publicación, los autores que aparecen y la estética general; “Ouka Leele y algunos indicios” presenta un carácter respostrectivo al remitirnos la aparición de estas cuatro primeras fotografías a otro principio, el de su biografía artística. Rastreadremos en ella la relación establecida entre artista e imagen, en la construcción de una identidad

artístico-personal; por otro lado, la relación entre procesos creativos e imagen fotográfica, constituirá el contenido esencial en “Antecedentes fotográficos”; “La fotografía, una metodología surrealista” se centra en el análisis de la relación entre fotografía y surrealismo, con el fin de encontrar las claves metodológicas que posteriormente, aplicaremos en el estudio de las cuatro fotografías propuestas en el último epígrafe de este artículo denominado “Cuatro encuadres fotográficos”.

En definitiva, trataremos de llevar a cabo el análisis fotográfico de esta obra inaugural, con la intención de desvelar el texto visual que estas imágenes nos proponen, y establecer así las bases interpretativas, que ya desde el garabato, anuncian lo que será la obra fotográfica y pictórica posterior de Ouka Leele; observando atentamente como su mirada va a configurar un lenguaje fotográfico, en cuya específica codificación encontramos las claves del más puro surrealismo.

## 2. El proyecto fotográfico

En este apartado trataremos de recordar una serie de hechos. Para ello tomaremos como referencia y punto de partida, *Principio*, publicación emblemática que refleja el despertar creativo de un país tras una larga dictadura como el prólogo de esta publicación pone de manifiesto:

“Éste es el primer libro que **Diorama Ediciones** publica, y **Diorama** es la primera editorial nacional que se plantea, desde una posición totalmente independiente, una labor continuada y global de publicaciones dedicadas íntegramente a la Fotografía como fenómeno cultural y artístico<sup>1</sup>”.

El hecho de que en esta época surja una editorial dedicada exclusivamente a la fotografía, nos habla de dos aspectos: por un lado de la inquietud y el deseo de unos jóvenes artistas por dignificar el arte fotográfico en su territorio, y por el otro de la fuerza y el protagonismo que la propia fotografía, en cuanto género artístico independiente, va adquiriendo en el contexto artístico internacional de estos años.

---

<sup>1</sup> La negrita respeta el texto original.

Esta predilección y auge de lo fotográfico hace que nos preguntemos por la propia especificidad del medio, pues entendemos aquí que tal preponderancia de lo fotográfico ha de obedecer al cumplimiento de cierta necesidad vital y/o social que la fotografía viene a satisfacer. Es en este periodo de la transición cuando los ámbitos económicos, políticos, sociales y culturales se van a desplegar para conseguir un objetivo: la democratización de un país. No es extraño que la fotografía, como en otras ocasiones históricas, va a hacer gala de su poder de convocatoria y convención y va a atravesar todos los planos que configuran una sociedad. La versatilidad del medio y la inmediatez a la hora de conseguir imágenes o de plasmar conceptos, van a ser las características esenciales que conviertan a la fotografía en el alma de este período configurador de la inminente *Movida*. Y ahora ya hablamos de imágenes, de lenguaje, de mensaje y en definitiva de lo ideológico.

No obstante, en este artículo, nos limitaremos a intentar entender el uso que hicieron de la fotografía algunos jóvenes que, con cierta conciencia y sensibilidad artística ante la excepcional situación que la sociedad española estaba experimentando en ese momento, decidieron organizarse y crear un manifiesto estético-ideológico donde la nueva práctica fotográfica revelaba la aparición de un nuevo lenguaje visual. A este respecto son esclarecedoras las siguientes palabras del prólogo de *Principio*:

“No hemos pretendido la antología, ni mucho menos la representatividad. En todo caso, que sirviera de muestra de 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**<sup>2</sup>. Su forma de mirar y re-reproducir lo real”.

Estas declaraciones vertidas en una publicación específica sobre fotografía y la creación de la misma editorial en el año 1976, se deben a la configuración de



una infraestructura que empieza a aflorar en torno a la industria fotográfica, y que como consecuencia, está generando cierta cultura sobre el medio y las imágenes que el mismo produce. Nos estamos refiriendo aquí a las revistas especializadas<sup>3</sup> y a las escuelas de fotografía.

Será precisamente de un grupo de fotógrafos de una de estas escuelas, del *Photocentro* de Madrid, de donde saldrá la publicación que aquí nos ocupa. Concretamente la iniciativa se debe a Pedro Diez-Perpignan y Fernando Gil, miembros ambos de la escuela y cofundadores junto a Pablo Pérez-Minguez, Luis Garrido y otros como Aurora Fierro -mecenas del proyecto- y Carlos Serrano quien se encargaría del diseño y la edición del material. La producción correría a cargo de Titto Ferreira quien por aquel entonces dirigía la empresa familiar Graficas Ferreira.

El hecho de que Pablo Pérez-Minguez y Carlos Serrano sean parte responsable de esta publicación, es un dato que nos conduce inevitablemente a relacionar *Principio* con la revista *Nueva Lente*, al ser ambos los artífices que, quienes junto a Jorge Rueda, se encargaron de controlar la línea artística y editorial de la revista, en distintos periodos de alternancia, desde que iniciara su andadura en septiembre de 1971. A este respecto, consideramos esta obra, como heredera de la misma filosofía de renovación estética de la fotografía española del momento, promovida desde las páginas de la revista, solo que bajo una forma editorial diferente, la del libro.

La propia estética del libro es muy reveladora de la necesidad de cambio de estos jóvenes, como podemos apreciar en esta imagen de la portada. Elementos como las tijeras y la fotografía recortada y ensamblada para crear la imagen de la nube, más que sugerir, hacen alusión directa a la libertad del fotógrafo de hacer y deshacer la obra según su manera de ver.

Y del mismo modo, estos enunciadores van a hacer alusión, como si de una paradójica metáfora se tratara, a los mecanismos de control que la censura empleara durante la dictadura para manipular las obras artísticas como el ya

---

<sup>3</sup> Diferentes revistas aparecerán en Madrid y Barcelona en la década de los 70, siendo la revista *Nueva Lente* aparecida en 1971, una de las más importantes por servir de plataforma a los nuevos creadores, y porque va a dar a conocer la fotografía fuera de nuestro país. Además, muchos de los que formaban la revista, como Pablo Pérez-Minguez y Carlos Serrano, entre otros, son también los que van a posibilitar la publicación de *Principio*.

conocido corte de secuencias en el cine. Queda claro, con estos ejemplos, la estrategia global en la búsqueda de lo nuevo, tanto por el concepto (editorial), las actitudes planteadas y los autores que en él participan, ya que para algunos de ellos esta es la primera vez que publican y en muchos casos es también su primera obra<sup>4</sup>.

El concepto de autoría cobra una gran importancia en este libro y se manifiesta a través del diseño elegido en la inserción de las obras. Con el fin de marcar la estrecha relación entre el autor y la obra producida, se va a utilizar el marco como el espacio donde llevar a cabo dicha significación. Es aquí donde podemos observar dos referencias que cumplen esta intención: la aparición del nombre del autor en uno de los extremos de la imagen, jugando con la idea de título, firma o marca, y la presencia de una fotografía del propio creador en el extremo inferior de la imagen que, en la mayoría de los casos, interpela con su mirada al espectador. Estos marcadores van a influir en la significación de la imagen, al promover un tipo de lectura centrípeta, que nos invita a descubrir el mensaje que el autor pretendiera comunicar, en el supuesto de que así fuera. En el fondo, estas innovaciones en la presentación, así como el hecho de que las fotos aparecen inclinadas respecto al eje horizontal-vertical, lo que pretenden es romper con los tradicionales hábitos de recepción de los mensajes visuales para provocar, con esta nueva estética, un cambio en la actitud del espectador.

Por último, *Principio* al igual que *Nueva Lente*, va a dar cabida a una variedad de autores en cuya diversidad de propuestas fotográficas encontramos una muestra que aunque mínima, bastante representativa de esa “radical heterodoxia que empapaba los planteamientos estéticos de *Nueva Lente*”. En concreto, podemos identificar en algunas de estas fotografías la influencia de cierta poética surrealista, que como nos recuerda Enric Mira, a finales de los setenta resurgió entre los movimientos artísticos posteriores al “pop” bajo el cuño de “neosurrealismo” o “realismo fantástico”. (Mira, 1991: 135)

---

<sup>4</sup> En *Principio...op.cit.*

### **3. Ouka Leele y algunos indicios**

Uno de los fotógrafos que forman parte de esta publicación, es la artista conocida como Ouka Leele. Si bien en este tiempo aun no firma con tal seudónimo, ya podemos reconocer algunos indicios que, como guías, le ayudarán a descubrir el nombre de la estrella e iluminarán su obra posterior.

En este sentido, su encuentro con el Hortelano va a ser decisivo en su vida. Gracias a un dibujo de un mapa de estrellas que este había realizado, la joven encontrará el nombre que buscaba en una de las estrellas: ¡Ouka Leele! Sin embargo..., y antes de que se produjera dicho encuentro..., Bárbara Allende ya era -desde mucho antes-, el rumor de una estrella...

Su abuelo fue pintor y también se dedicó a la fotografía, y aunque ella no lo conoció porque murió muy joven, su recuerdo se mantiene muy vivo en ella a través de las historias familiares en las que también le cuentan que su bisabuelo fue amigo del pintor Sorolla y sobre todo en los momentos que la pequeña Bárbara pasara en la casa que su abuelo tenía en Bilbao. "...me resultaba fascinante encontrarme con las cosas que le habían pertenecido. Recuerdo una habitación alta, como un desván donde estaba todo tal cual lo usaba...era una habitación mágica, llena de cosas increíbles, paletas llenas de colores, caballetes que parecían caballeros fantasmas, cuadros, dibujos, todo tipo de cosas. El abuelo también era fotógrafo y tenía un montón de cámaras de madera, con su tela negra llena de polvo" (Villegas, 2006: 9).

Otra de las personas que le influyeron en esta etapa de la niñez y la primera juventud, fue sin duda su madre: "Mi madre me contaba sus sueños en los que visitaba mis exposiciones, y me explicaba los extraños colores" (Momeñe, 1982: 40). Ella será también, la que le hable de la existencia de la carrera de Bellas Artes: "Me sorprendió mucho que lo que para mi era como un juego, lo que mas me gustaba, podía ser también mi manera de vivir" (Villegas, 2006: 10). Va a ser a partir de entonces cuando la joven Allende empieza a fantasear con la idea de ser artista y dedicarse al arte.

Además su padre era arquitecto y le gustaba dibujar, afición que Ouka Leele va a adquirir desde muy pequeña junto con otros pasatiempos relacionados con la

imagen hasta que un día, con dieciséis años, decide dar el paso de exponer sus dibujos y venderlos en el rastro de Estepona en Málaga. El relato que la artista hará posteriormente de tal acontecimiento, es descrito como un lienzo en el que empiezan a dibujarse, como sensaciones, las formas: “El sol y la brisa del puerto, los barcos allí amarrados, el cielo azul, todo en ese momento era bonito”. Es el momento de la inocencia y del arrojo: “Aquel día, la idea de que debía valerme por mi misma estuvo dando vueltas en mi cabeza hasta llegar a convencerme de salir con los dibujos corriendo en busca de alguien que los comprara” (Villegas, 2006: 9). Y finalmente se hizo presente lo invocado: “Tenía ahí mis dibujos en el suelo cuando se bajo un señor de un barco con una gorra de capitán, con pipa y patillas blancas y me compro un montón de ellos. Recuerdo perfectamente que me miro a los ojos diciéndome: “Que sepas que te los compro porque vas a ser muy famosa” (Álvarez, 2006: 29).

Estas palabras que el primer comprador de Ouka Leele, el marinero del ancla tatuada americano o noruego le dijo, aunque no hacen mas que corroborar lo que ya era una intuición en ella, algo que se había estado fraguando años atrás dentro del seguro y cálido contexto familiar, serán interpretadas por la joven como un augurio del destino. Y efectivamente, este paso de lo privado a lo público, de lo fantaseado del deseo y el juego, a lo real de la transacción comercial y al reconocimiento por parte de un extraño y extranjero de sus dibujos, va a ser decisivo en los inicios de su carrera, e incluso podríamos interpretarlo como el desencadenante que propiciará que la artista aúne todos sus esfuerzos en dar continuidad a una tradición familiar. Es esa percepción de continuidad –la posibilidad de entrega al arte-, la que precisamente va a llevar a Bárbara Allende a buscar un lenguaje propio como artista.

Tras este primer periodo de la niñez y de la más temprana adolescencia, la joven artista empieza a formarse en academias de dibujo y pintura y prepara la prueba de acceso para estudiar *Bellas Artes*. Sin embargo, su no admisión, pese a las expectativas que los profesores habían levantado en ella, hará que su destino se trunque y termine haciendo un curso de fotografía en la escuela del *Photocentro* de Madrid.

En el fondo, este suceso no va a suponer realmente un corte en su vida, sino mas bien lo contrario, va a dar continuidad a ese otro proceso oculto que la artista

descubre e inicia ya en su niñez, el de la creación de su propia identidad: “Yo tenía cuatro años y al cruzar hacia los que vienen de frente, cuando el semáforo se pone en verde, recuerdo mucha luz...y la sensación de que yo era todos los que cruzaban. Estaba dentro de la señora, del niño, del joven, de todos al mismo tiempo. Esta emoción quizás duró un minuto o media hora, no lo sé, pero fue muy intensa y desde siempre permanece presente. Desde entonces me empeñé en vivir con una identidad propia, en sentir que yo era *una* y tenía que diferenciarme de los demás para sobrevivir. Es como si esa experiencia tan marcada fuera una despedida” (Álvarez, 2006: 21).

En este sentido, es decisivo en la biografía de Bárbara Allende su paso por *Photocentro*. La escuela aparece como el lugar ideal donde volver a retomar viejas costumbres: jugar, componer ideas con diferentes materiales y compartirlas con otros; prolongación del artístico ambiente familiar en el que había crecido, supondrá el paso decisivo en la construcción de una nueva identidad artística y social, aún por estrenar.

La imagen, y las diferentes posibilidades que ésta ofrece de metamorfosear los distintos yos, será la herramienta de la que Allende se valga para construir una estrategia discursiva diferenciadora, y en este sentido observamos una gran precocidad: “Empecé a mirar fotos, a intentar reconocirme delante del espejo para ver cual era yo de todos los que estaban ahí porque no tenía la sensación de ser yo, tenía la sensación de ser todo. Me costaba mucho reconocerlo” (Álvarez, 2006: 21).

Encontramos una correspondencia, y hasta podríamos decir que solapamiento, entre los caminos que la artista recorre para formarse como sujeto, y los pasos que la joven dará para constituirse como artista. Si en un primer momento es el reconocimiento de la propia imagen en el espejo, la identificación con el doble fotográfico después, hasta dar el paso a la propia creación de imágenes en lo que podríamos llamar la conquista del ser-artista<sup>5</sup>: “Por entonces me gustaba dibujar escenas de la vida, lo que yo veía, mas que nada gente. Si veía a los *Beatles* por la tele dibujaba a los *Beatles*, si veía a mi padre leyendo el periódico dibujaba a un señor leyendo el periódico” (Álvarez, 2006: 21).

<sup>5</sup> El punto máximo de fusión entre esta dos entidades se producirá cuando sea elevada a la categoría de musa de la fotografía y a estrella mediática en la que Ouka Leele habrá suplantado totalmente a Bárbara Allende en el escenario de *La Movida*.

De este modo, es claro el paralelismo entre el descubrimiento del propio yo y la diferentes formas de experimentar con la imagen. Por lo tanto el uso de una u otra práctica artística va a obedecer, fuera de toda moda, a una motivación interna y única de un ser que experimenta consigo mismo la realidad que le rodea.

Ejemplo de ello es el *happening*. Esta técnica catártica le servirá de medio para autoafirmarse: “Mientras estaba en el *Photocentro* ya empezaba a intentar cambiar mi identidad. En una exposición, una especie de *happening* que hice, puse mi nombre, Bárbara, sin apellido. Por aquella época ya empezaba a esconderme” (Álvarez, 2006: 30). Podemos observar aquí el desdoblamiento que la artista realiza para conseguir el fin propuesto: *anunciarse* y *enunciarse* van a coincidir como parte de la misma estrategia discursiva en la construcción de la ya citada identidad: “El cartel del evento era como esos que hacen cerca del museo del Prado. Hay unos puestos donde venden carteles de toros: tu puedes poner tu nombre como si fueras el torero, así que yo puse mi nombre y la dirección del *Photocentro*” (Álvarez, 2006: 30). Así, debido a la originalidad de la medida y a la ironía que representa la iconografía elegida, por lo que de imposible tiene el personaje –símbolo de la bravura masculina y de la fiesta nacional que el régimen franquista tanto había ensalzado- conseguirá suplantar sus señas de identidad y al mismo tiempo, despertar en el público las suficientes dosis de curiosidad que creen la expectativa buscada.

Este surrealista<sup>6</sup> modo de proceder se aprecia también en el propio *happening* en el que mientras se proyectaban unas diapositivas, un hombre con un vestido rosa largo hasta los pies hinchaba unos pulmones de cerdo y le tiraba patitas de pollo a la gente mientras que Bárbara Sin Apellido leía la guía telefónica. A la vez que la propia realidad cogía tintes surrealistas: acciones como la de pintar de rojo el coche de un profesor mientras daba clases, el pintoresco encuentro con el Hortelano que desde un coche le silbó y le llevó a conocer a Cesepe o el hecho de irse a vivir con ellos, le dará la oportunidad de conocer de cerca a otros

---

<sup>6</sup> En estas experiencias surrealistas observamos una cierta predisposición de la artista hacia la fotografía, quizás por esa intuición de que “la fotografía permite acercarse a la belicosa idea surrealista de borrar los límites entre el arte y lo que llamamos vida, entre objetos y acontecimientos, entre lo intencional y lo fortuito, entre profesionales y aficionados, entre lo noble y lo vulgar, entre la artesanía y los errores afortunados”. En: SONTAG, Susan, (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 61.

artistas como Alberto García-Alix, que junto a ella, protagonizaran la posterior *Movida* en el campo de la creación fotográfica. En definitiva y como ella misma dirá: “Era increíble pasar del colegio de monjas a estar con esta gente” (Álvarez, 2006: 31).

Por último, y a modo de síntesis de todas las experiencias artístico-biográficas hasta ahora narradas, haremos breve mención a los diferentes tipos de imágenes que han sido promovidas y estudiadas por la artista en esta época, así como también al papel que dichas experiencias parecen haber jugado en la conformación de una identidad artística y personal de la joven Barbara Allende, pues como ya decíamos en el título de este apartado, van a ser interpretados como indicios, que desde sus distintas materialidades, nos conducirán al terreno del surrealismo fotográfico, ya entrevisto y pregonado desde las páginas de *Principio*.

De este modo contabilizamos las imágenes<sup>7</sup> de los recuerdos de la casa de su abuelo llena de utensilios relacionados con la pintura y la fotografía como caballetes, paletas de colores o cámaras de madera; las imágenes oníricas de su madre visitando sus exposiciones, donde repentinamente la pequeña Barbara Allende se convertía en Ouka Leele; los dibujos que compartía con su padre y que finalmente logrará vender; la imagen especular que le devuelve el espejo que le permite reconocerse y diferenciarse; las fotografías que rescatan de la memoria el recuerdo de su propia imagen; las imágenes televisivas cuyas formas icónicas dibujará; la creación del disfraz con la que consigue esconder su imagen personal y suplantar su identidad; la experiencia multisensorial del *happening* donde primará la confusión mental como imagen del absurdo; o las acciones en las que finalmente imagen y realidad terminarán confundándose, como en esa idea surrealista en la que vida y arte no llegan a distinguirse pues forman parte de la misma representación.

---

<sup>7</sup> Entendemos aquí la imagen en un sentido amplio independientemente de su materialidad, incluso cuestionándola como en el caso de las imágenes mentales comentadas (recuerdos, sueños), pues aprovechando el vacío abierto por la controversia establecida entre partidarios y detractores acerca de la existencia del formato-imagen mental, hemos considerado oportuno y por que no de ley, tenerla en cuenta en este apartado que versa acerca de la relación entre imagen y biografía y que cuya subjetividad, no nos obliga a abrir el debate si acaso a seguirlo o mantenerlo vivo (Zunzunegui, 1989: 24-25).

#### **4. Antecedentes fotográficos**

De sus precoces experiencias con la imagen, van a destacar dos procedimientos que, por la materialidad de su soporte y especificidad, la relacionarán con un tipo de imagen en concreto: la imagen mecánica, múltiple, reproducible que le permitirá experimentar con la forma fotográfica.

Es por ello que dejaremos ahora a un lado la relación que entre imagen y aspectos biográficos veníamos describiendo, y nos centraremos en el análisis de los métodos y materiales empleados en el proceso de producción de lo que, tímidamente, denominaremos por ahora, obra de arte.

El primero de los procedimientos al que antes aludimos, consistía en pasar imágenes de revistas a papel utilizando para ello acetato y disolvente para la impresión. Una vez que la imagen ya estaba como dibujo en papel, dibujaba, pintaba o hacía cualquier cosa que le sugería. Con esta sencilla técnica Ouka Leele consigue acercarse, no ya a una estética fotográfica en concreto, sino al propio proceso físico o material de creación de la forma fotográfica como ella misma intuirá: “Recuerdo que en aquellos dibujos ya había algo que podríamos llamar fotográfico.... En el fondo eran fotografías tratadas, aunque cuando las ves no te das cuenta de la foto” (Villegas, 2006:10).

La otra técnica específica es la de pintar fotografías en blanco y negro de un modo no realista. Concretamente va a colorear las fotografías personales y las de la primera comunión de seres conocidos: “Tengo recuerdos como de una niña. Me veo en casa de alguien, algún amigo mío o de mis padres, y me ponía a pintar fotos o cuadernos. Y la gente lo ha guardado. Si alguien sacaba una foto, yo decía: Venga, dame lápices, dame acuarelas, dame no se que...” (Villegas, 2006: 37).

Como vemos, la imagen fotográfica está en la base de los procesos creativos comentados. Asimismo, este apropiacionismo podemos encontrarlo en algunas de las técnicas desarrolladas por los artistas de vanguardia en la primera mitad del siglo XX, así como también en el contexto de las vanguardias fotográficas de los años setenta.

Concretamente, la técnica del *frotage* inventada M. Ernst, partía de las impresiones de superficies en relieve, sobre todo de madera, para por frotamiento, conseguir la impronta que estaría en la base de la creación de sus famosos *collages*. Con esta técnica, y como señala Enric Mira siguiendo los planteamientos del propio Ernst, “un nuevo orden revulsivo se instituye al acoplar o conjugar sobre el mismo plano realidades extrañas y dispares, a través de un procedimiento técnico dominado y provocado por el artista” (Mira, 1991: 142).

Las semejanzas con el procedimiento del acetato desarrollado por Allende en el que, como hemos comentado anteriormente, una vez la imagen pasada a papel era manipulada y tratada, nos sugiere efectivamente la misma idea de *collage* que los surrealistas practicaron con la intención de conjurar aquellas realidades tomadas separadamente del mundo que, sin haber abandonado el terreno de nuestra experiencia, crean esa “imagen surreal” sin referencia empírica y funcionando como verdadera “imagen poética” surrealista (Mira, 1991: 142).

Por otro lado, diversos artistas en los años 70 utilizarán la fotografía como materia para una posterior manipulación creativa o como referencia o punto de partida para el proceso creativo propiamente pictórico<sup>8</sup>. En cierto modo, Ouka Leele, al partir de las fotografías personales y de la comunión de seres queridos va a reflexionar sobre aspectos ligados a la tradición pictórica.

A decir verdad, el punto de vista que aquí defendemos, es que mediante esta práctica, va a ir mas allá del simple coloreado de imagen. En primer lugar, porque si tenemos en cuenta la experiencia de un modo global, encontramos ciertas reminiscencias que trascienden lo que de anecdótico pudiera haber en este asunto: por un lado es de sobra conocido y compartido por todos, este entretenimiento de visitar la casa de amigos y ver las fotografías antiguas, entre ellas las de la comunión; pero por otro lado, Ouka Leele traspasará la frontera del mero reconocimiento y la mera rememoración y, manos a la obra, dará el paso a la creación en un deseo por trastocar el status de lo ya existente, es decir, la apariencia del allí retratado. De este modo, y como si de una pintora que

<sup>8</sup> Véase por ejemplo planteamientos como los de Guillermo Pérez Villalta quien parte de los originales fotográficos para la realización de un cuadro en el que aparecía una especie de galería ocupada por un grupo de personajes de la vida real, identificables y vinculados de algún modo con el pintor. En: MIRA, Enric, (1991). *La vanguardia fotográfica de los...op.cit.*, p. 133

quisiera apropiarse de algún resquicio del pasado, su propósito no parece ser otro, que el querer inventar una nueva aura para esas imágenes que el objetivo fotográfico arrebató, en un legítimo y nostálgico intento por dignificar el arte de lo reproducible, en clara alusión a las ideas benjaminianas<sup>9</sup>.

En definitiva, y si bien es cierto que hasta este momento Ouka Leele no desarrolla una labor artística de forma profesional existe, como hemos podido comprobar, una clara inclinación apropicionista hacia la imagen fotográfica como soporte de experimentación de otras prácticas artísticas, -como el dibujo o la pintura- ya sea a través de la impresión de la imagen o a partir de la toma directa de las propias fotos. Es por lo tanto, en esta predisposición hacia la heterogeneidad de las materialidades expresivas, donde podemos extraer la característica definitoria bajo la cual aunar la diversidad de las prácticas artísticas hasta aquí vistas.

Dicho lo anterior, podría parecer una contradicción el que Bárbara Allende decidiese constreñir su campo de actuación a la práctica única de la fotografía, porque siendo así, las diferentes materialidades plásticas del dibujo, la impresión o la pintura, así como sus azarosas y múltiples combinatorias, quedarían reducidas a la materialidad de la imagen fotográfica y atrapadas en el instante único del disparo fotográfico.

Sin embargo, nos proponemos comprobar a continuación, como un uso en particular de lo fotográfico, -a partir de las posibilidades expresivas que la propia realidad en tanto que materia ofrece- va a propiciar la aparición de un lenguaje fotográfico surrealista, que hará innecesario la introducción de otros materiales plásticos en la confección de la obra, pues con la simple apropiación de lo real valdrá.

---

<sup>9</sup> Para Benjamin, la reproducción técnica produce una atrofia del “aura” de la obra de arte, es decir, “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”. De este modo, la aparición de la fotografía ha provocado una profunda transformación de la concepción del propio arte, porque el valor de la obra de arte, “su autenticidad”, se fundaba “en el ritual el que adquirió su valor de uso primero y original”. En: MARZAL, Javier, (2009). *Como se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, p.115.

## **5. Lo fotografía para Ouka Leele. Una metodología surrealista**

Nos proponemos a continuación indagar en la relación existente entre fotografía y surrealismo, con el fin de diseñar un marco de definición común, que nos permita encontrar las claves metodológicas que emplearemos en el posterior análisis de las fotografías propuestas.

Para ello, nos valdremos principalmente de dos parámetros: la actitud del fotógrafo ante la realidad y las características del propio medio fotográfico.

En lo que respecta al fotógrafo, no cabe duda que, como señala Joan Fontcuberta, “la actitud ante la realidad ha determinado uno de los más claros criterios para distinguir los sucesivos movimientos habidos en la historia de la fotografía” (Mira, 1991: 113).

Siguiendo esta cita y circunscribiendo los límites de esa realidad al contexto histórico-artístico al que venimos vinculando la actividad de Ouka Leele, hemos de considerar que es a finales de esta década cuando se produce un resurgir de la “poética surrealista” (Mira,1991:135). En consecuencia, “la realidad será el verdadero contenido fotográfico porque en la realidad se puede hallar ese dominio común que como un fondo nos implica, nos abarca y compartimos, es decir, como garante del proceso comunicativo” (Mira, 1991: 113).

No obstante, no hemos de entender este realismo fotográfico en un sentido documental, sino que la propia materialidad que la realidad ofrece, será tratada por lo fotógrafos como un lenguaje con los que construir sus mensajes visuales o desvelar aquellos que la propia realidad esconde, a saber: “la verdad que se espera de la fotografía no es la de la certeza de una realidad que toma cuerpo en una determinada estructura fotográfica, aunque esta se halle cifrada en un código –el de representación objetiva- que garantiza la actitud de contemplación-reconocimiento” (Mira, 1991:114).

Esta conjunción entre, por un lado, la arbitrariedad con la que el fotógrafo se apodera de lo real por un lado, y la objetividad del registro fotográfico por el otro, va a constituir los dos polos en los que se cifre la estrategia surrealista: “la fotografía como un modo de transgresión de ese orden apacible que es la realidad entendida como “lo dado”, para penetrar esa epidermis y revelar la intimidad de una “primera realidad” o “pre-realidad” (Mira, 1991:114).

Como podemos ir observando, la relación entre fotografía y surrealismo cada vez se estrecha más, hasta el punto de poder llegar a afirmar que, como diría Susan Sontag, “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, 1996: 62).

Este especial poder que la fotografía presenta en su acceso a lo real, se va a deber a la relación indicial que con la misma realidad mantiene y a la codificación icónica a la que la somete, pues no podemos olvidar que, como señala Zunzunegui, “la fuerza de la fotografía tiene que ver con la manera que nos coloca ante una duplicidad de las apariencias liberada de las distorsiones que introduce la imagen manual” (Zunzunegui, 1989: 131).

Llegados a este punto, nos encontramos en condiciones de poner fin a la serie de reflexiones que entre fotografía y surrealismo veníamos estableciendo desde el inicio de este apartado. A este respecto, la clave metodológica parece estar en la coincidencia dada entre, por un lado la estrategia surrealista de creación de un duplicado del mundo (Sontag), y la capacidad de la fotografía de reproducir/duplicar la realidad de un modo icónico (leyendo a Zunzunegui) por el otro.

Es precisamente esta duplicidad la que llevará a Rosalind Krauss a decir que es dentro de un “código fotográfico y no pictórico” donde podemos encontrar la “definición intrínseca de surrealismo” (Krauss, 2006: 115).

Sobre este contenido teórico como telón de fondo, elaboraremos la metodología práctica que nos ha de servir de herramienta en el estudio de las fotos. Y puestos a ello, vamos a establecer distintos niveles de análisis que den cuenta de esa “heterogeneidad surrealista” que como indica de nuevo Krauss, “se resuelve en el marco de las funciones semiológicas de la fotografía” (Krauss, 2006: 115).

Si bien la fotografía es un signo icónico en donde “elementos de la forma del contenido están vehiculados en el plano de la expresión en virtud de marcas convencionales” (Zunzunegui, 1989: 138), la posibilidad que la codificación fotográfica permite a la hora de acentuar el valor plástico de la imagen dentro de la propia materialidad del texto icónico, va a hacer que centremos el interés del análisis en identificar precisamente esos rasgos plásticos destacables, con la

finalidad de dotarlos de una significación nueva que de cuenta de su propia materialidad en tanto que potenciales instancias enunciativas del texto visual.

Apelando a esta distinción proponemos como hipótesis de partida que el sentido surrealista/heterogéneo de estas imágenes surge, no sólo entre las relaciones que entre objetos representados pudieran darse en el orden icónico, sino también en la fractura que algunos signos plásticos introducen en la lectura de la imagen, en su empeño por querer erigirse en “signos plenos y no simplemente como el significante de los signos icónicos”<sup>10</sup>.

En este sentido, la elección del propio encuadre es esencial en esta estrategia enunciativa, pues de él va a depender que la plasticidad buscada se realce de algún modo sobre el continuo de la superficie de la imagen.

Nuestro objetivo por tanto, consistirá en identificar estos dos niveles de significación que hemos establecido en la lectura de la imagen. Es decir, por un lado analizaremos la propia materialidad de la imagen –los elementos morfológicos y su composición plástica- y por el otro, cifraremos en ella la significación, que aunque constreñida a las formas icónicas de la representación, serán interpretadas como manifestaciones concretas –marcas textuales- del nivel de la enunciación<sup>11</sup>.

## **6. Cuatro encuadres fotográficos**

A modo de introducción del conjunto de fotografías que a continuación presentamos, proporcionaremos algunos datos referidos al contexto de producción al que se le vehiculan.

Estas imágenes están realizadas con una cámara de 35mm, una Nikon F con un objetivo Micronikor de 55 mm. de gran precisión. Es la primera cámara que Ouka Leele tuvo y todavía la conserva ya que se la dio su padre que era muy aficionado a la fotografía por lo que tiene un gran valor para ella. Fueron realizadas en su casa y van a ser consideradas por la artista como las primeras que disparó en su vida, cuando todavía no tenía conciencia de ser fotógrafa y

---

<sup>10</sup> Esta idea recogida por Martine Joly, hace referencia a los trabajos de algunos teóricos pertenecientes al denominado Groupe *Mu* que llega a demostrar la autonomía del signo plástico, que es solidario con el signo icónico pero sin estar subordinado a él (Joly, 2003: 118).

<sup>11</sup> Esta diferenciación de dos niveles, el nivel morfológico y el enunciativo, ha sido tomada de la metodología de análisis textual propuesta en (Marzal, 2009).

menos aún artista. El hecho de que fueran realizadas de forma espontánea en el ambiente de su casa, nos refuerza la idea de entenderlas conjuntamente como objetos, resultados de sus primeros rastreos artísticos. Documentos de un principio<sup>12</sup>:



En esta primera foto, el marcado encuadre tomado en contrapicado nos muestra, en plano detalle, las grietas de un suelo en cuyo margen izquierdo inferior vemos la cabeza de una rana, y una esquina redondeada de no sabemos bien que objeto, en el extremo opuesto superior.

En ella, observamos un gran protagonismo de los

elementos morfológicos de la imagen, como el punto central, resultado del cruce de líneas en diagonal que segmentan el espacio representado. El hecho de que este marcado centro se halle vacío y ausente de interés, va a provocar, por la fuerza centrípeta del mismo, que se desplace como órbita giratoria hacia los extremos. La composición resultante va a reivindicar lo plano de la superficie –el suelo dividido en cuatro sectores y unificado por una misma textura de connotaciones impresionistas-, sin que por ello se haya renunciado totalmente a dotar de cierta profundidad a la imagen –como se aprecia en el ligero movimiento ejecutado en la toma sobre el encuadre, que va a liberar a la imagen del estatismo del cuadrado-.

<sup>12</sup> “Son fotos hechas en mi casa, son mis padres, es la rana de la terraza. El de la lengua es mi hermano. Por eso estas fotos igual las tendría que analizar alguien que no fuera yo. Yo las hice de forma espontánea, con dieciséis o diecisiete años. Es un instante, un iplaf!, como algo que de repente vomitas. Estas contando cosas de tu intimidad. Y no hay más misterio. Es simplemente una adolescente mostrando la realidad que le rodea” (Villegas, 2006: 33).

Esta morfología le van a permitir crear a la artista -a través de la marca referencial que supone el simple cruce de juntas de un suelo de granito-, una composición que va a des-velar la propia bidimensionalidad de la imagen. En este espacio pictórico resumido y ampliado a la par, donde las líneas que conforman la perspectiva van a confluir en el mismo punto de fuga que las engendrase, podemos reconocer la presencia del enunciador. Juego de lentes ante el que nos sitúa la artista, como si desde dentro de una clásica composición en perspectiva, tuviéramos la posibilidad de acercar nuestra mirada hasta vislumbrar el punto que, como boceto a lápiz, trazara la mano del pintor, evidenciándose así la instancia discursiva del enunciatario.



En esta otra imagen el volumen que representa el fragmento de cuerpo situado a lo largo del margen izquierdo, junto con los dos dedos que se entrometen en la parte superior y que parecen prolongarlo, van a actuar de marco. Sin embargo, esta exótica tentativa de enmarque -mas allá de cumplir una cierta función decorativa-, va a incitar al

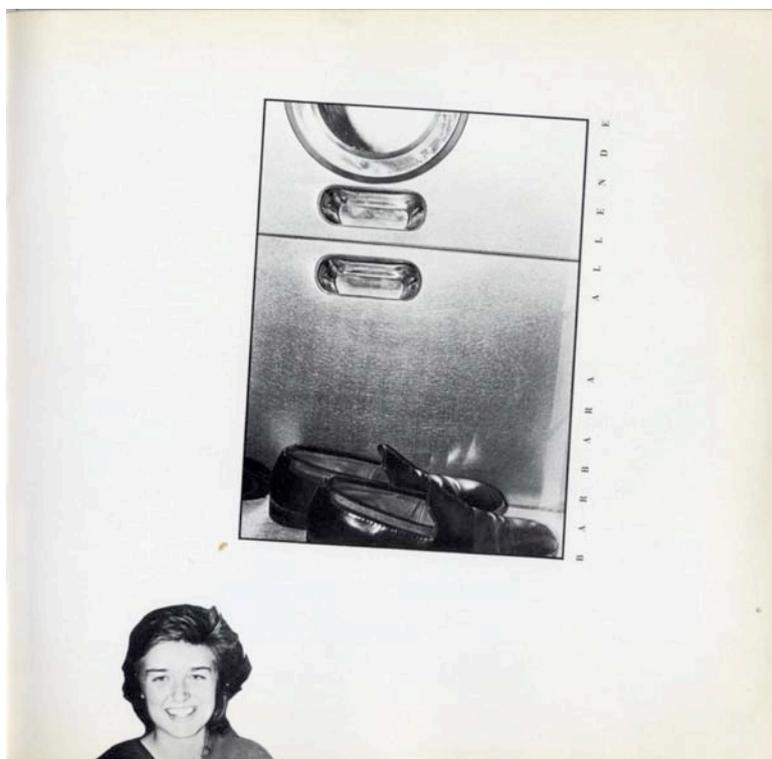
receptor a leer la foto a través de las relaciones que se establecen entre este marco-cuerpo y el resto de los elementos que componen la imagen. En este sentido, una de las relaciones morfológicas más evidentes es la que se establece entre las diferentes texturas de los objetos representados: el vello de la piel, la tela del sofá y lo metálico o brillante de la chapa.

De este modo comprobamos que la composición plástica de esta imagen está construida sobre lo denotativo, es decir, a partir de las cualidades que los objetos representados denotan. La fragmentación del cuerpo y la extraña morfología de la forma resultante va a provocar -por la no subordinación a las

exigencias de la semejanza- que dicha forma deje de entenderse como la parte de un todo (un cuerpo) y pase a ser un signo significante más en competencia con los otros objetos representados que componen lo que hemos venido a llamar un collage de texturas

Pero no todo está resuelto aún, pues Ouka Leele, volverá a valerse de una estrategia enunciativa para al mismo tiempo representar su contraria. Pues ahora sí, será por un principio de semejanza por el que el podremos asimilar la forma de la rodilla con la de una lengua, poniéndose así de manifiesto el carácter convencional de las representaciones icónicas que la fotografía, como otros sistemas icónicos, posee. Al admitir distintos grados de iconicidad –reducción de nitidez y ausencia de color-, es más fácil provocar la ambigüedad visual que impide el reconocimiento y suscita el trasvase de las formas: en este sentido el vello podría emular las propias papilas gustativas que conforman la textura de cualquier lengua.

Las dos siguientes fotos -que completarían las cuatro aparecidas en el libro-, se diferencian de las anteriores en que el encuadre es ahora vertical y la superposición de los planos va a estar más marcada. En el caso de los zapatos y el montaplatos, el formato rectangular elegido da lugar a una composición en la que



los planos se dividen en relación a una ley proporcional: la de los tercios. De este modo, y desde un nivel morfológico, constatamos que la línea que se corresponde con la junta de apertura de la máquina, segmenta horizontalmente el espacio representado y supone un tercio del total; quedando los otros dos

tercios definidos proporcionalmente a ambos lados de la estela de luz, que el sutil reflejo de los zapatos, introduce en la parte inferior de la superficie del montaplatos.

Esta compartimentación del espacio queda además reforzada por la gradación tonal que recorre la imagen, desde el gris más claro en la parte superior, hasta el negro de la superficie de los zapatos. No obstante, la eficacia del esquema compositivo descansa en la elección del punto de vista elegido en la representación de la puesta en escena, ya que al estar en contrapicado, dejará al descubierto la duplicidad de formas ovales –las ranuras y los huecos- que junto a lo inusual de los objetos encontrados –un montaplatos y unos zapatos-, hace que nos preguntemos por el posible simbolismo que pudiera haber entre ellos, dado lo inverosímil del encuentro. Descubrimos entonces, como la estrategia enunciativa de la dualidad metonímica aludida –manos y pies- sustenta las distintas funciones que estos objetos, desde un plano metafórico, se suponen desempeñar –lavar y caminar-.

Dualidad en este caso genérica que cuestiona la simple duplicidad de formas y nos propone una lectura complementaria, pues no podemos dejar de decir como enunciatarios del texto, que los zapatos son de hombre y son usados para salir a la calle y el montaplatos es un electrodoméstico que está en el hogar en un sitio fijo. En definitiva, estos objetos, aunque aparecen en solitario, pertenecen a un dueño, no son objetos descontextualizados y encontrados por la artista como los *ready-made*, sino que aparecen contextualizados en un espacio en concreto, el del hogar, que Ouka Leele encuentra ya de por sí irónico y surrealista: “Había unos zapatos ahí y me hacía mucha gracia. Los zapatos parecen que se están riendo, ¿no?<sup>13</sup>”.

---

<sup>13</sup> VILLEGAS, Francisco (edit.), (2006). *Ouka Leele. ...op.cit.*, p. 34.

La siguiente y última fotografía que Bárbara Allende titulara posteriormente *Mis padres a punto de salir*<sup>14</sup>, es un buen ejemplo de la teoría de la dualidad genérica que venimos manteniendo. El propio corte espacio-temporal que supone el encuadre predispone al análisis a la confrontación. En el mismo instante del disparo fotográfico van a ser capturados dos personajes, que aunque compartiendo el mismo habitáculo, aparecen bien diferenciados en tanto que separados y enfrentados. Efectivamente, algunos elementos morfológicos



como las fuertes líneas blancas de los roperos delatan este aislamiento, así como también las diferentes texturas de las puertas de los armarios sobre la que aparecen las figuras, estampado para él y liso para ella, o el alto contraste entre el negro del traje de chaqueta masculino y el blancor del camisón que viste ella.

Así, subrayados por toda esta compartimentada morfología, los personajes –retroactivamente devenidos actores-, se preparan para salir a cenar mientras ensayan el rol social que a cada uno, y al unívoco, les tocará representar.

Como revela el pose y la actitud de los personajes, es el momento del vestirse, del disfraz. Ritual personal que imposibilita el cruce de miradas y sobre todo la mirada de la madre. Interpuesta y desplazada en el eje visual que conforma el objetivo fotográfico y el lugar de la mirada masculina, la que patenta el padre, su actitud es reveladora de las dos temporalidades diferenciadas con las que también se significan a los personajes. La madre, según declara la propia artista, está buscando collares o algo, es decir, esta todavía en el momento de la más dilatada caracterización femenina, mientras que el padre ya está preparado para salir, ataviado con el simple y escueto traje de chaqueta carente de todo

<sup>14</sup> Conviene recordar aquí que en *Principio*, todas las fotografías aparecen sin título y que este que aquí aparece lo encontramos en una publicación posterior.

subrayado decorativo con el que se ha conformado tradicionalmente la figura masculina.

Sin embargo, los distintos simbolismos que pudieran encerrar estas temporalidades, van a quedar indiscriminados por la potencia de un flash que ilumina la escena con tal dureza, que parece no querer admitir intensidades y que sin embargo, va a provocar que un objeto sí destaque por su volumen y brillo: el camión de seda que aparece en la parte inferior de la imagen. Prenda arrojada por la madre, objeto fetiche que la figura masculina parece querer ignorar y de la que escabulle la mirada, es el vértice que cierra y des-cifra el triángulo de la edípica escena aquí representada

Finalmente y como resumen del total del análisis realizado, resulta interesante y tentador señalar que desde un nivel enunciativo, van a converger en esta última y robada foto de los padres, las instancias discursivas del enunciador y el enunciatario que venimos describiendo, y ello gracias a la azaridad que sólo y ahora sí, la fotógrafa-hija podría recoger con la precisión del instante bressonsiano, en su decisivo empeño por mostrarnos las cosas como son<sup>15</sup>.

## **6. Conclusiones**

Podemos verificar que tal como apuntábamos en la hipótesis, el sentido de estas imágenes se ha construido disponiendo lo real de tal modo, que la significación de los signos icónicos ha quedado supeditada al valor plástico-morfológico de los propios objetos representados (las juntas del suelo en tanto que líneas que segmentan el espacio; la piel en tanto que textura; los huecos y las ranuras como óvalos; y el camión por su brillo y volumen).

Este rendimiento de lo plástico a partir de un inteligente uso/aprovechamiento de lo indicial, torna lo icónico en simbólico y por tanto en surrealista –lo icónico queda así interpuesto entre dos planos que se fusionan y se contradicen al mismo tiempo: el de lo real y lo imaginario-: la bidimensionalidad y la

---

<sup>15</sup> “Para mi una fotografía es el reconocimiento simultaneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho. Fotografíar es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira” *Grandes Fotógrafos Magnum Photos (2006): Henri Cartier-Bresson*. Madrid: Salvat, p.45.

profundidad; el vello de la rodilla y las papilas de la lengua; las ranuras/huecos y las manos/pies; el hombre/la mujer y los padres o el camión y la hija.

En lo que a la metodología utilizada se refiere, comprobamos que la distinción en niveles introducida por el análisis textual, va a poner de manifiesto, esa idea siempre sospechada por los surrealistas, de que la fotografía, efectivamente, es un arte de lo real, ya que para representarse ha de evidenciar su propia génesis ontológica –como índice de la realidad- e ideológica –al introducir un modo de ver en particular adscrito a la clase social o al género-. Comprobamos que el arte fotográfico brinda esa posibilidad de autenticidad, recogida aquí por la sensibilidad de la mirada artística, de la ya presentada estrella: Ouka Leele.

### **Referencias bibliográficas**

- ÁLVAREZ, J.D, (2006). *Ouka Leele. Esa luz cuando justo da el sol*. Madrid: Neverland Ediciones.
- DIORAMA EDICIONES, (1976). *Principio, 9 jóvenes fotógrafos españoles*. Madrid.
- GRANDES FOTÓGRAFOS MAGNUM PHOTOS, (2006). *Henri Cartier-Bresson*. Madrid: Salvat.
- JOLY, Martine, (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: la marca.
- KRAUSS, Rosalind, (2006). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- MARZAL, Javier, (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- MIRA, Enric, (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación de Alicante.
- MOMEÑE, Eduardo (Coord.), (1982). *11 Fotógrafos españoles*. Madrid: Ediciones Poniente.
- SONTAG, Susan, (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- VILLEGAS, Francisco (edit.), (2006). *Ouka Leele. El nombre de una estrella*. Castellón: Ellago Ediciones.
- ZUNZUNEGUI, Santos, (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.