



OCAÑA

arte de fetiches

CIOC CENTRO DE INTERPRETACIÓN  CANTILLANA

"Fetiches recuerdos de mi niñez, mi pueblo y su gente,
farolillos de colores como abanicos, muerte, vida, luz de
cirio, Macarena y saeta."

هناك

AUTOR TEXTOS Y DOCUMENTACIÓN

José Naranjo Ferrari

DISEÑO

Miguel Ferrera García

FOTOGRAFÍAS

Marta Sentis

Colita

Toni Catany

Eduard Omedes

Boris Lehman

María Espeus

Merçe Pastor

José Manuel González Blanco

José Naranjo Ferrari

Miguel Ferrera García

EDITA

Excmo. Ayuntamiento de Cantillana

Delegación de Cultura

Calle Ntro. Padre Jesús, s/n. - 41320 Cantillana (Sevilla)

ISBN: 978-84-697-9500-2

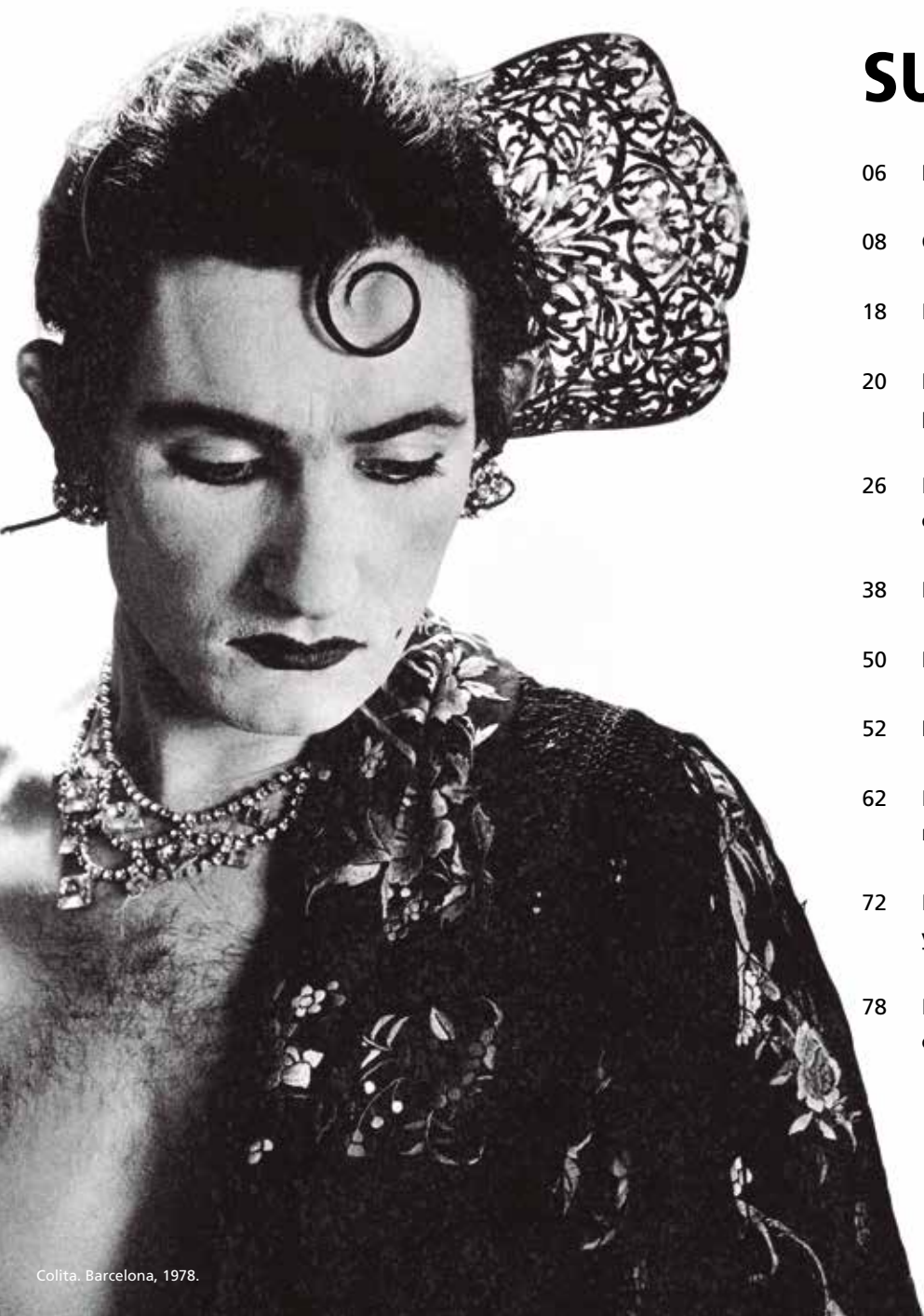
DEPÓSITO LEGAL: SE-275-2018

© 2018 Ayuntamiento de Cantillana

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en modo alguno o por ningún medio sin autorización de los titulares del copyright.







SUMARIO

- 06 Prólogo
- 08 Ocaña, 1947 - 1983
- 18 En torno a la obra de Ocaña
- 20 La pintura:
producto artístico de Ocaña
- 26 Evolución pictórica de Ocaña,
configuración de su estética
- 38 Iconografía
- 50 La exposición como obra
- 52 Deriva hacia la instalación
- 62 Escultura y teatralidad,
monumentalidad efímera
- 72 Entre lo cotidiano
y la performance
- 78 El travestismo
como práctica performática



Retrato del gato Enrique. 62x 60 cm. Acrílico sobre papel de embalar.1983.

Los sueños se cumplen, si tenemos el coraje de perseguirlos. A veces se hacen esperar, como un eclipse que sólo se produce ante una improbable alineación de los astros. Otras veces, como en este caso, los sueños requieren algo más que paciencia, y se necesita de la conjunción de varios soñadores, unida por el pegamento del esfuerzo y la ilusión, manteniendo la esperanza de que algún día saldrá el sol.

Nuestro sol se apagó en Cantillana el 18 de septiembre de 1983, cuando un trágico accidente lo apartó de nosotros, y desde entonces muchos hemos seguido manteniendo la llama de su espíritu en cada exposición, acto y homenaje en su memoria.

Hace más de 20 años, siendo Concejala de Cultura organicé los primeros actos dedicados a su figura, y empecé a conocer al artista y también a la persona, y comprendí que como artista, era grande no sólo en lo pictórico, sino en la aportación a un momento sociocultural único en la historia de este país, y que era también una parte de mi pueblo y de su historia, comprendí que Ocaña merecía más, y que Cantillana le debía un lugar permanente, donde nunca más se apagara su luz.

Hoy ese día ha llegado. La publicación que tiene en sus manos es el resultado del esfuerzo conjunto. La obra y vida de Ocaña nos ha cautivado de tal manera que ha unido a personas y colectivos diferentes, que se unieron ante la necesidad de trabajar para que su obra y la memoria de su vida permanezcan en su pueblo, a la que se sumaron apoyos de Canti-

llana y de todas partes de España entre artistas, intelectuales, universidades, movimiento asociativo, medios de comunicación, y por supuesto con el apoyo público de la Diputación de Sevilla y de la Junta de Andalucía, gracias a los cuales pudimos restaurar y acondicionar este magnífico edificio que acoge la Colección Ocaña.

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han hecho posible esta realidad y especialmente a todos los miembros que durante años han pasado por la comisión Ocaña por su implicación y esfuerzo para sacar adelante lo que parecía una utopía; a los trabajadores de Cultura y proyecto emplea, que han volcado todo su esfuerzo en su cometido.

Gracias a todas esas voluntades, y especialmente a la generosidad de la familia Ocaña, el **Centro de Interpretación Ocaña de Cantillana (CIOC)** entre las paredes de su magnífica iglesia conventual, se unirá al valioso patrimonio artístico y cultural de Cantillana, representando un salto de calidad del mismo que será referente cultural de Andalucía.

Desde hoy cantillaneros y visitantes cuentan con un espacio dedicado al universo Ocañí, que será mucho más que un lugar donde admirar obras, fotografías o performances. Será libre y en movimiento como el propio Ocaña, será el epicentro desde el que expandir su imaginario, y hábitat para el encuentro de todos los que amamos al genial Ocaña. Se ha cumplido un sueño y hoy, en Cantillana, sale el sol.

Ángeles García Macías
Alcaldesa del Ayuntamiento de Cantillana



Ocaña instalando un altar
para la festividad del Corpus.
Foto J.M. González Blanco.
Cantillana, 1980.

OCAÑA, 1947 - 1983

José Pérez Ocaña nació, junto a su hermano mellizo Jesús, el 24 de marzo de 1947 en el pueblo sevillano de Cantillana. Crece en el seno de una familia numerosa de seis hermanos, soportando las penurias habituales de la posguerra. Junto a su hermano asiste a la escuela, donde ya destaca como buen dibujante; su especial sensibilidad afloró desde la temprana infancia. Ocaña se sentía diferente a los demás niños, lo cual le acarrea las primeras burlas y represiones en su vida.

Con tan solo 12 años recibe un duro golpe con la muerte de su padre, hecho que marcará una nueva etapa en su infancia. Se ve obligado a abandonar la escuela y comienza a trabajar como jornalero en el campo. Fueron años especialmente duros ya que

las diferencias con sus compañeros varones se agudizan y las humillaciones son cada vez mayores. Al mismo tiempo encuentra refugio entre las muchachas y mujeres del pueblo, participando activamente en los eventos y talleres, la mayoría organizados por la sección femenina local y las hermandades.

Un joven Ocaña encontrará mayor acomodo trabajando junto a su tío Juan como peón de albañil, un oficio en el que recibe las primeras nociones sobre materiales y técnicas antiguas de pintura decorativa. Ocaña comienza a ser pintor, aunque sea de “brocha gorda” y disfrutará con su nuevo trabajo, ya que además de estar entre pinturas y brochas, le permite entrar en las casas de sus vecinos y mantener contacto directo con las mujeres y “viejas”, personajes que él siempre admiró. Después de sus diarias jornadas de trabajo, comienza a pintar sus primeros cuadros, iniciándose de forma totalmente autodidacta en la pintura al óleo. Mediante la pintura y el teatro, su otra gran afición, intenta evadirse de los problemas y contradicciones que le plantea su atracción por los hombres y su visible feminidad.

En contrapunto a la dura represión que sufría en Cantillana al sentirse marginado por su ambigüedad sexual, Ocaña participaba activamente en la vida religiosa y festiva del pueblo. Desde muy temprana edad sintió una especial atracción hacia este folclore y tradiciones populares que asimiló y utilizó como vía de desarrollo personal y artístico.



Foto escolar de Ocaña y su hermano Jesús. Cantillana, 1953.

La magnificencia de las fiestas marianas de Cantillana compuestas por cultos internos y externos como los rosarios públicos, procesiones de las imágenes en los pasos, la subida, la romería,...llamarán poderosamente la atención de Ocaña. Cantillana en época festiva se llena de estruendos de cohetes y tracas, bandas de músicas, banderas por las calles, la iglesia se decora suntuosamente, originales altares de cultos.... Todo un espectáculo estético para los sentidos por el que Ocaña queda fascinado. Con su participación activa en los preparativos y montaje de la parafernalia de las fiestas, Ocaña podía dar rienda suelta a su sensibilidad y creatividad. La participación del joven artista en estos trabajos será muy criticada, ya que en aquella época normalmente eran realizados por mujeres. La admiración y casi mitificación de Ocaña hacia la mujer cantillanera era evidente, ya que ellas eran y son las verdaderas “protagonistas” en los actos públicos de las fiestas luciendo sus mejores galas como trajes de flamencas, mantillas, mantones... El avispado Ocaña asumirá esta estética para su travestismo, pero además incorpora gestos, expresiones y la forma de ser de las mujeres de su pueblo.

El propio Ocaña en sus muchas entrevistas, siempre recuerda su infancia como una época feliz. Aunque sufriera las burlas y la marginación en muchos momentos, era un niño sensible que disfrutaba de su entorno, de todas las características del pueblo donde le tocó vivir; peculiaridades que forjaron la personalidad única de un hombre como Ocaña.

Su vinculación al mundo femenino y su aun oculta homosexualidad, hacen que Ocaña cada vez se sien-

“... tenía grandes inquietudes, pero muchas represiones por parte de la gente; desde pequeño empecé a darme cuenta de mis gustos, me gustaban muchísimos los hombres pero eso era prohibido, yo empezaba a sentirme aparte de los demás y a hacer un teatro falso.”

OCAÑA. *Ocaña, retrato intermitente*. V. Pons. Barcelona, 1978.



Ocaña pintando en Cantillana. J. M. González Blanco. Cantillana, 1967.

ta más incomprendido en su pueblo, sentimiento que se va acrecentando con los años; al igual que su sensación de aislamiento cultural. Las inquietudes artísticas de Ocaña ya no son las de un niño al que le gusta pintar, El Ocaña adolescente ya tiene pretensiones artísticas más ambiciosas; de hecho tuvo un intento fallido de ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla para formarse. En el pueblo Ocaña estaba al margen de cualquier movimiento cultural y corrientes artísticas contemporáneas.

A los 21 años Ocaña realiza el servicio militar en Cádiz y Madrid y vivirá por primera vez fuera de su Cantillana natal, periodo en el que le reconoce su homosexualidad a su hermana Luisa. Ocaña regresa a Cantillana, pero ya nada es igual que antes, su estancia fuera del pueblo le había abierto nuevos horizontes y expectativas y su situación es cada vez más insostenible; no encontraba su sitio en el pueblo, sintiéndose cada vez más excluido. El artista en Cantillana estaba aislado cultural y artísticamente de todo lo que ocurría en otros lugares, incluso la emergente y minoritaria movida que nació en Sevi-

lla le quedaba lejos. Ante esta situación, amigos y familiares lo incitan a continuar su vida en otro lugar y le proponen que viaje a Barcelona, la meca de las libertades en la España del momento.

Llega a Barcelona en 1971 con el propósito y firme convicción de dedicarse a la pintura, pero sobre todo a desarrollarse como persona y encontrar la libertad que el pueblo no le ofrecía. Sus comienzos fueron complicados, buscó la estabilidad familiar junto a su hermano y pasó por varios trabajos para subsistir. Ocaña pretende formarse en el dibujo y la pintura, y asistirá a la academia Baixas de Barcelona y al taller del pintor Narciso Galiat, alternando su trabajo de pintor de paredes con los estudios.

Desde su llegada a Barcelona no reprimió su homosexualidad y empieza a ser conocido en el entorno gay, dando rienda suelta a su espontaneidad y gracia andaluza. Comienza a ser consciente de la necesidad de adquirir popularidad, y el mundo homosexual ligado estrechamente a la contracultura y bohemia barcelonesa le brindó la oportunidad.



Primera intervención pública de Ocaña en las Ramblas. Barcelona, 1975.

El joven artista va adquiriendo autonomía, gracias a sus nuevas amistades, se va relacionando tanto con personajes de la burguesía y cultura catalana, como con prostitutas, chulos y gente marginal de las Ramblas que tanto frecuentaba; donde finalmente alquilará un estudio en el nº 12 de la Plaza Real. Por fin vivirá en su hábitat natural, donde verdaderamente se sentiría integrado. Este nuevo cambio de residencia supondría un importante desarrollo en su vida personal y artística. Uno de sus nuevos vecinos en la Plaza Real será Pep Torruellas, que formará parte del círculo de amigos más íntimos de Ocaña y quien estaba bien relacionado en el mundo de la cultura de la época. Ocaña comienza a participar en algunas exposiciones para dar a conocer su pintura, la cual no obtiene la aceptación deseada. Pronto se dará cuenta que su pintura necesita estar respaldada por un nombre o la popularidad de un personaje. Para ello se hacen más frecuentes sus actuaciones en la Bodega Bohemia y frecuenta el Café de la Ópera, lugares de encuentro de la intelectualidad y la contracultura barcelonesa. Allí conocerá a Camilo, otro andaluz emigrado

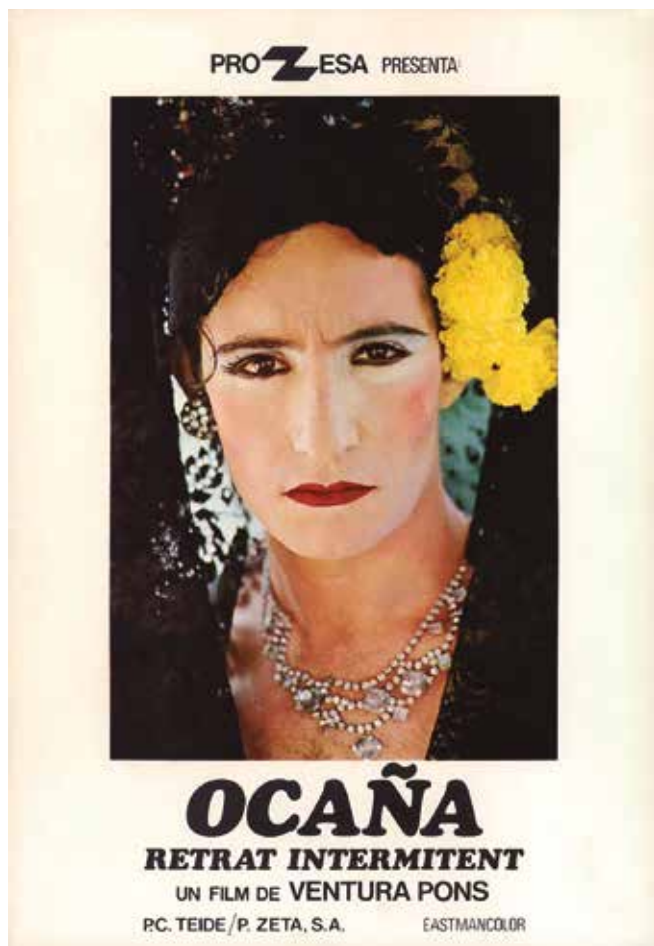
a Barcelona con idénticas aspiraciones. Ocaña encuentra en Camilo al perfecto acompañante en sus provocaciones y exhibiciones por las Ramblas. Las actuaciones de Ocaña en estos círculos no son forzadas ni premeditadas, simplemente se muestra tal como es, no reprime sus impulsos naturales.

A partir de 1975 el nuevo panorama de efervescencia libertaria que se vive tras la muerte de Franco lo impulsa a dedicarse por completo al arte en todas sus dimensiones, abandonando su aun recurrente faceta de pintor de paredes. Ese año conocerá a Nazario y tenemos documentada la primera aparición pública de Ocaña vestido de ángel pintando con grandes lienzos en plenas Ramblas. Esta "performance" entre el action painting y el espectáculo, era habitual en Ocaña y normalmente acababa con la intervención de la policía y visita a la comisaría, algo que será muy frecuente en su vida. Ocaña, Nazario y Camilo, tres artistas homosexuales andaluces, refugiados en Barcelona, donde llegaron buscando libertad, comprensión y reconocimiento de un arte que en Andalucía no era comprendido.



Ocaña travestido junto a sus compañeros Camilo y Nazario paseando por las Ramblas. Ocaña, *retrato intermitente*. Barcelona, 1977. (Anterior).

Ocaña durante una actuación en el Canet Rock. Eduard Omedes. Archivo Nazario. Barcelona, 1977.



Cartel de la película *Ocaña, retrato intermitente*. Ventura Pons. Barcelona, 1978.

No cesan de sucederse sus actuaciones públicas. Dibuja y define su personaje y se erige como celebridad cotidiana de Las Ramblas. La silueta del artista andaluz con sombrero, maleta de pintor, mantón de Manila, botas o zapatos campesinos,... se convierte en su imagen más auténtica. Comienza a posar con sus atrevidos atuendos para diversos fotógrafos, como Toni Catani y Colita, entre otros.

El año 1977 supuso un antes y un después en la carrera artística y vida pública de Ocaña, siendo un periodo muy activo. Se mostró con rotundidad, travestido y festivo en la primera manifestación gay en Barcelona y España, bajo el lema: “Libertad sexual, amnistía total”, donde también pedían la derogación de la Ley de Peligrosidad Social. Ocaña ya era todo un referente en el mundo contracultural y homosexual de Barcelona, y el joven cineasta Ventura Pons se fija en él para realizar su primera película *Ocaña, retrato intermitente*. En el film, además de proyectar su identidad y recuerdos, Ocaña repite actuaciones cotidianas y va fijando sus acciones, como sus transgresoras actuaciones desnudo en las jornadas libertarias o en el Canned Rock.

En septiembre de 1977 Ocaña inaugura su exposición individual *Un poco de Andalucía* en la galería Mec-Mec. Esta exposición fue la incursión verdadera de Ocaña en el panorama artístico de Barcelona, y su obra obtuvo una resonante repercusión en prensa con buena crítica. A la proyección artística de esta primera exposición individual, le sigue la repercusión mediática, nacional e internacional, que supuso el estreno en 1978 de la película, *Ocaña, retrato intermitente*. La cinta, seleccionada en el Festival de Cannes, pasó por otros importantes festivales europeos y americanos, lo cual supuso una de las mayores aportaciones a la formación cultural del pintor ya que gracias a ello, Ocaña viajó por las principales ciudades europeas y conoció otros ambientes culturales y personajes junto a los que trabajó en interesantes proyectos. Seguidamente vendrían otras experiencias cinematográficas como *Ocaña, der ángel in der qual singt*. (*Ocaña, el*



Serie *Paliza y detención*. I, II, III, V. 34 x 26 cm. Pastel sobre papel. Barcelona, 1978.

ángel que canta en el suplicio) del director francés Gerard Courant en 1979; *Manderley*, de Jesús Garay en 1981; y *Silencis* de Xabier Daniel, en 1983. Las incursiones de Ocaña en el cine, ampliaron y enriquecieron el campo artístico del personaje.

A pesar de ser reconocido como personaje icónico de las Ramblas de Barcelona, aún se reprimían ciertas conductas de su homosexualidad y travestismo. Así pues, el 24 de julio de 1978 la policía detiene a Ocaña, Nazario y José Guijarro (fotógrafo) travestidos en plenas Ramblas. Ocaña se resistió y fue víctima de una dura paliza, detenido y encarcelado durante tres días en la cárcel Modelo de Barcelona. La popularidad de Ocaña, provocó un fuerte impacto mediático, e inmediatamente saltó a la prensa, sucediéndose las manifestaciones de apoyo pidiendo su liberación. Estos acontecimientos fueron inmortalizados por Ocaña en una serie de dibujos que suponen un interesante testimonio artístico de uno de los acontecimientos que contribuyeron a ubicar

al pintor entre los más destacados luchadores por los derechos homosexuales durante la transición.

La vida pública de Ocaña eclipsaba su faceta de artista y pintor que él tanto defendía. A partir de sus películas y escándalos públicos aumentó considerablemente su repercusión en prensa; y Ocaña, siempre fiel a su pintura, aparecía en los medios de comunicación con los adjetivos de “gay”, “travesti” “escandaloso”... junto al de pintor. En 1979, en pleno auge de su personaje y recién llegado de la promoción internacional de su película, Ocaña es invitado a Sevilla para participar en el Carnaval, que a pesar de la prohibición del gobernador civil se celebró en la Alameda de Hércules sin incidentes. En unos carnavales marcados por la polémica, Ocaña llega a su tierra como icono y personaje popular del movimiento homosexual para realizar el pregón de inauguración. Para el artista es muy significativo volver a su tierra consagrado como personaje, aunque esto oculte su faceta de pintor.

“Aunque vivo en Barcelona, a mí me gusta mucho ser de pueblo, y ser de este pueblo, donde unos me quieren y otros me critican.”

OCAÑA. *Ocaña, retrato intermitente en Cantillana*. Diario 16, Andalucía. Sevilla, 1983.

Después de estos años de “promoción”, Ocaña comienza una nueva etapa centrado en su trabajo como artista plástico dedicado a preparar exposiciones y desarrollar su obra; su faceta de exhibicionista y provocador va esfumándose, aunque continúa viviendo libremente, haciendo y diciendo lo que le apetece. Continúa sus exposiciones por distintas ciudades españolas y extranjeras como Besançon; embarcándose en proyectos cada vez más ambiciosos, como sería el caso de su exposición en la Capilla del antiguo Hospital de la Santa Cruz en Barcelona. Por fin Ocaña va a conseguir su gran proyecto de realizar una exposición en un recinto sacro, en una iglesia donde desarrollar sus montajes escenográficos.

A pesar del frenético ritmo de trabajo del artista, los vínculos de Ocaña con Cantillana continúan inalterables, a pesar del paso del tiempo y la fama alcanzada por sus trabajos. Ocaña todos los años volvía a su pueblo en alguna escapada o en la cita obligada para las fiestas en agosto y septiembre. En una de sus visitas en 1980, el pintor confecciona un gran mural en una de las paredes del colegio público La Esperanza, un retrato de la “cantillanería” más auténtica, que dedica a los niños de su pueblo.

Ocaña adquiere su nuevo y amplio piso en la Plaza Real, que utilizó como gran taller y almacén de los

cientos de cuadros y figuras de papel maché que componían la exposición *La primavera*, celebrada en 1982. Esta gran exposición marca un hito en la carrera artística de Ocaña; sus exposiciones-espectáculos se consideraban sinónimo de éxito y el artista era solicitado por los medios culturales de importantes ciudades, sucediéndose durante 1983 relevantes exposiciones por varias capitales.

Comenzaba una nueva etapa en todos los ámbitos; la locura travesti y luchadora de sus inicios se había transformado en una continua fiesta de colores y exuberantes tradiciones en sus cuadros, que ahora ocupaban todo su tiempo. Su pintura comenzaba una nueva andadura en técnica y estilo. Pero el cansancio del intenso trabajo y el ritmo expositivo del último año lo llevan hacia otros caminos, a su origen.

En 1983, Ocaña se retira a Cantillana como cada verano, con el firme propósito de descansar y recuperar fuerzas e ideas. En una de sus últimas declaraciones sintetiza el idilio de amor-odio con su idolatrada Cantillana.

El provocador e indomable Ocaña regresa dócil a sus orígenes, a reencontrarse con sus vecinos, a los pies de sus devociones marianas, a las que por superstición andaluza, plasticidad o verdadera religiosidad y devoción, siempre llevó en su memoria. El 24 de agosto de 1983 “Patacán”, debía haber estado en Zaragoza, pero decidió quedarse ante la invitación de los organizadores de la Semana de la Juventud, para la organización de una fiesta popular en honor a la más vieja del pueblo. Ocaña no les falló y organizó un colorido pasacalles infantil con

gigantes y cabezudos, tambores, música y disfraces. El disfraz, siempre presente en su vida, no podía faltar. El trágico atuendo de sol con el que Ocaña cerraba el cortejo infantil, se componía de un traje de finísimas tiras multicolores de papel de seda y una cometa a modo de estandarte realizada en papel maché con forma de sol rematado por bengalas en sus extremos. Cantillana dibujada en su frente culmina el maquillaje, simple y simbólica representación de la vida de este ingenuo pintor: Cantillana siempre en su pensamiento. Todo estaba preparado para su última obra.

Comenzó el desfile infantil con una importante afluencia de público, niños, banda de música,... Todo transcurrió con normalidad y la comitiva finaliza en el patio del Colegio de Ntra. Sra. de la Soledad, donde se esperaban varias actuaciones. A su llegada, como colofón, Ocaña enciende las bengalas de su disfraz y ocurre la tragedia. Una chispa prendió fuego al traje de papel que lucía el pintor. Inmediatamente fue socorrido, pero Ocaña ya padecía quemaduras graves en el treinta y cinco por ciento del cuerpo, según podemos leer en las noticias sobre el accidente. La fatalidad convirtió este acontecimiento en su última actuación, su última performance, que acabaría costándole la vida. El artista fue consciente de ello y lamentó no ser fotografiado en plena acción.

El nombre del pintor Ocaña volvería a escandalizar. Su muerte y las circunstancias en las que se produjo alcanzaron un impacto mediático a nivel nacional; todos los grandes medios de la época se hacen eco de la muerte del artista. Según la opinión

de muchos, en ese momento nació el mito. Titulares y noticias coparon la prensa de todo el país el día 19 de septiembre de 1983. Ocaña había muerto a las cuatro y media de la madrugada del día anterior. Según recogen los periódicos, el pintor moría a causa de las complicaciones de una hepatitis mal curada que padeció un año antes, una infección de las quemaduras,... Versiones diversas entre las noticias que dejan en el aire el diagnóstico exacto sobre su muerte; sí queda claro que el accidente fue el desencadenante de este trágico final.

La obra y la vida de Ocaña habían girado en torno a la fiesta y su muerte también lo fue por expreso deseo del artista, que presintiendo su final inmediato, llegó a ordenar que su entierro constituyera una fiesta más. Cumpliendo con su deseo, su entierro tuvo tintes festivos con una participación masiva del pueblo y presencia de amigos y personalidades del arte y la cultura. Casualidades del destino, el día de su entierro el pueblo se encontraba totalmente engalanado para las fiestas de “la subida”, esas que Ocaña había reproducido en su exposición *La primavera*. Todo parecía premeditado, su muerte y su entierro pueden ser considerados su última performance, su última y mejor obra.

“Una vez escribí mi entierro: me llevaban cuatro jóvenes guapos y todo un coro de gente con velas y cantando, bailando y tocando el cántico a la Asunción de Cantillana. Por fin lo he pintado. Pero el velatorio lo veo con alegría, no con lloro, no me gustan los llantos. En Andalucía el velatorio y la fiesta van muy juntos.”

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9





Ocaña con el disfraz de sol y pasacalles para la *Semana de la juventud*. J. M. González Blanco. Cantillana, 1983.

EN TORNO A LA OBRA DE OCAÑA

“Ocaña no es coherente con las pautas verbales de escuelas y críticos. No sigue una teoría clara porque no sabe. Ocaña mezcla, sin respeto, elementos incompatibles, modernos y pasados.”

Ignacio Zabala. *Ocaña, pinturas*. MEAC. Madrid, 1985.

Estas palabras apuntan la clave hacia dónde dirigir la interpretación de la obra de Ocaña: mezcla elementos modernos y pasados. Para comprender e interpretar la obra del artista andaluz debemos volver nuestra mirada a su infancia, a sus orígenes, a una cultura que para unos representaba el pasado nefasto de una parte de la historia de España, y que Ocaña nos presenta como la más transgresora modernidad en sus obras y en su vida. Como bien dice Zabala, no podemos seguir ninguna teoría ni corriente artística definida para el estudio de la obra de Ocaña. La versatilidad en la vida y producción del artista hacen que analicemos su obra plástica junto a sus creaciones y acciones performáticas, poniéndola en relación con los factores definitorios de su identidad; lo cual permite su desarrollo como artista multidisciplinar.

Por incongruentes que parezcan sus propuestas, Ocaña las enlazó mediante un discurso común, incoherente con las “escuelas y críticos” pero coherente con su identidad, sus principios y su concepto de arte. Así pues, presentamos unos caracteres comunes en toda su obra: **la cultura popular**

andaluza, la homosexualidad y la religión. Aparentemente son tres factores contradictorios e incoherentes con las premisas del arte moderno, pero en la obra de Ocaña están interrelacionados unos con otros mediante su infancia en Cantillana y continuarán teniendo vigencia en su reinterpretación artística en Barcelona. Ocaña, junto a otros artistas como Nazario, van a producir en sus obras y forma de vida una “traducción cultural” apropiándose de la herencia de la fiesta popular y manifestándola a través de la perspectiva homosexual.

En los siguientes epígrafes abordaremos los factores expuestos anteriormente aplicados a los tres ámbitos que hemos definido en la producción de Ocaña; **pintura, escultura-instalación y performance.**

“Cuando lo siento, quizás cuando estoy haciendo un gazpacho, entre tomate y tomate, una pincelada sobre los ojos tristes de mis personajes.”

OCAÑA. *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. Besançon, 1984.



LA PINTURA: PRODUCTO ARTÍSTICO DE OCAÑA

“¡Qué difícil resulta escribir acerca de la pintura de Ocaña!, ¡Qué difícil es contar con palabras tal brotamiento de formas, de colores, toda esta cultura popular que la impregna, todo lo que puede evocar, dibujar, pintar!”

A. Jaccard-Beugnet y M.T. Domon. *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. Besançon, 1984.

La producción pictórica de Ocaña ha sido siempre tratada con cautela y sin ahondar en profundidad, en parte por su complejidad simbólica y en parte por la importancia que consiguió su espectacular forma de publicitarla, haciéndole sombra a veces, a lo que el artista expresó siempre como su único fin: ser reconocido como pintor. En la pintura es donde Ocaña define e inmortaliza de forma más clara su ideario e iconografía que reconocemos como la aportación más valiosa de su producción pictórica.

Abordamos el discurso artístico de Ocaña desde una base matriz común: la vida del propio Ocaña, que integra todas las disciplinas para poder interpretar cada una de ellas. No podemos abordar al completo la pintura de Ocaña sin tener en cuenta su travestismo, sus performances o cualquiera de sus diversos campos de actuación; al igual que no

podemos interpretar ninguna otra disciplina ignorando su faceta de pintor.

Debemos tener en cuenta que la pintura fue el germen de la expresión artística en Ocaña, el primer canal por el que da rienda suelta a su particular forma de ver el mundo e interpretar la realidad, su realidad. En la pintura es donde Ocaña comienza a crear y eternizar sus “fetiches” y fijar su iconografía. Atendiendo a las palabras de su gran amigo y colaborador Pep Torruellas, apreciamos esta relevancia de la pintura en Ocaña:

“Se trata de hablar del Ocaña pintor. Porque Ocaña es esencialmente eso. Artista pintor. Cierto es que todo lo que le envuelve respira un ambiente de bohemia – travestismo – escándalo – vivencia – realidad – ilusión – mariconada, pero todo ello destinado siempre, consciente o inconscientemente a ser plasmado en una tela.”

P. Torruellas. Proyecto de la exposición *La primavera*. Barcelona, 1981.



Una noche en Donosti. 110 x 160 cm. Acrílico sobre papel de embalar. 1983.

“Yo quería vivir de la pintura, pero era muy difícil, se ve que mi pintura no valía nada, o no tenía ninguna gracia para la gente... porque si tu pintura no está respaldada por un título de la universidad, no tiene ningún valor, aunque hablan que son muy modernos, muy progres, pero a la hora de la verdad, es mentira. Si le van a comprar un cuadro a un bohemio, tienen que conocer al bohemio y tiene que estar respaldado por toda su vida.”

OCAÑA. *Ocaña, retrato intermitente*. V. Pons. Barcelona, 1978.

Su pintura, además de ser considerada como cuadro u obra de arte en sí misma, se convierte en muchas ocasiones en el testimonio de una forma de vida o en reflejo de la sociedad que le tocó vivir; en el documento y obra física de un arte efímero, entroncado con el nuevo concepto de arte que promovía el movimiento conceptual que se desarrollaba en paralelo a Ocaña y que por su inadaptación a las nuevas tecnologías Ocaña reflejaba mediante sus cuadros. Según refleja José M^º Carandell en un artículo sobre la exposición *La primavera*, en las pinturas de Ocaña se immortalizan los disfraces y acciones de sus intervenciones, y el entorno del artista, convirtiéndose en documento gráfico tradicional y popular:

“Los doscientos cuadros que cuelgan de las paredes contribuyen a convertir este espectáculo en un universo, el universo de Pepe Ocaña, en su multiplicidad y en su unidad. Abundan sobre

todo los retratos de sus amigos, de sí mismo. Es como si penetrásemos en el alma del artista y pudiésemos ver la eternización estética de sus amistades y del propio Ocaña, en diversos disfraces, de marginado voluntario, con el mantón y la peineta, en el féretro, muerto.”

Carandell. *Ocaña pinta angelitos verdes*. Revista Pronto. Barcelona, 1982.

Aunque las propuestas expositivas y creativas de Ocaña cada vez iban adquiriendo un carácter más instalativo, con presencia de un arte efímero y de acción, el artista siempre defendió la práctica de la pintura y el concepto de cuadro como medio de expresión y mercancía artística. Esto se debe a la formación del artista en la cultura de objetos únicos y del autodidactismo artesanal que confiere a la pintura de caballete el rango de arte culto. Esta idea se ve potenciada en Ocaña por su origen como pintor de paredes o “de brocha gorda”, por lo cual siempre buscó el reconocimiento y valoración de su pintura de caballete, como muestra de distanciamiento a su antiguo oficio y afirmación de sus pretensiones artísticas.

El pintor, consciente de las carencias en su formación artística e intelectual y los impedimentos que ello podría acarrear al reconocimiento de su pintura, advierte la necesidad de avalar su obra pictórica con sus experiencias personales y vitales, consiguiendo, una obra abierta e interdisciplinar, que rebasa los límites de la propia pintura. A pesar de tener claros estos conceptos sobre su obra, Ocaña asumía con resignación y recelo la postura de los críticos y galeristas que no reconocían el valor de su pintura aislada del personaje.



Serie Retratos con mantilla. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Julio de 1981.



Inmaculada verde. 128 x 99 cm. Acrílico sobre papel de embalar.

Efectivamente, Ocaña supo utilizar esas estrategias como publicidad y complemento de su pintura. Creó el personaje mediático y transgresor partiendo de su homosexualidad como arma reivindicativa y creativa dentro del arte de acción. Su travestismo performático eclipsó durante toda su vida, y aún hoy continúa haciéndolo, al Ocaña pintor.

Lo ocurrido en sus entrevistas tampoco puede resultarnos nada extraño, porque en sus exposiciones los cuadros tampoco eran el elemento principal. En el constante mundo de contradicciones de nuestro artista, es él mismo quien reivindica toda la atención y valoración artística hacia sus pinturas, pero a la vez es él quien relega sus cuadros casi a un segundo plano en los montajes expositivos. Su concepto de arte era mucho más amplio y sus exposiciones–instalaciones y performances ganan terreno a su pintura como podemos interpretar de sus palabras:

“...hacer una exposición y hacer un montaje, ambientarlo todo... y poner después los cuadros...”

OCAÑA. *La Edad de Oro*. RTVE. Madrid, 1983.

A pesar de ello, fue un pintor incansable y trabajador disciplinado, y a ello debemos el elevado número de obras producidas en su corta carrera artística. La obra pictórica de Ocaña, al igual que su trabajo en las otras disciplinas, quedó sesgada por su repentina muerte, quedando inconclusa o prematura, pero el dilatado patrimonio pictórico legado por Ocaña, nos hace reivindicar su pintura como la muestra más sincera de su creación.



Retrato de Luna con gato. 136 x 110 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Alkiza (Guipúzcoa), 1983.

EVOLUCIÓN PICTÓRICA DE OCAÑA, CONFIGURACIÓN DE SU ESTÉTICA

Los inicios de Ocaña en la pintura suelen ser obviados en toda reseña histórica sobre el pintor; ciertamente, existen escasos datos sobre esta etapa inicial. Desde muy temprana edad Ocaña descubrió en la pintura el medio de expresión de su sensibilidad y construcción de su realidad. Ocaña se deja llevar por una corriente académica y tradicional, con intentos formales de representaciones convencionales, aunque, si bien es verdad, marcadas ya por un trasfondo simbólico claramente personal. La pintura de Ocaña, autodidacta y personal, estuvo en su origen falta de referentes contemporáneos. La mimesis fue la primera opción de su aprendizaje pictórico, copiando temas religiosos, estampas de la época o simplemente copiando del natural. El óleo fue su primera técnica de experimentación, desde su total desconocimiento y autodidactismo. En sus primeras obras apreciamos un nulo dominio de la técnica y el color, que va desarrollando de forma totalmente intuitiva.

El entorno local no permitía a Ocaña un mayor desarrollo de su pintura debido a la falta de referentes artísticos contemporáneos y a la incomprensión de sus vecinos. Ocaña en esa primera etapa tiene pretensiones de pintura académica, aún no busca un lenguaje expresivo propio; incluso en sus primeros

años en Barcelona continuará desarrollando una pintura impersonal y formándose en academias bajo la estética y concepto de pintura tradicional.

El cambio de escenario en la vida de Ocaña va a suponer encontrar la verdadera dirección de su estilo, no sólo en el ámbito pictórico, nos referimos sobre todo a su forma de vida y a la definición de su personaje público, factores que sin duda repercutirán en un replanteamiento de su trabajo plástico y un notable cambio de rumbo artístico. El contacto con otros artistas en Barcelona, unido al panorama cultural que le ofreció la ciudad, le permitió entrar en contacto con un universo pictórico rico y variado. Conoció las tendencias pictóricas más actuales que estaban desarrollándose durante esos años en España, como el informalismo abstracto, la pintura gestual y matérica, la nueva figuración o la pintura conceptual.

Ocaña, obviando las prácticas pictóricas coetáneas, sigue aferrado a la realización de una pintura figurativa con la que poder narrar y transmitir todo su mundo, pero abandonará sus tímidos intentos de pintura academicista a favor de una evolución formal y estética, consciente de la necesidad de imprimir cierta apariencia moderna y contemporánea a su pintura.



Autorretrato con barba. 60 x 48 cm. Óleo sobre lienzo.

Busca referencias contemporáneas, pero lejos de asimilar los lenguajes más actuales de sus coetáneos, descubre su fuente de referencias en las grandes vanguardias europeas del siglo XX que aportarán a Ocaña las líneas estéticas sobre las que sustentará su pintura. El pintor sevillano va incorporando a sus cuadros resultados estéticos en cuanto a resolución de formas y cromatismo de pintores



Autorretrato con bombín. 131 x 99 cm. Óleo sobre lienzo.

fauvistas, sobre todo de Matisse; expresionistas alemanes, como Kirchner, Jawlensky o Max Pechstein, entre otros; el expresionismo de la llamada “Escuela de París” con Modigliani y Marc Chagall; y la pintura naïf de Henri Rousseau. Sin orden ni lógica premeditada, de cada artista absorbe el elemento o factura que necesita en su pintura, todo mezclado con su admiración por las pinturas negras de Goya.



La boda con madrina. 119 x 78 cm. Acrílico sobre papel de embalaje. 1983.

“...me inspiran los montajes callejeros, los cabezudos, los viejos jugando a las cartas, la gente volando... y Chagall no tiene mucho que ver con mi pintura. Yo no soy un pintor naif, desde luego, eso no es verdad. Yo soy un pintor entre expresionista y fauvista. No sé muy bien dibujar. Dibujo a mi manera, pero si supiera dibujar bien, creo que no dibujaría tampoco perfecto porque no me gusta.”

OCAÑA. José Luis Pérez Ocaña (1947-1983). Besançon, 1984.

Al fauvismo le unen lazos estéticos que propugnan el color como principal elemento de composición en el cuadro, el uso de colores planos y puros, o la simplificación de formas; pero evidentemente no comparte los planteamientos y valores que dan origen a este movimiento de vanguardia. Igualmente ocurre con la obra de los expresionistas, Ocaña encuentra otra fuente de recursos que va incorporando a su pintura, adquiriendo de cada pintor el elemento que cree oportuno, como la deformación expresiva y el interés por el color, el dinamismo y el sentimiento. Aunque con el expresionismo mantendrá una idea común, ya que en la pintura de Ocaña, al igual que en la de los expresionistas, lo fundamental tampoco era reflejar el mundo de manera realista y fiel, sino expresar su mundo interior, transmitir sus emociones y sentimientos más profundos. De los pintores expresionistas, sin duda el que ejerce una mayor influencia sobre Ocaña es Chagall, con el que además podemos establecer interesantes vinculaciones.

La mimesis estética de los pintores vanguardistas europeos, unida a la intuición y torrente creativo en la plasmación de su mundo e iconografía, hace que su pintura adquiera cierta personalidad plástica en cuanto al uso del color y resolución formal, pero no mantendrá una línea de evolución clara. Podemos observar en su producción cierta incoherencia estilística con continuos aciertos y retrocesos que se irán produciendo deliberadamente en sus cuadros. Debido a este conglomerado de influencias y recursos plásticos, unido al anacronismo que supone su asimilación, la pintura de Ocaña es difícil de clasificar y acotar en un determinado estilo.



Mujer con moño. 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo.



Mujer con flor. 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo.

EL CHAGALL ANDALUZ

Nos detendremos ahora en analizar de una forma más profunda los paralelismos entre Chagall y Ocaña, con vinculaciones estéticas, pero también con un trasfondo iconográfico y vivencias personales con puntos en común. La admiración de Ocaña hacia la pintura de Chagall originó continuas comparaciones entre la obra del sevillano y la del pintor ruso, incluso en el acto de inauguración del gran mural de Ocaña en la Bodega Bohemia, el artista Joan Brossa declaró: **“Ocaña es un Chagall andaluz”**, a lo que la crítica de arte María Luisa Borrás agregó: **“un Chagall andaluz, pero con mucha más imaginación”**. Entendemos la matización de Borrás referente a la imaginación de Ocaña, como alusión a la construcción de un mundo iconográfico carnavalesco e inventivo, basado en muchas ocasiones en la aplicación del travestismo en ámbitos inusuales como la religión. En ese aspecto, podemos apreciar que los recuerdos e iconografía usada por Chagall se inspiran en una representación más formal de los elementos. Resultan curiosos ciertos aspectos paralelos en las vidas de estos dos artistas, pues, aunque buena parte de ella transcurrió fuera de Rusia, Marc Chagall, convirtió su tierra natal, sus tradiciones y símbolos en protagonistas absolutos de su labor artística, lo mismo que posteriormente haría Ocaña durante su vida en Barcelona.



Mural del colegio La esperanza. 160 x 310 cm. Técnica mixta sobre muro. Cantillana, 1980.

“Nunca dejéis de ser niños, porque el día que lo dejéis, es señal de que estáis muertos. Ocaña, 19 de enero de 1980.”

Dedicatoria y firma del mural del colegio La Esperanza. Cantillana.

Mural de el colegio La Esperanza de Cantillana, donde apreciamos la alegre “chiquillería” de niños juguetones, tímidos, soñadores, “diablillos”... Toda una representación del mundo de la infancia a la que tanto recurre Ocaña retratando a los más pequeños con diversos atuendos, sobre todo como ángeles y cometas; el vuelo está muy presente en la obra de Ocaña. Junto a los niños las tradicionales mantoneras, representación fetiche de la mujer cantillanera.



Mujeres con pañuelo. 55 x 46 cm. Óleo sobre madera.

El cambio más significativo en la pintura de Ocaña lo encontramos con la introducción del acrílico. Ocaña lo introduce en su última obra, posterior a su exposición *La primavera* (1982) gracias a la insistencia y consejos de su amigo, el artista y galerista, Fernando Roldán. En su último año de trabajo, Ocaña se centra en la experimentación con la nueva técnica, realizando una producción con acrílico sobre papel que no llegó a exponerse en Barcelona. En este último año de vida, la pintura de Ocaña experimenta un cambio sustancial en cuanto a color, soltura en la pincela, composición, etc. Gracias al uso del acrílico que le permite la inmediatez y limpieza que el óleo le negaba y que sí había encontrado en otras técnicas rápidas como la acuarela o la tinta. La acuarela fue un procedimiento de vital importancia en la obra pictórica de Ocaña y lo desarrolló con gran soltura y maestría desde su llegada a Barcelona. Su forma de abordar la acuarela es la misma que utilizará para enfrenarse a la nueva técnica acrílica, con la que realizará cuadros de gran formato sobre papel de embalar, de ejecución fresca y rápida, mostrando un sólido manejo del color y trazo. Sin duda alguna, es en este último año, a partir del uso de la pintura acrílica, cuando apreciamos claramente una evolución y un estilo propio dentro de la obra pictórica de Ocaña.

Es también en esta etapa cuando la construcción escenográfica, su imagen proyectada en diferentes medios y otros lenguajes escénicos usados con anterioridad van actuando en conjunto, configurando una matriz generadora que se aparta de los modelos tradicionales.



Autorretrato de gitana. 70 x 100 cm. Acrílico sobre papel de embalar. 1983.

“En este momento me interesa más enjuiciarlo como artista [...] me gustaría afirmar una cosa: no sé si Ocaña sabía pintar o ha aprendido por exigencias de su propia imagen, pero lo cierto es que hoy día es un buen pintor.”

Muñoz Cantos. *Ocaña, la Primavera*. Artes Plásticas, nº 52. Barcelona, 1982.



Autorretrato con Enrique y sombrero. 165 x 110 cm. Acrílico sobre papel de embalar. 1983.



Procesión. 110 x 86 cm. Acrílico sobre papel de embalar. 1983.



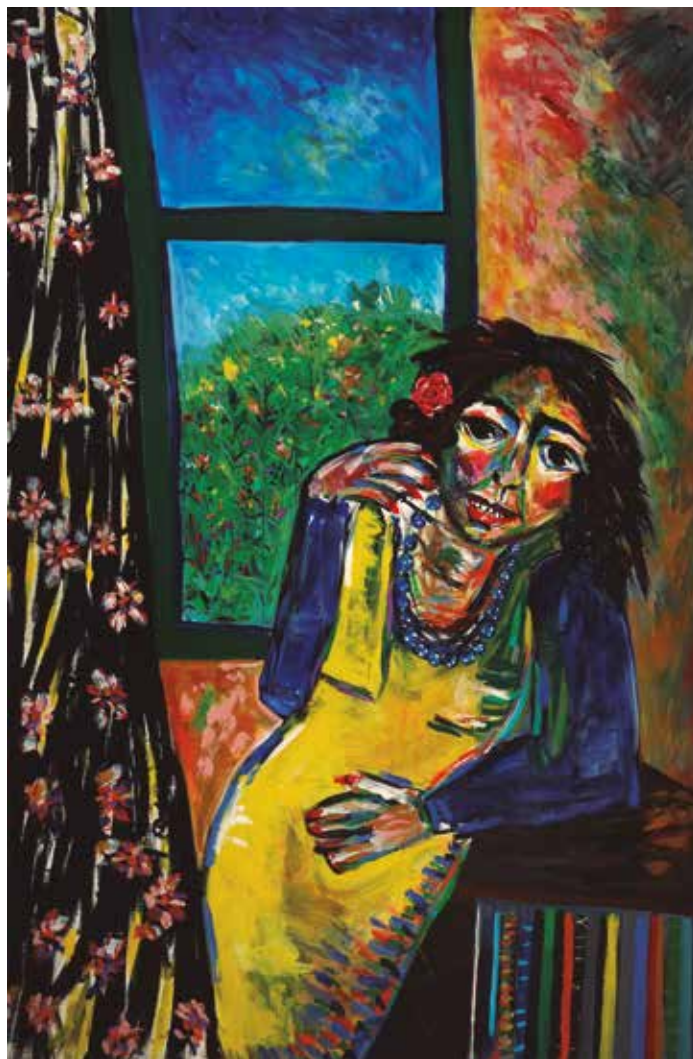
Retrato. 106 x 71 cm. Acrílico sobre papel de embalar. 1983.



Autorretrato con abanico. 80 x 65 cm. Óleo sobre lienzo.



Retrato de embarazada. 160 x 110 cm. Acrílico sobre papel de embalar. 1983.



Prostituta. 195 x 130 cm. Acrílico sobre lienzo.

ICONOGRAFÍA

“Ya describimos con qué esmero Ocaña prepara sus exposiciones. Hay que recordar bien que la misma exposición no es lo esencial: toda gestación, la preparación forman parte íntima de la vida cotidiana del pintor. No puede disociarse de sus montajes, de sus sueños, de su infancia, por decirlo todo de su ser entero.

Ocaña vive entre sus cuadros, y sus cuadros viven a través de él. De tal hecho brota esta impresión de honradez, de pureza fundamentales. Ocaña no vive diferente de lo que expresa, y no expresa nada más de lo que es, profundamente, sinceramente.”

A. Jaccard-Beugnet y M.T. Domon. *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. Besançon, 1984.

Para Ocaña su pintura tuvo siempre un pozo profundo de donde obtener referencias: la fuerza arrebatadora del mundo de las tradiciones y de la cultura popular de su Cantillana natal. Con toda una carga de símbolos iconográficos populares consigue, al igual que el genial Chagall, hacer suya la vanguardia o cuanto menos personalizar las formas que ya no son de nadie más que del propio Ocaña. Podemos apuntar que la obra pictórica de Ocaña cobra sentido a través del propio artista. El pintor expresa en sus cuadros lo que transmite en sus exposiciones, en sus montajes y performances.

Ocaña, pintor travestido, marginalizado, encuentra su propio espacio de representación cultural y su libertad personal precisamente en las Ramblas barcelonesas, aunque su realidad constante fue la Cantillana de los años 50 y 60, circunstancia que marca y estructura toda su vida, pues a lo largo de su obra se manifiesta una casi obsesión por los elementos iconográficos que le marcaron ese periodo; desde su niñez hasta su traslado a Barcelona.

Como si desde las Ramblas de Barcelona sobrevolara las cotidianas escenas del día a día popular de su Cantillana natal, Ocaña integra en cada obra parte de su personal relación con esta tierra, conti-



Grupo con mantoneras. (Último cuadro, inacabado). 110 x 160 cm. Acrílico sobre lienzo. 1983

nuamente se repiten en su obra las tradiciones andaluzas, las escenas con las viejas mantoneras, los niños, los monaguillos, las Vírgenes, las estrellas, la luna y el sol, con una dimensión muy diferente de la que muestran como pensamientos descontextualizados. Son un guiño de felicidad, el triunfo de la alegría, de la sabiduría popular, de la inocencia y de la virtud de la ingenuidad que a todas voces proclaman la libertad humana tan ansiada por nuestro artista:

“...es que todo eso es como una poesía, como tradición, superstición,... y yo lo mezclo todo eso con mi pintura, me recuerda a todas las cosas de mi pueblo, las fiestas, los casamientos, los bautizos, los entierros. Todo eso es parte de mi pintura, parte de mi vida, por eso yo mezclo cementerio, con alegría, con cante, con bautizo, con borrachera, con romería y con folclore.”

OCAÑA. *Ocaña, retrato intermitente*. V. Pons. Barcelona, 1978.

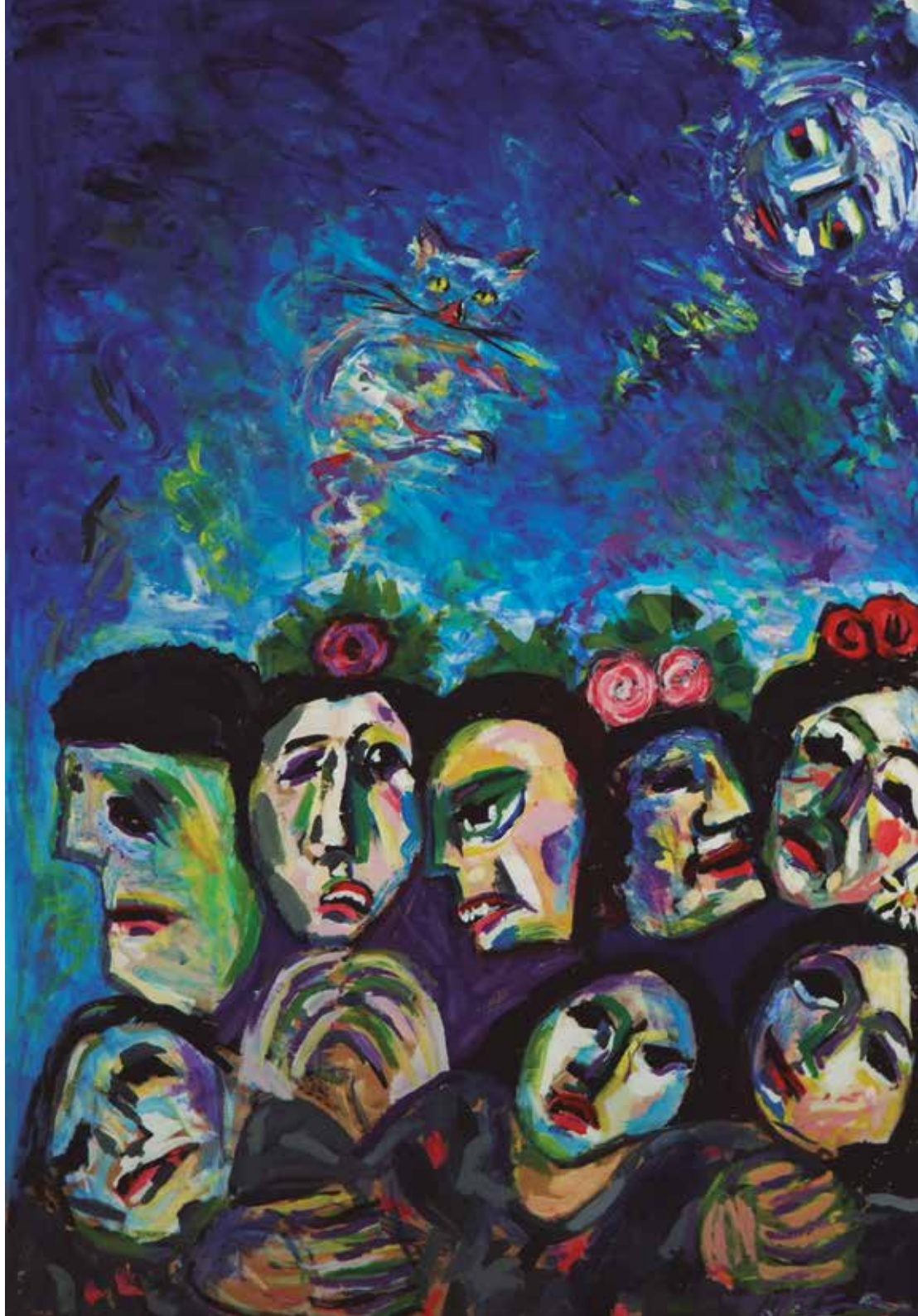
La homosexualidad, uno de los factores más visibles en su vida y en su obra, es representada en la pintura a través del gusto femenino, evitando el tópico iconográfico homosexual. Opta por representar la feminidad del travestismo, a través de los elementos característicos de las mujeres de su pueblo tales como mantillas, peinetas, flores, trajes de flamenca y mantones, atuendos que aplica habitualmente a los retratos de sus amigos más cercanos como po-

demos ver en la interesante serie de Retratos con mantilla, o a sus propios autorretratos, como documento pictórico de su travestismo y performances.

¿Quién duda de que Ocaña fuera quizás uno de los mejores representantes de ese espíritu andaluz de “mariquita loca”? Una forma de vivir la homosexualidad o la única medianamente permitida, una figura anacrónica y contradictoria hoy en día, pero totalmente fundamental en el ideario social de la Andalucía de mediados del siglo XX. Demuestra lo necesario que era esa particular percepción del ámbito femenino-folclorista y esa admiración por lo ostentoso, lo “rico”, esa construcción jerárquica, iconográfica y tradicionalista de su mundo que tan bien definía a esa “mariquita” ingenua y popular, pero gran conocedor de lo exquisito, lo artístico o lo sublime. Ocaña fusionó esa cultura con su arte como nadie, concitando las contradicciones, ironías y hechizos de lo más antiguo para convocar lo más moderno. La ironía, la caricatura y el esperpento, palos que Ocaña tocó con soberano dominio en sus conocidas performances, eran el mejor camino permitido para manifestar su homosexualidad, que derivó hacia la sensibilidad camp. En cambio, en su pintura Ocaña se muestra mucho más recatado y espiritual, fijando su mirada en la cultura andaluza más pura.

La figura de la mujer, siempre presente en sus pinturas, representa el preclaro dominio del matriarcado cantillanero. Pinta viejas sabiondas, madres protectoras, alegres mantoneras, prostitutas marginales... la mujer en cualquiera de sus múltiples perfiles. Una especial relevancia advertimos en la

El purgatorio, 132 x 98 cm. Acrílico sobre papel de embalar. 1983.



“Me gusta pintar viejas, pintar arrugas, es como pintar la historia de quien ha vivido.”

OCAÑA. José Luis Pérez Ocaña. (1947-1983). Besançon, 1984.



Aquelarre. 73 x 54 cm. Óleo sobre lienzo.

representación de viejas; el propio artista las consideraba como “filósofas en las puertas sentadas”. Ocaña sentía una especial admiración y veneración hacia la mujer en esta etapa de la vida. En las viejas de Ocaña percibimos cómo ese carácter de ancianidad es relacionado, no sólo con el significado iconográfico ancestral de la sabiduría, sino también usadas como símbolos de la astucia, de la bondad y rectitud femenina.

En las obras *Vieja de luto* o *Aquelarre*, puede verse con claridad que el tratamiento envuelto de las figuras de las viejas representan un sólido bloque, un pensamiento seguro, una firme posición y, en definitiva, una representación del mundo familiar jerarquizado de la cultura popular andaluza.

La figura de la vieja aparece generalmente relacionada con las escenas que podemos denominar de entierros, otro de los temas más recurrentes en la iconografía ocaña. Aquí se engloban féretros, escenas de duelo, velas, imágenes del cementerio, de los nichos y lápidas, y toda la tétrica escenografía mortuoria que tanto gustaba recrear a Ocaña. Las viejas se vinculan a los entierros como las fieles cumplidoras de la disciplina litúrgica, aparecen agrupadas dando el tradicional apoyo moral, mientras recrean una sarta de ancestrales gestos de complacencia, que ayudan a dramatizar el momento en una escenografía sin guión, popular y tan rica, que sedujo desde niño a Ocaña.



Velatorio. 195 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. 1977.

Ángeles, niños y monaguillos, otro gran grupo simbólico que Ocaña utiliza en torno al significado de la plenitud. Para Ocaña la evocación infantil no es pretenciosa, sino más bien retrato de una etapa de felicidad y por lo tanto cercana a la plenitud.

“...y me atraen mucho los niños para pintarlos. Creo que los niños no son tan puros como dicen; son un poco perversos.”

OCAÑA. José Luis Pérez Ocaña. (1947-1983). Besançon, 1984.

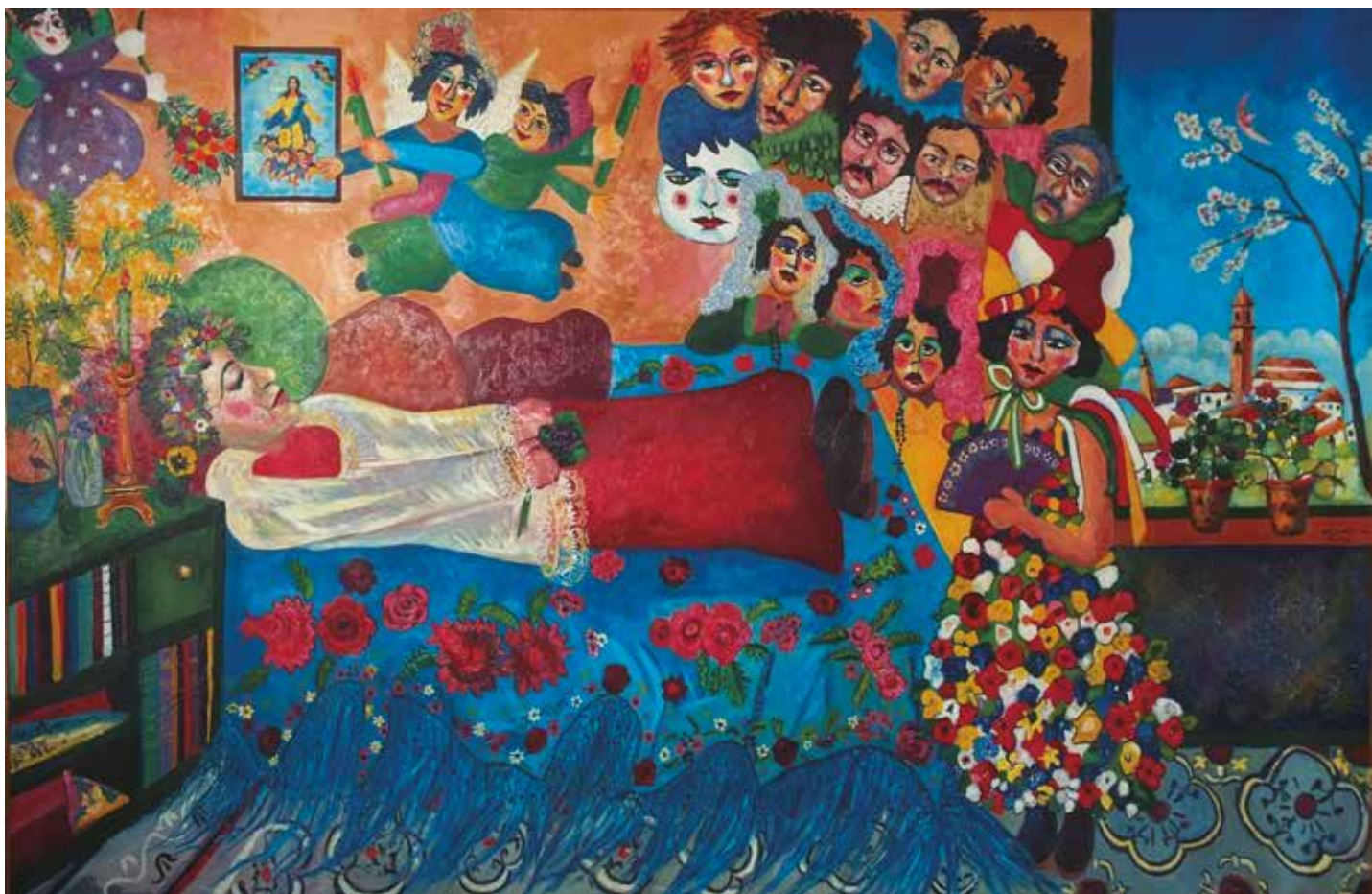
La figura de un niño tiene que ser relacionada con la ingenuidad, pero a su vez esta puede ser entendida como candorosa expresión de la inexperiencia o -desde una perspectiva más “ocañera”- con la alegría del que puede usar todo el tiempo del mundo para descubrir todo aquello que no conoce. Su infancia fue feliz y determinaba tal felicidad hacer lo que verdaderamente quería, aunque fuese cuestionado por su entorno.

Las figuras infantiles son puestas continuamente de manifiesto en su obra, son ejemplos claros sus series de monaguillos o el mural que pintó en el colegio la Esperanza de Cantillana, dedicado a los niños, donde sintetiza todos sus fetiches infantiles del pueblo. Las versiones de ángeles y monaguillos están vinculadas a su propia infancia, concretamente la iconografía del monaguillo a su peculiar frustración de no haber sido monaguillo parroquial, habría que entender esta figura en el ámbito popular e infantil como todo un rango de prestigio, pues gozaban de la participación directa en los múltiples

oficios religiosos que llenaban el día a día de los pueblos. Es lógico que aquel Ocaña niño soñara con ser monaguillo y así estar más cerca que nadie de las sublimes tablas del escenario religioso.

Fue tal el fetichismo de Ocaña con la figura del monaguillo, que en una de sus obras más significativas, *Mi velatorio*, el artista pinta su propio velatorio, toda una premonición, y se autorretrata muerto vestido de monaguillo, sobre un mantón de manila. La carga iconográfica de esta obra es enorme, ya que supone casi un compendio de fetiches y elementos iconográficos destacados. La muerte se hace presente en el cuerpo de Ocaña; aparece velado por sus amigos más cercanos, representados como ángeles, entre los que retrata a Fernando Roldán, Camilo, Nazario, Alejandro Molina, Perico, Pep Torruella y José M^a Caralt y varios travestis con disfraces y mantillas que unen la muerte y la fiesta. Entre los elementos iconográficos aparecen la luna, los ángeles voladores con velas y flores, el mantón, su Cantillana natal, su Virgen de la Asunción y el almendro de la Pastora; toda una síntesis del ideario “ocañero”.

La relación de la simbología icónica de Ocaña con el mundo religioso es aún más profunda y se enlaza a su vez con la representación personal del tema de la homosexualidad y la admiración por el concepto mujer-madre. Iconográficamente está claro: la representación de “las Vírgenes” de Ocaña, como expresión del folclore popular andaluz es enlazada genialmente con el símbolo materno y femenino, como percibimos en diversas declaraciones del genial artista cantillanero.



Mi velatorio o Premonición. 190 x 300 cm. Óleo sobre lienzo. 1982.

Para Ocaña, la representación de la Virgen va unida a un concepto difícil de explicar pues integra lo suntuoso, lo popular, lo regio, lo bello, lo maternal, lo sublime, lo terrenal, lo espiritual y carnal, de hecho podemos comprobar sus representaciones de la virgen madre, virgen con falos, vírgenes festivas o tristes y sus ponderadas obras interpretando a la Asunción Gloriosa y la Divina Pastora, ambas de Cantillana. Las muestras en su pintura de estas particularidades están desgranadas por toda su obra y la representación de ambas imágenes es numerosa. Su idolatría a las vírgenes y fetichismo con el mundo religioso lo lleva a representar a muchos de sus amigos y personajes más admirados con rango o iconografía mariana. Es el caso del dibujo de canonización de María de las Ramblas, una popular prostituta que Ocaña representa como inmaculada; o atendiendo a su narcisismo, en uno de sus múltiples autorretratos se pinta a él mismo como Asunción ascendiendo a los cielos en una nube de ángeles.

Finalmente, dentro de los temas recurrentes en la iconografía de Ocaña, destacamos los retratos. Los rostros tan presentes en su producción delatan a Ocaña como un perfecto analista humano; sus retratos, pese a las diferencias estilísticas o de color que plantean en sus diferentes momentos, mantienen una constante en la representación; expresan la personalidad del retratado por medio de elementos afines, una prenda, una postura, una afición o devoción, un carácter que lo hace reconocible con independencia de su aspecto. El retrato es el género más cultivado en la producción de Ocaña, a veces conformando escenas populares y otras como so-

brios y conmovedores retratos de los personajes o personas anónimas que poblaron su vida.

“Monaguillos airosos colgados de una cometa, a sus viejas impávidas y tristes, a sus chulos descamisados, a toda su imaginería tan peculiar (esta Rocío que es una auténtica Virgen románica, su Asunción Gloriosa, y su Divina Pastora voladora, este crucificado desnudo o esta Moreneta con la escolanía llena de claveles rojos) La alegría de vivir y la luminosidad propias de la gente y tierra andaluza (¡Ay, Cantillana, Cantillana, cómo te quiere y odia Ocaña!) Están siempre presentes en su pintura.”

P. Torruellas. Proyecto de la exposición *La primavera*, Barcelona, 1981.

Iconográficamente podemos advertir muchos de estos símbolos en su pintura ya que aquellos que podemos considerar fundamentales fueron perennes durante toda su carrera.

En sus cuadros fue donde Ocaña inmortalizó todas estas figuras, ideas, vivencias, sensaciones, acontecimientos, fiestas, ritos, atuendos, personajes,... Toda su rica y personal iconografía que irá desgranando no sólo en sus cuadros, sino que cobrarán otras dimensiones. Sus personajes y “fetiches” también adquirirán corporeidad tridimensional en sus esculturas de papel maché; sus vivencias, fiestas y acontecimientos serán recreadas en exposiciones e instalaciones; y sus ritos, sentimientos y atuendos invadirán las calles y espacios barceloneses en el cuerpo performático del artista. Pero en ninguna de esas disciplinas mantienen la pervivencia que hoy en día continúan manteniendo en su pintura.



Asunción de Cantillana. 86 x 70 cm. Óleo sobre lienzo.



Pastora de Cantillana. 101 x 82 cm. Óleo sobre lienzo.

“...Andalucía es la tierra de María santísima, pero en realidad es la tierra de la madre”

OCAÑA. *Terenci a la fresca.* RTVE. Barcelona, 1982.





Marta Senti, Barcelona, 1977.

LA EXPOSICIÓN COMO OBRA

“Toda esta exposición es como una sola obra, no hay cuadritos, hay mucha vida y trabajo. Y esto al pueblo le llega.”

OCAÑA. Ocaña, *¿la terrible ascensión de un marginado?*. Ajoblanco, n° 27. Barcelona, 1977.

Las exposiciones sintetizan el concepto de obra de arte abierta y viva que propugnaba el artista. Él ante todo se consideraba pintor, pero su concepto multidisciplinar y popular del arte hizo que no limitara sus creaciones a una producción pictórica y concibe el espacio expositivo en su conjunto como materia de intervención artística sobre la que trabaja y crea, cuyo resultado final será la exposición, una obra en conjunto con entidad propia.

Ocaña, a pesar de carecer de muchos conocimientos intelectuales y artísticos o ser un auténtico neófito en el panorama artístico contemporáneo, asumió rápidamente los nuevos conceptos y poéticas artísticas de su contemporaneidad y desarrolló una obra con ciertos paralelismos puntuales a las nuevas propuestas de la época. La intuición y genialidad de un artista como Ocaña consiguió que, sin renunciar nunca a su oficio de pintor y proponiendo sus cuadros como mercancía artística, su producción respondiera a la demanda cultural moderna y rompedora que solicitaba la sociedad de aquel momento. Sus exposiciones son el mejor reflejo de ello, como resumen las palabras de Pepa Roma en su crítica sobre la exposición de Ocaña en la Mec-Mec:

“Pero la exposición de la galería Mec-Mec es más que una exposición de pintura, ya que lleva aparejado un montaje escénico. El montaje, la ambientación revelan quizás mejor que los cuadros el fenómeno Ocaña. Un fenómeno según Ventura Pons que sólo ha podido darse en la Barcelona de hoy, una creatividad extrema que sale y sobresale del pueblo. Tras la puerta de un armario una cascada de hojas secas, en un recodo, margaritas frescas, tules, pañuelos, mantillas, un zapato, en cada rincón está presente su sensibilidad.”

P. Roma. Ocaña: *brilla la estrella gay*. Tele-expres. Barcelona, 1977.

La pintura de Ocaña se complementa y entra en interacción con el público a través del despliegue de medios e intervenciones sobre los nuevos espacios donde el artista expone sus obras, hasta conseguir un discurso común. Esta interacción de medios que desembocará en las prácticas instalativas de Ocaña, se generará gracias a los aspectos intrínsecos de la cultura popular, base de la obra de Ocaña y de las nuevas políticas y corrientes expositivas que nacen al amparo de las corrientes artísticas alternativas y conceptuales.



Instalación de un patio andaluz y “Cruz de mayo” en la exposición *Un poco de Andalucía*. Realizado con materiales efímeros y plantas naturales, pone en práctica las habilidades artesanales adquiridas en el pueblo. Ocaña travestido de flamenca utilizará esta instalación como escenario en las performances realizadas en directo a lo largo de la exposición, cantando, bailando e interpretando “teatrillos” populares.

Galería Mec-Mec. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña. Barcelona, 1977.

DERIVA HACIA LA INSTALACIÓN

“Pienso que es muy frío colgar los cuadros en las paredes y esperar a que venga la gente. Lo mejor sería en plena calle, pero la gente no está preparada. El marco perfecto para mi obra sería una iglesia pequeña donde ambientar mis figuras.”

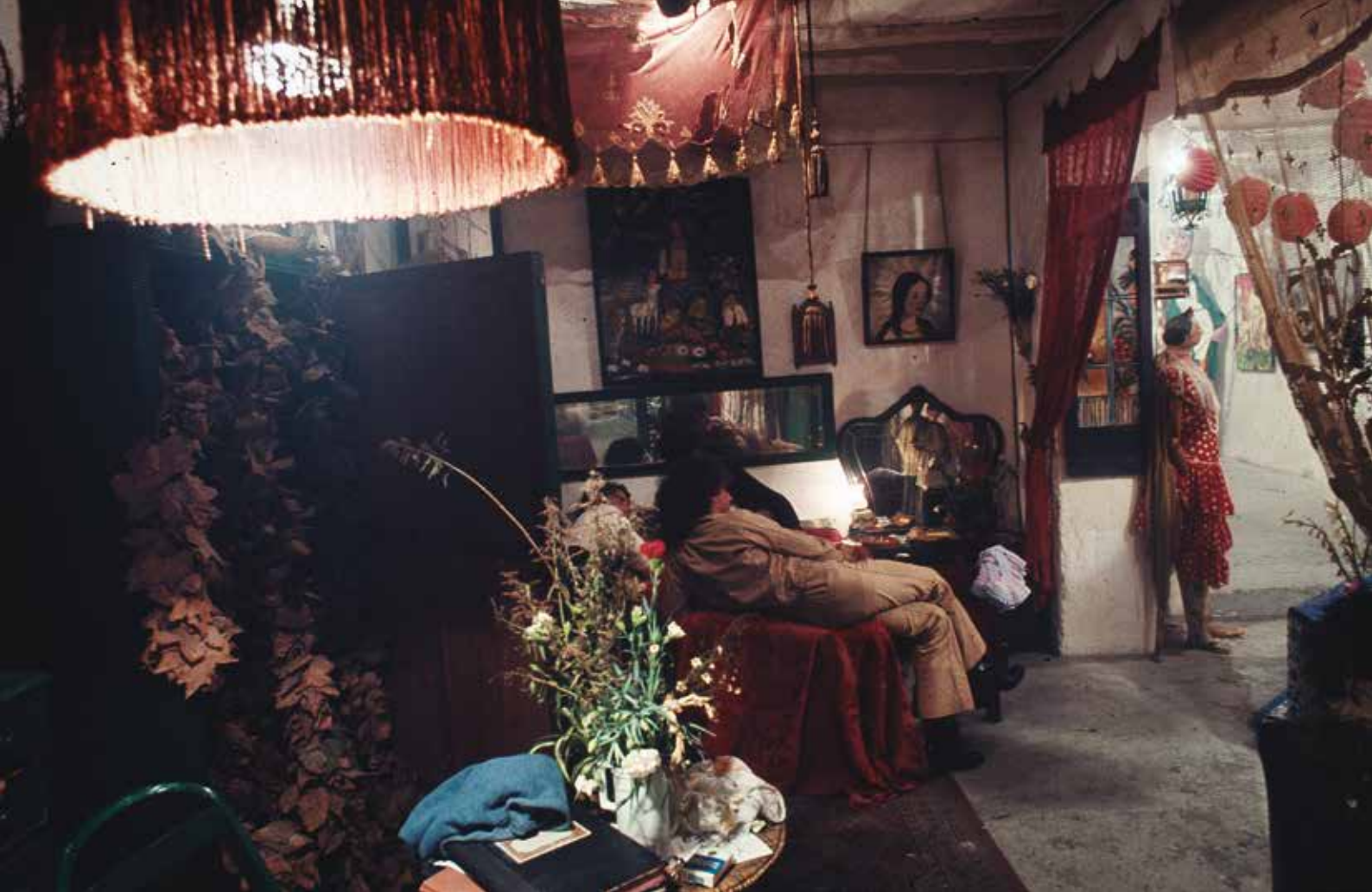
A Ocaña no le fue difícil conciliar su proposición artística extraída de la cultura popular andaluza, de la fiesta colectiva y de la vida marginal, con el arte underground y alternativo que surgía promovido por la contracultura y la influencia del arte conceptual. El “fenómeno Ocaña”, entendido como el cúmulo de expresiones artísticas y sociales que se concentraban en la producción expositiva del creador andaluz, unifica lo más tradicional del arte y las artesanías populares, con el concepto de arte universal y rupturista que promovían las nuevas poéticas. A principios de los setenta, en la I Muestra de Arte de Granollers se elaboró un manifiesto con el título *A los artistas revolucionarios*, de Ferrán García Sevilla, en el que se planteaba:

Es preciso crear un arte que por sus características propias sea lo contrario de los objetos-mercancía: obras efímeras, obras-espectáculo, arte en la calle, obras que requieran la participación del público, happening, arte destructible, invenciones mentales, etc.

F. García Sevilla. *1ª Mostra Internacional d'Art de Granollers*. 1971.

OCAÑA. *Ocaña, retrato intermitente*. V. Pons. Barcelona, 1978.

Considerando la denominación de Ocaña sobre sus exposiciones como obras en sí mismas, podemos decir que responden en líneas generales a la propuesta que García Sevilla formula a los artistas conceptuales o “revolucionarios”. Aunque Ocaña nunca se identificó con estas corrientes coetáneas, y desde la relectura actual tampoco podemos establecer lazos de unión justificados como para reconocer aspectos conceptuales en su obra, sí podemos decir que se impregnó del nuevo panorama artístico que se estaba propugnando desde las políticas conceptuales para desplegar su mundo creativo. El arte alternativo, alegre, vital y festivo que producía Ocaña en sus exposiciones llevaba intrínseco estos caracteres al ser montajes e instalaciones realizadas in situ para un determinado espacio, utilizando materiales pobres y tradicionales para su intervención, que sería destruida al finalizar la muestra (arte efímero) y convertir la exposición en una celebración festiva con música, interpretaciones, ceremoniales y actos escénicos con una importante participación del público (obras-espectáculo, arte colectivo y happening).



“se piensan que es una exposición con cuadritos colgados, pues no [...] Aquí está toda mi casa...”

OCAÑA. *Ocaña, retrato intermitente*. V. Pons. Barcelona, 1978.

Instalación de su casa- estudio en la exposición *Un poco de Andalucía*. Ocaña traslada todos los muebles y decoración de su casa (cama, armario, lámparas, cuadros, cortinas, a la galería donde vivirá y trabajará diariamente durante el tiempo de duración de la exposición. En el primer término de la fotografía vemos el armario abierto lleno de hojas secas, haciendo alusión a la desnudez. Ocaña comparaba las ropas con las hojas secas del otoño, que se caen y muestran el cuerpo desnudo; todo un ejemplo de poesía visual, que también llegará a representar en sus performances.

Galería Mec-Mec. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña. Barcelona, 1977.

Las premisas que defendía el arte de los “artistas revolucionarios”, no aparecían en la obra de Ocaña por imposición o moda, esas características son propias de la cultura, el arte y la fiesta popular andaluza sobre la que fundamenta sus creaciones. Las propuestas expositivas de Ocaña intrínsecamente ya eran partícipes del concepto de arte alternativo que se estaba implantando desde diversos sectores, porque su propia cultura popular y festiva, aprendida en las manifestaciones ancestrales de su pueblo, ya le había inculcado esos principios. Ocaña, sin compartir criterios ni asociarse a la práctica artística de sus contemporáneos, aprovechó y utilizó el cambio de concepto artístico en el público y en las galerías, y su multidisciplinar propuesta artística basada en la reactivación de la cultura popular y la identidad homosexual, fue acogida como transgresora, novedosa y representativa del arte underground barcelonés y español. Así pues, en el desarrollo y expansión de su producción, jugó un papel fundamental el nacimiento de las nuevas propuestas estéticas conceptuales y la aparición de las nuevas galerías y espacios surgidos para dar respaldo a estas proposiciones.

Para Ocaña no es moderno olvidar el pasado y aceptar la nueva cultura impuesta por las modas externas y artificiales. La modernidad y transgresión en Ocaña radica en potenciar la tradición más auténtica y poner en valor aspectos marginales o denostados por la sociedad. Si la sociedad margina y critica la cultura popular, las artesanías efímeras, las fiestas religiosas,... Ocaña las exalta hasta situarlas como tema de interés y debate entre las esferas culturales del momento. Todas las exposiciones

“Estaba llena de color, había música,... ¿Le parece poco al entrar, un árbol grande lleno de libélulas de color?, entrar dentro y ver una caseta de feria toda llena de flores, o sea, las paredes tapizadas de color blanco y verde, flores hechas a mano, ¿eso no es arte? Y encima los cuadros,... yo es que no sé lo que es arte... para mi arte son muchas cosas. Un nacimiento de muñecos de barro, ver la cama mía puesta allí, los papelillos por el suelo...”

OCAÑA. *La Edad de Oro*, RTVE. Madrid, 1983

de Ocaña a partir de la Mec-Mec tendrán la fiesta y cultura popular como base y serán el ejemplo de unión de tradición y modernidad, de pintura, escultura y performance con las nuevas propuestas del arte alternativo. Los títulos de las exposiciones: *Un poco de Andalucía*, *Color y fiesta popular*, *Incienso y romero*, *Viva la Virgen del Rocío* o *La primavera*, evidencian el trabajo de reapropiación de elementos significativos y tradicionales de su tierra y su pasado, los fetiches que descubrimos como una constante en las exposiciones del artista.

Ocaña, consciente de la importancia del montaje y escenografía de sus exposiciones, pretendía ubicar su obra en otros espacios más acordes con sus propuestas, que el espacio aséptico de una galería. Entre los años setenta y ochenta, propiciado por los novedosos conceptos de obra y discursos artísticos, surgió una corriente expositiva que demandó nuevos e inusuales espacios para exponer.



Instalación de una caseta de feria en la exposición Un poco de Andalucía, realizada con materiales efímeros y métodos de decoración artesanales. La ambientación tiene prioridad sobre los cuadros, que se incluyen dentro de la instalación como un elemento decorativo más..

Galería Mec-Mec. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña. Barcelona, 1977.

Fábricas, estaciones, antiguos almacenes, viejas industrias y otras áreas en desuso, se destinaron a la muestra de propuestas artísticas que, si bien no pueden ser clasificadas como alternativas, sí mantenían aún una distancia estética con el arte que se exhibía en museos y galerías comerciales. El espacio alternativo estableció nuevas relaciones entre arte y entorno, consecuencia de la aparición de una nueva generación de artistas cuya preocupación era trascender con una nueva actitud estética que obligara a transformar los conceptos de arte y espacio al mismo tiempo.

Los planteamientos alternativos de Ocaña, superan su habitual apego a la pintura y artes plásticas más ortodoxas y ofrecen un trabajo vinculado a la intervención en los espacios que apreciamos en sus recreaciones de ambientes (patios andaluces, casetas de feria, capillas,...), o el traslado e instalación de toda su casa (cama, cuadros, lámparas, cortinas, armarios,...) a la galería. Pero Ocaña sólo cumple parte de esas nuevas propuestas, ya que junto a ese arte efímero e invendible, nuestro artista incluye sus cuadros como arte comercial, no se manifiesta en contra de las normas del mercado. Por tanto, en las exposiciones de Ocaña nos enfrentamos a una simbiosis del concepto más tradicional y elitista del arte comercial junto a las propuestas más alternativas de arte efímero e instalativo.

Los montajes y escenificaciones de Ocaña van adquiriendo autonomía y complejidad en sus exposiciones y por tanto aumenta las pretensiones a la hora de seleccionar los espacios. Ocaña tiende a crear un universo propio en el espacio de cada

exposición, de manera que sus cuadros, pasan a un segundo plano y el protagonismo en las exposiciones deriva hacia las intervenciones, conceptos y ambientes que el artista desarrolla sobre el espacio.

Ocaña habla de sus “montajes” o considera la exposición como una sola obra, pero no introduce el término “instalación”. De igual forma que ocurre en su arte de acción, en sus exposiciones Ocaña actúa como precursor, como catalizador de una práctica artística experimental que en esos años aún no ha sido determinada por la historiografía del arte con un estatus definido, ya que hasta la década de los ochenta no se empieza a acuñar definitivamente esta terminología. La concepción de intervención en el emplazamiento y modificación del espacio es uno de los aspectos de las exposiciones de Ocaña que nos lleva a denominar sus creaciones como instalaciones artísticas.

La obra de Ocaña no se habría comprendido totalmente sin la ubicación y desarrollo escenográfico en el espacio adecuado. Fue trascendental para Ocaña poder desplegar su universo personal en esos espacios, donde la pintura pasaba a un segundo plano y la instalación y acciones performáticas eran el verdadero reclamo de las exposiciones. Ocaña en sus exposiciones da preferencia a la instalación sobre sus pinturas: “y encima los cuadros” como un elemento secundario sobre el despliegue decorativo, artesanal y de concepto lúdico- festivo de su intervención sobre el espacio. Nuestro artista modifica la estética de los lugares aplicando un desarrollado sentido de la ornamentación y la decoración, fundamento heredado de la cultura popular andaluza.

Instalación de una capilla- altar con la imagen de la Macarena en la exposición *Un poco de Andalucía*. Las esculturas de papel maché adquieren sentido insertas en estos montajes y ambientaciones que despiertan los sentidos y distintas sensaciones en la interacción con el espectador. Atendiendo a las palabras de Ocaña, incluso conmueven e incitan a la devoción.

Galería Mec-Mec.
Foto Marta Sentís.
Archivo familia Ocaña.
Barcelona, 1977.



Mediante materiales y artesanías populares que aprendió en su infancia, instala distintos ambientes y escenografías utilizando flores de papel hechas a mano, algodones, figuras de papel maché, plantas naturales,.... O cualquier otro material que contribuya a crear el ambiente deseado. Con estos mecanismos irá dando vida a recreaciones de casetas de feria, cruces de mayo, altares de iglesias,.... que se van sucediendo por sus exposiciones.

Otro elemento importante dentro de la instalación es la incorporación de sonidos, olores, sensaciones térmicas, etc., con el fin de propiciar lecturas más profundas y ricas en los espectadores. Nada escapa a la cohesión que deriva en una obra completa como producto artístico; Ocaña pretende excitar todos los sentidos, desde el oído al olfato (cualidades sensoriales o perceptivas), a las emociones instintivas, sorpresa, alegría, devoción... dependiendo de las vinculaciones que pueda establecer cada espectador.

Los olores tendrán una especial importancia en la obra Ocaña: olor a plantas aromáticas en sus altares-instalaciones, a incienso como símbolo sacro, a pólvora como elemento festivo en sus inauguraciones... olores de ritos y fiesta andaluza que contribuirán a trasladar al espectador al mundo fetichista del artista, haciéndolo participe de forma completa en la obra. Los olores, que definen la obra de Ocaña incluso darán título a alguna de sus exposiciones como *Incienso y romero*, en la galería Pata-Gallo de Zaragoza.

La música y los sonidos son igualmente importantes en las instalaciones de Ocaña, muy vinculados

también a los actos performativos que formaban parte de las exposiciones. Los ambientes recreados por el artista se refuerzan con los sonidos propios de las fiestas representadas; por tanto, en las exposiciones encontraremos la música folclórica como coplas, sevillanas, saetas, pasacalles; sonidos autóctonos y representativos de las fiestas andaluzas, a los que hay que añadir los estruendos de tracas y cohetes junto a los efusivos gritos y vítores del artista y sus colaboradores o público asistente, que en los momentos puntuales de ejecución de las performances y happening, dotaban de sentido completo a la instalación. Uno de los aspectos que se ha destacado en las prácticas de la instalación es el concepto interactivo en donde la audiencia puede convertirse en parte de la obra de arte. La interacción es un término que define el objetivo de romper la barrera entre el espectador y la obra de arte, entre el arte y la vida.

Ocaña en sus exposiciones-instalaciones trata de crear no tanto objetos, sino ambientes, entornos de vivencia estética emotivas, sensoriales, sensuales e intelectuales por las que el espectador deambula y usa según su empatía con las propuestas del artista. Cuenta Ocaña en varias entrevistas, que muchas mujeres pasaban a rezar ante el altar de la Macarena instalado en la exposición *Un poco de Andalucía*, en la galería Mec- mec.

Ocaña trabajó incansablemente hasta conseguir trabajar en el espacio apropiado para su obra, una iglesia para realizar su acción-instalación. Hasta en dos ocasiones consiguió Ocaña llevar su proyecto basado en la religiosidad popular y las fiestas de



No había mejor emplazamiento posible que el edificio de una antigua iglesia para ubicar la obra de Ocaña en el museo que perpetuará su memoria. La iglesia del antiguo convento franciscano de Cantillana, es una edificación del siglo XVII, diáfana y austera, que tras su desacralización, aun siendo despojada de retablos, imágenes y ornamentos, mantiene la estructura y unción de recinto sacro. Su sencilla monumentalidad y los numerosos arcos, hornacinas y espacios de evocaciones religiosas, complementan la obra del genial artista, que siempre encontró su mejor marco expositivo en lugares como este. En esta iglesia los fetiches de Ocaña recobran vida en el pueblo que los inspiró.

su pueblo, a un recinto sacro: la Iglesia del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, en Barcelona y la Capilla de la Misericordia, en Palma de Mallorca. El uso de una iglesia para las exposiciones-instalaciones de Ocaña no estuvo exento de polémica y escándalo, y eso se reflejó en la prensa del momento que se hizo eco de los acontecimientos. El recinto sacro como lugar donde instalar su obra, permitió a Ocaña reinterpretar sus fetiches religiosos en toda su dimensión, en las escalas monumentales adecuadas y el contexto apropiado para su lectura. El mensaje subversivo del arte “ocañero” aumentaba considerablemente al reunir en una iglesia a santos travestidos, vírgenes humanizadas e inventadas, niños y homosexuales disfrazados de ángeles y todo ese mundo añorado y reinterpretado de su Cantillana natal.

Las instalaciones de Ocaña generalmente suelen ser adaptadas por el autor a los diversos espacios



donde expone, manteniendo elementos fijos como las esculturas. Un ejemplo significativo lo tenemos en la performance-instalación de la Subida de la Asunción que Ocaña crea originariamente para la Capilla del Hospital de la Santa Cruz, con unas dimensiones y componentes escultóricos determinados, y posteriormente esa misma performance-instalación se traslada a la capilla de la Misericordia, manteniendo las características y funciones originales, pero adaptada a las nuevas dimensiones y prestaciones del espacio. Lo mismo ocurre con las diversas capillas como la de la Virgen de los pájaros, la Divina Pastora o la Virgen del Rocío, entre otras.

Calificamos la exposición La primavera en la Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, como la más completa y significativa de todas. El dispositivo instalativo-performático tal y como lo entendía Ocaña tuvo en esa muestra su desarrollo pleno. Los aspectos rituales, el poder de convocatoria, la exaltación de todos los sentidos, las relaciones comunitarias, toman su cuerpo más completo en este proyecto. La evocación de las fiestas de Cantillana, su pueblo natal, es el pretexto idóneo de sus creaciones; el artista transporta y reutiliza las fiestas y tradiciones que intrínsecamente ya albergan una fuerte carga de plasticidad, intervención en el espacio y performatividad. Ocaña recicla estos aspectos descontextualizándolos bajo un nuevo concepto y escenario. Ocaña pretendía con esta exposición fascinar a todos con el espectáculo que enmarcó radicalmente su infancia, convirtiéndolo en uno de los ejes fundamentales de su obra. Las exposiciones del artista se convierten en el espacio utópico donde convergen los años idílicos de su niñez con la libertad plena del ambiente contracultural de Barcelona.



Ocaña en los preparativos de la instalación-performance de La subida en la exposición *La primavera*. Capilla del Hospital de la Santa Cruz. Foto Merçé Pastor. Barcelona, 1982.

ESCULTURA Y TEATRALIDAD, MONUMENTALIDAD EFÍMERA

La escultura en la producción plástica de Ocaña nace en el ámbito de sus instalaciones y exposiciones. El eclecticismo y la hibridación en la instalación se extienden hasta apoderarse de cualquier forma de expresión, medio o disciplina; como hemos visto anteriormente en el caso de Ocaña, incluso abarca ornamentaciones de artesanías populares. Sin embargo, la preponderancia del género escultórico a la hora de abordar instalaciones es evidente.

En las exposiciones de Ocaña, el cúmulo y la interacción de todos los factores que la componen (cuadros, decoración, esculturas, música, olores... y espacio) es lo que origina la instalación como tal; la escultura no es la disciplina mediante la cual se genera la instalación; las esculturas “ocañeras” son un apéndice o producto de las propias instalaciones. Partiendo de esta reflexión podemos decir que el artista no realizaba su obra escultórica como objeto artístico individual o mercancía artística. La escultura en su obra tiene una finalidad interactiva y complementaria con otros ámbitos como la performance o la instalación. Lejos de ser concebidas con un carácter exclusivamente expositivo, el autor las creaba como elementos y personajes para organizar sus acciones y performances. Ocaña interactuaba con estas figuras logrando una empatía estética,

vistiéndose y maquillándose de forma similar, de tal manera que él se convertía en una prolongación de sus esculturas, o más bien, sus esculturas pasaban a ser una prolongación del autor. Rodeado de estas expresivas estatuas que configuraban su mundo de fetiches integrado por angelitos, vírgenes, niños, ancianas, gitanas,... iconos con los que el artista hacía brotar su mundo interior e interpretaba improvisadas y desgarradoras escenas populares basadas en el teatro costumbrista, ritos fúnebres o los ceremoniales y fiestas religiosas.

Debemos destacar el especial desarrollo del tema festivo y religioso en su escultura junto al concepto interactivo para el que es creada. Como en todas sus disciplinas artísticas, subsiste en la génesis de su escultura la influencia de los factores de la cultura andaluza y la religión, que en esta faceta se hacen especialmente visibles. La interacción con sus esculturas es una herencia ancestral de las manifestaciones religiosas en Andalucía, donde las procesiones y fiestas, como la Semana Santa o las fiestas marianas de su pueblo natal, Cantillana, implican la simbiosis entre el público y artista con la obra de arte. Una cualidad propia en la manifestación de la religiosidad popular andaluza y cantillanera, es el gusto por la teatralización de sus rituales festivos-religiosos, donde se mezclan elementos profanos y sagrados.



Instalación de un velatorio en la exposición *Un poco de Andalucía*. Ocaña disfrazado de vieja en una de sus performances interactúa con las figuras de papel maché dispuestas en una teatral escenografía.

Galería Mec-Mec. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña. Barcelona, 1977.

En el contexto andaluz la escultura deja de ser una simple obra de arte y pasa a reconocerse como una imagen representativa de la divinidad y devociones del pueblo, que se identifica y se apropia de ellas. Por tanto, al referirnos a las esculturas de nuestro autor, podemos hablar de la imaginería de Ocaña, como evidente sucesora de la imaginería religiosa de su Andalucía, especialmente barroca. Las imágenes devocionales andaluzas están presentes en el pueblo, se les hace partícipes de la vida comunitaria, se les dota de una realidad casi humana. En torno a estas prácticas se desarrolla, en España y particularmente en Andalucía, una prolija producción de imaginería concebida para procesionar o participar en escenificaciones litúrgico-teatrales dando lugar incluso a una imaginería articulada, con capacidad de movimiento. La concepción barroca va a humanizar a sus imágenes y junto a la imaginería de talla completa, aparecen las imágenes de vestir, a las que basta un rostro y unas manos sobre un armazón revestido para configurar una imagen con la que conseguir diferentes matices expresivos; a pesar de ello, la calidad plástica de las figuras se enriquece con suntuosas vestimentas, accesorios de oro y plata, joyas,... Ocaña se identificará especialmente con esta tipología de imágenes que reinterpreta y adapta a su propio proceso de trabajo, habilidades y recursos materiales. La imaginería de Ocaña, al igual que la barroca, persigue el efectismo, la expresividad, la teatralidad... aunque en la reinterpretación de nuestro autor advertimos un canon estético opuesto al de la imaginería tradicional. El preciosismo, la perfección y riqueza material que atesoraba la imaginería religiosa, es subvertida por Ocaña realizando una obra pobre, efímera y

popular, como el propio Ocaña define describiendo su imagen de la Macarena:

“Mi Virgen es de cartón, su cara es de barro, su manto es una cortina que ha estado puesta en una casa y su vestido es un vestido de novia, ¿Qué más quieres? Eso es totalmente humano, y esa muñeca fea y ordinaria es totalmente humana y totalmente arte.”

OCAÑA. *La Edad de Oro*. RTVE. Madrid, 1983.

Vemos en las palabras de Ocaña un concepto de humanización de sus imágenes muy distinto al barroco, que pretendía humanizarlas acercándolas al pueblo y permitiendo a éste interactuar con ellas. Para Ocaña ese gesto no es suficiente, porque es algo que ya tiene más que asumido, por lo tanto la humanización de Ocaña consiste en una desacralización y popularización de la estética y materiales de la imagen. Nuestro artista reivindica una imaginería tosca, pobre y “primitivista” como arte; es consciente de que el gesto de llamarlos arte era moderno y vinculaba su obra basada en unas prácticas antiguas y tradicionales, con las poéticas y propuestas artísticas más actuales y alternativas. Ocaña crea imágenes que en su pueblo, o en la Andalucía más tradicional, fueron incomprendidas y tachadas de irreverentes, pero descontextualizadas en otras ciudades y entornos culturales, adquirirían un aura diferente como arte actual.

En la reinterpretación sobre la imaginería tradicional tienen un papel fundamental las cualidades

formales y técnicas de la escultura realizada por Ocaña. Debido al uso funcional y expresivo dentro de las instalaciones y performances para el que son creadas las figuras “ocañeras”, su autor acude a unos procedimientos técnicos basados en la tradición de la escultura en papel, más cercanos a la escultura teatral y lúdica emparentada con las tradiciones carnavalescas de gigantes y cabezudos, que con la imaginería religiosa de talla en madera. Ocaña, artista underground de escasos recursos económicos, desarrolló su producción escultórica utilizando la técnica del papel maché con gran destreza. Técnicamente sus esculturas están formadas por una simple estructura o candelero, compuesto habitualmente por palos de madera y alambres. Estas estructuras eran recubiertas de tiras de papel de periódico impregnadas en cola que van dando forma y corporeidad a los volúmenes. La simplicidad de la técnica dan como resultado figuras muy sintéticas y planas en cuanto a volúmenes pero a las que el artista conseguía aportar una fuerte carga expresiva con sus poses y rostros. Las caras eran las partes más trabajadas, ya que en ella se concentra los rasgos más significativos de la expresividad, al igual que en sus pinturas.

Detalles de la escultura Dios estrella, realizada en papel maché para la exposición *La primavera* en 1982. Apreciamos el decorativismo en la policromía y claras similitudes con su forma de resolver las figuras de sus cuadros, sobre todo en su última obra de acrílicos. Estas fotografías de detalles nos permiten percibir la fragilidad del material.







“El sueño de mi vida era realizar en papel las fiestas de mi pueblo, y ya lo he hecho.”

OCAÑA, *Terenci a la fresca*, RTVE. Barcelona, 1982.

La terminación final consistía en la polieromía que el artista realizaba aplicando las tradicionales pinturas al agua que usaba en su faceta de pintor de paredes. Este procedimiento mucho más barato, rápido y efectista que el óleo, le permitía usar vivos colores y realizar variadas decoraciones sobre las superficies de las esculturas a base de lunares, flores, salpicados,... como motivos ornamentales. La pintura de las imágenes, especialmente el trabajo realizado en los rostros y los ojos que aborda como si se tratase de un cuadro, dotaban a sus figuras de la misma intensidad expresionista de sus pinturas.

Ocaña no presta una atención excesiva a la ejecución técnica y calidad material de la pieza debido a este carácter temporal de sus esculturas, cuyo valor quedaba relegado a la escenografía y la instalación para las que eran concebidas. Esto ha hecho que la obra en papel maché que se ha conservado hasta nuestros días sea escasa y se encuentre generalmente en mal estado.

La escultura de papel maché fue utilizada por Ocaña desde los inicios de su carrera artística en Barcelona y podemos asociar su producción a sus dos grandes exposiciones, *Un poco de Andalucía*, en 1977 y *La primavera*, en 1982. La primera producción se centra en reproducir a personajes populares, todas mujeres, en actitudes festivas ataviadas con trajes de flamencas y mantones o en actitudes

de duelo con ropajes y mantillas negras. También pertenece a esta época la imagen de la Macarena, igualmente de vestir. Las vestimentas usadas en todas sus esculturas son ropas recicladas adquiridas en los mercadillos de “los encantos”, es decir, Ocaña viste a sus figuras con la misma ropa que él mismo utiliza en su travestismo y sus performances.

Será para la exposición *La primavera*, cuando realice la otra gran serie de esculturas. En esta colección sí se centra en la imaginería religiosa y representa a sus grandes devociones marianas: la Asunción y la Pastora. Acompañando a estas dos imágenes, materializa sus demás “fetiches” religiosos e iconográficos: ángeles, monaguillos, lunas, sol, y otras Vírgenes inventadas como “la Virgen de los pájaros”. Estas esculturas, a diferencia de las anteriores, son realizadas por completo con la técnica del papel maché. Destacamos en estas últimas obras el carácter monumental que alcanzan al ser realizadas en un formato superior al natural, aproximándose a los tres metros de altura, ya que fueron concebidas y creadas para la performance-instalación.

Concluimos que las esculturas constituyen una de las expresiones artísticas más completas de Ocaña, fundamentales para el desarrollo de otras prácticas artísticas como sus performances e instalaciones y, por consiguiente, para la correcta interpretación global de la obra de Ocaña. El carácter interactivo y escenográfico de la escultura de Ocaña es evidente, por tanto estas esculturas sin la presencia y teatralidad de su creador quedaron mudas, estáticas, y como dice el propio Ocaña al reflexionar sobre su arte, quedaron muertas.

Instalación de *La subida de la Asunción*, realizada por Ocaña en la exposición *La primavera* en la Capilla del Hospital de la Santa Cruz. Podemos observar muchas similitudes estéticas y plásticas con los montajes de altares de las fiestas de Cantillana que inspiran a Ocaña, entre las que destacaremos la monumentalidad, el color y el carácter efímero.

Foto Colita. Archivo familia Ocaña. Barcelona, 1982.







ENTRE LO COTIDIANO Y LA PERFORMANCE

“No es arte sólo pintar un cuadrito como la sociedad burguesa había planteado, yo que sé; pintar un cuadro sobre un caballete o un bastidor puede ser burgués, pero a mí me da igual. Yo siento pintar, siento cantar y cuando canto creo que estoy haciendo arte, y cuando me visto de mujer,... me parece que estoy haciendo arte...”

OCAÑA. *La Edad de Oro*. RTVE. Madrid, 1983.

A bordamos desde una visión actual los acontecimientos, accionismo y actuaciones de Ocaña en su vida cotidiana y pública. Su modo de vida y escenificación de su homosexualidad junto a la exaltación de su identidad andaluza, generó una producción artística efímera, un arte intangible que ha llegado hasta nosotros gracias a la memoria de todo aquel que fue testigo real y a los documentos audiovisuales y gráficos que se encargaron de recogerla e inmortalizarla, siendo conscientes de que estaban ante unos hechos relevantes dentro del panorama sociocultural, político y artístico de la época.

La revisión sobre las acciones de Ocaña arroja luz a un campo de creación donde el artista trabajó altruísticamente, legando una obra indefinida, a la espera de una relectura actualizada. Las actuaciones "ocañeras" no fueron denominadas con la palabra

performance por parte del autor, pero sí les reconocía su carácter artístico y tenía conciencia de que con sus disfraces, maquillaje, teatralidad, canciones,... estaba realizando un acto creativo, equiparable al concepto tradicional de arte como es pintar un cuadro. La conciencia de arte sobre las acciones de cantar, escenificar o travestirse responde a la forma lúdica, festiva y estética de entender el arte que Ocaña aprendió de la cultura y fiesta popular andaluza.

Las acciones o "teatrillos", como él las llamaba, surgen en Ocaña como un instrumento de visibilidad social en un periodo de la historia de España ansioso de referentes transgresores y rupturistas con el pasado. Por tanto, ¿podemos considerar los acontecimientos, "teatrillos" y acciones de Ocaña como performance?, ¿dónde comienza y termina la performance o el arte de acción en Ocaña?



Ocaña travestido de vieja, interactúa con uno de sus cuadros en la exposición *Un poco de Andalucía*.
Galería Mec-Mec. Foto Marta Sentis. Barcelona, 1977.

Proponemos la idea de concebir la vida de Ocaña como su propia obra, algo más fácil de asimilar desde la revisión actual. La principal problemática para denominar performance a las actuaciones de Ocaña, o determinar qué es o no es performance en su vida, la encontramos en la conciencia del propio artista. Ocaña, aunque otorgaba carácter artístico a su travestismo o a determinadas acciones que formaban parte de su vida cotidiana y pública, ignoraba los conceptos de un tipo de arte que tímidamente se conocía en España y que agentes externos al propio autor empezaban a reconocer en su “teatrería” callejera y acciones de reivindicación homosexual o reinterpretación de su cultura andaluza. Ocaña, centrado en sus pretensiones y autoafirmación de pintor nunca definió sus actuaciones como performances, aun siendo consciente que desde diversos sectores ya se hacían referencias a sus actuaciones y apariciones públicas como tales.

La revisión actual de la obra efímera de Ocaña la ubica en el ámbito de la performance o el arte de acción. Si bien las fronteras entre las dos disciplinas son muy fluidas y normalmente tienden a converger, podemos plantear unas distinciones básicas que nos ayudarán a definir sus creaciones. En la producción de Ocaña encontramos las dos disciplinas muy unidas y a veces es casi imposible distinguir entre acción o performance. Debemos señalar que las acciones en la vida de Ocaña eran una constante en su cotidianidad de las Ramblas y los eventos festivos barceloneses, pero debido a su ingenuidad en este campo artístico, solo tenemos documentadas algunas de sus acciones. Estas acciones adquieren rasgos más teatrales y sofisticados cuando son rea-

lizadas ante una cámara y por tanto documentadas. En estos casos adquiere entidad de performance propiamente dicha ya que la individualidad del artista queda patente desplegando el ideario e iconografía artística del autor, que relaciona claramente a sus performances con su obra plástica.

Partimos de la base de la naturaleza abierta y en permanente transformación de este campo, que va abarcando nuevos ámbitos y herramientas, reinventándose a sí mismo constantemente. El campo de la performance incluso tiene la capacidad de recuperar o redefinir acontecimientos que con posterioridad han sido considerados performances. Es el caso de Salvador Dalí, ya que estudios posteriores sobre su obra han definido y revalorizado las acciones del artista surrealista en este campo, calificándolo de predecesor. Esta misma relectura aplicamos a las actuaciones de Ocaña, ya que aunque no fueron denominadas en su día como arte de acción o performance por su autor, descubrimos en ellas los requisitos definitorios de estas disciplinas, y hacemos una puesta en valor de dichas actuaciones redefiniéndolas como performances.

Consideramos performance aquel trabajo constituido por acciones, actuaciones, eventos, acontecimientos o teatro de un individuo o grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. Normalmente no hay un guión preestablecido ya que el performer suele encarnar el papel de artista y director, y más que actuar o escenificar un papel, hace de sí mismo. Esta premisa la vemos reflejada en las acciones de Ocaña, ya que el artista nunca deja de ser él mismo aunque adopte roles y perso-



Fotografía de Ocaña travestido durante el rodaje del corto *Ocaña, der ängel der in der cual sing*. Boris Lehman. Berlín, 1978.

nalidades femeninas diversas a través del disfraz y el travestismo. El artista tiene un repertorio de identidades múltiples y deambula entre ellas. Es consciente de que con el uso de elementos de maquillaje, accesorios y vestuario puede reinventar su identidad ante los ojos de la sociedad para subvertir estructuras sociales, culturales o de género.

Ocaña no imponía límites temporales a sus acciones, puesto que no era consciente de estar realizando una obra como tal. Sus acciones se solían desarrollar arbitrariamente de forma espontánea, sin ser preconcebidas. Lo mismo ocurre con el espacio. Las actuaciones del artista se desarrollan en su hábitat natural, su espacio cotidiano: las Ramblas,

“Todo esto son fetiches, es el resumen de una educación católica, a mí lo que me ha quedado de la iglesia son estas cosas, estos fetiches.”

OCAÑA. *La edad de oro*. RTVE. Madrid, 1983.

los cafés, las fiestas, sus exposiciones o su propia casa. Ocaña en sus inicios no determina y prevé sus actuaciones en espacios concretos. Esos acontecimientos en la vida de Ocaña son repetidos asiduamente, sólo realizados con la intención de provocar, exponerse desde la visibilidad homosexual y crear un personaje público que respalde su obra como pintor. Por ello, debido al carácter efímero e inmaterial de sus actos, son muy escasas las muestras que nos han llegado a través de alguna documentación; en cambio permanecen en la memoria de quienes lo presenciaron y lo transmiten de forma oral.

También encontramos ejemplos de performances en las que Ocaña prescinde de la audiencia y se centra en el resultado final del documento, aumentando la actitud teatral. En estos casos la arbitrariedad y despreocupación artística desaparecen, ya que trabaja en paralelo con otros profesionales como fotógrafos o directores de cine, y el artista articula un discurso premeditado, con una preparación de vestuario y objetos, con un tiempo y un espacio concreto, y con el cuerpo del artista como soporte. Debemos destacar que la iniciativa de realizar el documento no parte del artista, sino que en todos los casos Ocaña es requerido por una tercera persona que le ofrece la posibilidad de trabajar con él y Ocaña aprovecha estas oportunidades para fijar o reproducir ciertas acciones que venían siendo una constante en su vida cotidiana. Claros ejemplos de estas performances son la actuación en el muro de

Berlín, documentada por el director francés Gerard Courant, las grabaciones de Video Nou, o las actuaciones recogidas en la película *Ocaña, retrato intermitente*, del director Ventura Pons, entre otras. La documentación de las acciones de Ocaña por parte de otros profesionales del ámbito de la imagen, nos ayuda a fijar y acotar esa obra efímera dentro del campo de la performance. La creación efímera de Ocaña genera una obra documental paralela cuya autoría pertenece a otros profesionales, y Ocaña forma parte de la obra en sí misma. El producto material que se produce en torno a Ocaña no es considerado como obra del artista, en cambio es el único testimonio y documento de su producción performática. El documento audiovisual o fotográfico, al no ser concebido y producido por el propio artista, no se considera como producción propia.

La relectura actual de las acciones documentadas de Ocaña como arte de acción o performance, ha modificado los canales de exhibición de algunas de estas obras documentales que han pasado a formar parte de instituciones museísticas como el MACBA o el Centro de Arte Reina Sofía. En este aspecto se produce una incongruencia, ya que, a pesar de ser la acción de Ocaña recogida en esos documentos la que ha provocado la deriva museística de esas obras, no es el nombre de Ocaña el que ingresa en la colección, sino el productor, director o entidad que realiza el documento. El hecho de que instituciones museísticas de esa entidad consideren las acciones de Ocaña como obra artística, y más concretamente las cataloguen como “vídeo, performance”, supone un reconocimiento y puesta en valor de la obra performática del creador andaluz.



Acción improvisada donde Ocaña explica su exposición, se desnuda y traviste de flamenca en público mientras taconeá y baila sevillanas. Seguidamente, en la instalación que recrea un patio andaluz en plena galería, van sucediéndose varias escenas de baile, cante y diálogos con Camilo, mezclado con recitales populares y saetas a la imagen de Macarena, instalada en un altar; todo ello ante la perpleja mirada del público que visita la exposición. Ocaña mediante su travestismo e interacción vital con el espacio y sus instalaciones, une arte y vida cotidiana, habita transitoriamente en la galería.

Ocaña. Galería Mec-Mec. Colectivo Vídeo-Nou. Colección MACBA y archivo Nazario. Barcelona, Septiembre de 1977.



Ocaña realiza esta performance con la Puerta de Brandeburgo como escenario. Aparece travestido con mantón e interactúa con un figura publicitaria de Marilyn Monroe sobre el Muro de Berlín. Ocaña canta, gesticula, lanza flores al otro lado del muro, increpa al icono de Marilyn, e incluso la traviste convirtiéndola en Virgen o cargándola a modo de cruz. La performance se completa tres meses después, ya que fue grabada muda y el día de su proyección en el Festival de Cannes, Ocaña dobla el filme en directo, cantando copla, saetas o gritando con histeria, lo cual completa el mensaje provocador y surrealista de la acción. Asistimos por tanto a una doble performance: el desarrollo de la gestualidad del cuerpo de Ocaña y la delirante banda sonora que improvisa durante la proyección de las imágenes, dando como resultado una de las performances más contundentes del artista andaluz.

Ocaña. *Der engel der in der qual singt*. Gérard Courant. Colección MACBA y archivo Nazario. Berlín / Cannes, 1979.

TRAVESTISMO COMO PRÁCTICA PERFORMÁTICA

Ocaña asumió y reivindicó su sexualidad libremente como desagravio a tantos años de represión sexual, que también se reflejó en la marginación e incomprensión artística.

Ocaña utiliza la posición que le ofrece su condición homosexual en Barcelona, asociado a las movidas libertarias y culturales que se fueron sucediendo en la etapa convulsa de la transición, para fabricarse un personaje que lo situó en primera línea de la contracultura barcelonesa, donde encontró mayor integración personal y aceptación artística.

Desde su posicionamiento, cercano al activismo homosexual, Ocaña desarrolló un discurso reivindicativo y transgresor utilizando sus capacidades creativas y artísticas en sus apariciones públicas y vida cotidiana, lo cual le permitió conseguir la visibilidad deseada como artista. Barcelona le ofrece a Ocaña el escenario idóneo para desplegar su mundo creativo; y él aporta a la ciudad catalana la fiesta, la tradición, la ingenuidad y la alegría que convertirían en célebres a las conocidas Ramblas, y la etapa de la movida durante la transición. La calle, los actos públicos, el entorno cotidiano, serían el escenario utilizado por Ocaña para exhibir su homosexualidad en forma de teatralidad y arte de acción improvisado

como herramienta de visibilidad. Las actuaciones callejeras asociadas al travestismo del artista fueron en su momento reconocidos como revolucionarios y transgresores e incluso a veces como una expresión artística alternativa, sin clasificación, fuera de todo movimiento artístico coetáneo. Un ejemplo lo encontramos en sus continuos paseos travestido mostrando su sexo masculino públicamente a la vez que se disfraza y adquiere identidad femenina. Esta acción, que podemos denominar como un clásico en el repertorio del artista, se repite asiduamente junto a improvisados recitales de copla y flamenco en los locales cercanos, hasta que es captado por las cámaras de Ventura Pons para incluirlo en su documental sobre Ocaña. En estos casos vemos cómo lo que hacía como una acción reivindicativa sin intención de perpetuidad artística, pasa a tomar forma de performance planificada y documentada.

Ocaña en acción fue un atractivo para los medios audiovisuales, lo cual convirtió el medio de la fotografía y el audiovisual en un cauce por el que expresar todo un mundo paralelo relacionado iconográficamente con su obra plástica. Es la revisión actual de su legado creativo la que revaloriza todo ese material visual como documento artístico del arte efímero y callejero de Ocaña.



La Semana Santa andaluza unifica arte y vida en unos actos, rituales y manifestaciones culturales y sociales que son de por sí construcciones sociales performáticas. Ocaña es consciente de ello y recicla esos códigos transportándolos desde Andalucía, donde la carga performática es anulada por la tradición, función devocional y cotidianidad a Barcelona, donde estos actos descontextualizados pasan a adquirir un enorme potencial performativo. Ocaña reproduce una procesión de Semana Santa andaluza con su imagen de la Macarena y la participación de personajes travestidos como integrantes del cortejo, que subvierte el origen penitencial de la procesión por el concepto de carnaval. Ocaña junto a Camilo travestidos, exaltan el sentir popular más ingenuo, que finaliza con una saeta de Ocaña, y una “petalada” de flores al paso, que supone el clímax de la performance.

Procesión de Semana Santa. Ocaña, retrato intermitente. Ventura Pons. Barrio Gótico, Barcelona, 1977.



Performance representativa del culto a la muerte en Andalucía. Ocaña, travestido de forma exuberante de mujer andaluza con traje de fiesta y mantilla, escenifica su visión lúdica de la muerte concibiendo el cementerio como espacio de sociabilidad. A través del rol femenino, en esta acción reproduce los recorridos e itinerarios de las mujeres de su pueblo por el cementerio en las habituales visitas a sus difuntos. El performer mantiene una comunicación íntima mediante gestos, ademanes y rezos con cada difunto exaltando el carácter de “beata” religiosa. Subvierte la acción heredada con la interpretación de coplas y recitados históricos referentes a la muerte. La rotundidad del escenario y estética del artista convierten esta performance en una de las más representativas de su trayectoria.

Cementerio. Ocaña, retrato intermitente. Ventura Pons. Cementerio municipal, Barcelona, 1977.

“Me preguntan si yo soy travesti; yo no soy un travesti, yo soy un teatrero y mi escenario son las Ramblas y mi vestuario son ropa vieja de los encantos.”

OCAÑA. *Ocaña, el hombre pintado*. Revista Ajoblanco, nº 73. Barcelona, 1977.

El travestismo en Ocaña, a pesar de su homosexualidad, no va ligado a un rechazo de identidad del género masculino: Ocaña repite hasta la saciedad que no pretende ser mujer, ni aspira a planteamientos transexuales. Siempre dejó claro en múltiples entrevistas y apariciones públicas que no era un travesti, aunque ese adjetivo lo acompañó durante toda su carrera. Ocaña utilizaba el travestismo en su vida como manifestación teatral de su homosexualidad. Atendiendo a las múltiples alusiones de Ocaña hacia el teatro, podemos descubrir una de las aspiraciones frustradas del artista; desde niño sintió una gran admiración hacia este género, y lo cultivó de forma amateur en la construcción de su travestismo y, por tanto, como herramienta creativa dentro del arte de acción.



Ocaña, Pedro Almodovar y Cecilia Roth. Fuente La Rosa del Vietnam.

Ocaña utiliza el travestismo y el disfraz como medio e instrumento performativo. El artista andaluz es teatrero y performa incluso al género travesti, haciendo continuos esfuerzos por distanciarse de las definiciones estándares y normalizadas del travestismo tradicional. Frente a ellas propone una definición del travestismo desde las prácticas performativas y plásticas; en palabras del propio Ocaña “el travestismo es un arte visual” que puede aglutinar vestirse de mujer, de vieja, de coplera, rezar, cantar... Ocaña teatraliza todos sus fetiches hasta convertirlo en arte de acción, en arte efímero que integrará el legado inmaterial del artista andaluz. El travestismo aglutina y redistribuye todas las prácticas performativas de Ocaña, al igual que estaban haciendo en ese mismo periodo desde otras latitudes del mundo personajes como el polifacético artista brasileño Ney Matogrosso o la famosa estrella “warholiana” Mario Montez, relacionando la estética travesti con el cine y la performance.

El camino emprendido por Ocaña en las relaciones de la estética travesti y homosexual en el panorama artístico y performático en España es considerado como precursor de una corriente que finalizaría constituyéndose como uno de los pilares estéticos de la movida madrileña, que llegaría a influir, dentro del ámbito nacional, en la producción de artistas contemporáneos como Almodóvar. Las prácticas performativas surgen en Ocaña como técnicas de representación de un “teatro real” que le permitirá reparar y revelarse ante la represión de la heterosexualidad dominante y la incompreensión artística. No podemos reducir su performatividad a un travestismo como instrumento de lucha homo-



Exhibir el travestismo y sus miembros sexuales en plena calle fue una acción habitual en la vida cotidiana de Ocaña, que convirtió sus paseos travestido por las Ramblas de las Flores y la Plaza Real en un acto inherente a su personalidad. Esos paseos exhibicionistas terminaron convirtiéndose en una manifestación abierta de su condición sexual, en un acto performático que desafiaba los límites impuestos por la Ley de Peligrosidad Social.

Paseo ramblero. Ocaña, retrato intermitente. Ventura Pons. las Ramblas, Barcelona, 1977.



El mensaje de liberación sexual lo expone Ocaña sobre su cuerpo en una propuesta escénica que se repite y en esta acción en la Fiesta Mayor de Gracia alcanza su máxima expresión. Ocaña realiza una crítica a la sociedad represora aportando un testimonio visual de la performatividad de su rebeldía en el gesto de rasgar su traje entre fandangos, palmas y sevillanas, mezcla de reivindicación sexual y andaluza. Muestra su faceta más subversiva, pues hace operativa una doble descomposición de las categorías sexuales y de género establecidas. Primero se traviste para romper con la normalidad y después se deshace del vestido a jirones hasta exponer su cuerpo desnudo, como rechazo a las etiquetas, rematando la performance con un histérico zapateo desnudo.

Striptease Plaza del Sol. Ocaña, retrato intermitente. Ventura Pons. Plaza del Sol, Barcelona, 1977.

sexual. Su ámbito marginal le permite desarrollar su personaje y adoptar el travestismo como disfraz y herramienta principal para su arte de acción implantando una nueva sensibilidad y relectura de la propia identidad popular andaluza y española.

El despliegue vital y artístico de fetiches y celebración ritual que promueve Ocaña, reconduce el modo de vida homosexual que nació en la transición. La “pluma”, el estilo autóctono de entender la homosexualidad, sale y se apropia de la calle, invade el espacio público con una vitalidad y provocación arrolladora que no habría sido posible fuera del contexto sociopolítico de la transición. Este modo de vida del que Ocaña es icono y principal representante, es aceptado por la sociedad como producto “exótico” o contracultural. En el caso de Ocaña resulta evidente el reflejo de los nuevos modos de vida e identidad homosexual, y podemos apreciar un laborioso trabajo de reapropiación y reciclaje de su origen rural y pasado en Andalucía, vivencias y folclore, interpretando de manera muy personal los principios de la cultura popular como materia de representación estética.

“... su interés por la idiosincrasia de la Andalucía rural en el panorama cultural post-desarrollista, hace que su mirada sobre el legado oral, festivo y tradicional esté mucho más cargada de implicaciones identitarias que en el caso de los intelectuales urbanos. Ocaña ha aprendido a ser quien es en las fiestas y procesiones religiosas de su pueblo. Su pintura y sus performances le deben mucho al mundo, especialmente femenino, de la religiosidad y la sociabilidad rural andaluza.

Pero al mismo tiempo, Ocaña, como Nazario es un “moderno”(es un vanguardista), que utiliza todo ese acervo como una herramienta más en su experimentación vital, en su desbordamiento de las identidades fijas de género, clase, nacionalidad o ideología que tiene a su disposición. De nuevo encontraremos aquí el fenómeno de traducción cultural.”

L. Moreno Caballud. *Topos, carnavales y Vecinos. Derivas de lo rural en la literatura y el cine de la transición española (1973- 1986)*. Universidad de Princeton. 2010.

Calificamos de “traducción cultural” a la reapropiación de los elementos tradicionales de sus orígenes andaluces, con los que el pintor se inició en el ámbito artístico rural y se siente verdaderamente identificado; utiliza todo ese pasado como identidad y como fuente de creatividad. Resulta evidente que en el arte de acción y performativo de Ocaña la homosexualidad adquiere un papel protagonista y vertebrador de todo su discurso, mucho más relevante que en su pintura o exposiciones. En sus performances es donde Ocaña escenifica y lleva a la vida real los fetiches y valores identitarios andaluces que pinta en sus cuadros, y en sus acciones los reactiva a través de la “pluma”, la exageración del gesto y la “feminización”. Las performances de Ocaña tienen como factor común la utilización de la iconografía femenina como vehículo de expresión de sus mensajes e imagen icónica del artista.

Ocaña a través de su cuerpo y sus prácticas performativas resignifica en Barcelona la esencia de Cantillana, sus modos de sociabilidad y sus fiestas. Asume la identidad de la mujer y como signo más visible adoptará sus diversas indumentarias. Se apropia de las prendas que mejor definen a la mujer

cantillanera. El traje de flamenca y de gala, los mantones, las mantillas y peinas,... definen su vestuario en las acciones de índole exuberante y festivo; en contraposición, para representar a la otra Andalucía humilde y de costumbres funerarias, se traviste con la indumentaria austera de las viejas de luto. En las performances de Ocaña, donde el componente visual es muy potente y actúa como nexo entre su obra performática y su obra plástica, la vestimenta es el primer indicativo de la identidad andaluza. La imagen de Ocaña con mantilla y traje de fiesta amarillo y negro se convertirá en la imagen icónica que representa a Ocaña a nivel nacional e internacional, ya que fue portada de la película *Ocaña, retrato intermitente*, y definió a Ocaña bajo la imagen del travesti contracultural.

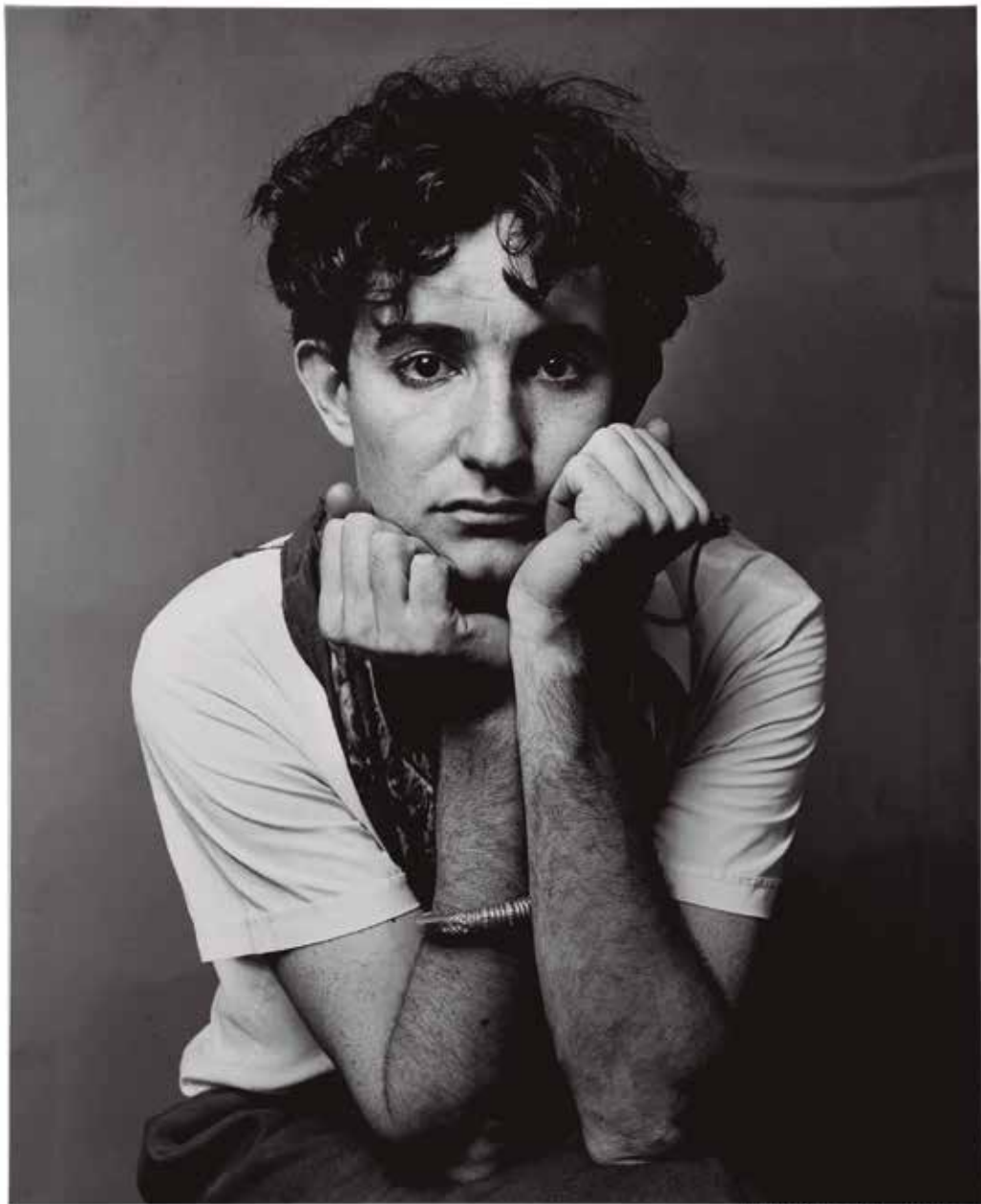
Ocaña exalta la música folclórica de su Andalucía como seña de identidad y como herramienta de provocación y subversión de la cultura de postguerra, que la adoptó como propia. Canta con seriedad y dignidad las canciones populares que la gente quiere olvidar, reclamando la atención sobre sus historias, sus letras; sobre las que a menudo, añade suspicaces improvisaciones que contribuyen a aumentar el carácter performativo del cante. Se ha hecho con esas herramientas participando en la tradición oral de su pueblo, con las mujeres como referente mimético o escuchando a las grandes figuras de la copla como Juanita Reina o Concha Piquer. De ellas va a asumir la habilidad tradicional de trabajar la voz desde un registro femenino. Utiliza la copla o el flamenco en las performances del cementerio, la procesión de Semana Santa, el Café de la Ópera, la puerta de Brandeburgo, la orgía de

Video Nou, el velatorio,... Podemos decir que junto a la indumentaria folclórica, son los dos factores más recurrentes en sus performances.

El habla cotidiana andaluza, el poema, la canción... suponen todo un patrimonio de tradición oral que Ocaña reinterpreta desde la “pluma” de su homosexualidad e incorpora a sus performances, la única materia artística cultivada por el autor que le permite desarrollar estos aspectos tan significativos de la cultura andaluza. La fiesta y la religión se unen en las performances de Ocaña, al igual que en Andalucía y Cantillana. La fiesta implica la activación de una serie de experiencias y comportamientos que Ocaña aprendió en el pueblo y mantendrá vigente en su obra performática y exposiciones. La exuberancia de la fiesta, su gusto por la estética y la espectacularidad, se mezcla con el ceremonial y los ritos religiosos. En las fiestas de su pueblo Ocaña asumió que lo solemne y lo caótico, pueden coincidir; aprendió a mezclarlo todo como expresión artística, como verdadero arte visual y efímero. En sus pinturas esta acumulación de experiencias las proyecta a través del color vibrante y la expresividad de sus figuras, pero en sus trabajos dentro del arte de acción, es donde encuentra las herramientas necesarias para expresar todo ese mundo.

“A mí me gustan el pueblo y sus costumbres y me gustan los cementerios, lo trágico de los entierros, los bautizos de los pueblos, las imágenes barrocas, las viejas andaluzas que me recuerdan las pinturas negras de Goya.”

OCAÑA. Díptico de la exposición *Un poco de Andalucía*. Galería Mec-Mec. Barcelona, 1977.



Mimi Eggen 1982



Ocaña. Arte de Fetiches, es una publicación, amena, actual y divulgativa que nace de la tesis doctoral de José Naranjo para poner en valor el legado del genial Ocaña, artista de Cantillana, que exportó su pueblo al mundo a través de su arte y su propia identidad. Nos aporta las claves y conocimientos necesarios para interpretar sus cuadros, sus exposiciones y sus performances, en resumen: sus fetiches y modo de vida.

Esta edición surge en paralelo a la apertura del **Centro de Interpretación Ocaña de Cantillana (CIOC)**, como material de apoyo para que su contenido no solo quede entre las paredes de su magnífica iglesia conventual, sino que se muestre accesible, recopilado e interpretado gracias a este libro; ofreciendo una mayor difusión de su discurso museográfico. El **CIOC** y esta publicación se complementan a la perfección, ya que aquí encontramos recopilado cada uno de los cuadros, fotografías o vídeos de las performances expuestos en el centro.

Ponemos en valor el legado de Ocaña, un arte compuesto de tradiciones, personajes y recuerdos de la infancia del artista en su pueblo: sus fetiches cantillaneros. El arte de Ocaña sigue vivo a través de Cantillana, aquí nacieron sus fetiches y aquí mantienen su vigencia; en sus calles, en sus fiestas, en sus mujeres, en sus niños... y a partir de ahora en su "museo".



AYUNTAMIENTO
DE CANTILLANA

CIOC
CENTRO DE INTERPRETACIÓN
CANTILLANA

