



The Bell Jar

Elly Strik: la calavera, la cara y la máscara

Por Carlos Gamerro y Victoria Noorthoorn

Delante de la cara está la máscara, debajo la calavera.

Aun en el mundo de todos los días, la imagen es siempre mucho más que la impresión óptica; está la luz que impresiona la retina, la figura en que nuestra mente la organiza y compone, las otras imágenes, más o menos fantasmales, que la imaginación y la memoria evocan... Una de las ambiciones del arte es revelar esas otras apariencias o apariciones que pululan en cada cosa que vemos, ya sea como presencias tangibles, ya sea como posibilidades nacientes, desvanecimientos, reminiscencias y ecos. Como un chamán, como un médium, el artista anhela invocarlas, hacer que se manifiesten. Llamarlas.

Como lo resumió el gran escritor cubano José Lezama Lima, «la imagen es la realidad del mundo invisible». En una de las secuencias más memorables y conmovedoras de su novela *Paradiso*, tres niños juegan en el suelo a los yaquis (juego conocido en otras latitudes como payana o tinenti) y cuando su madre se une al círculo gradualmente empieza a aparecer la figura del padre recientemente muerto, literalmente *trazada* por el deseo de los jugadores y las alternativas del juego.

A veces hace falta mucha paciencia, una de las mayores virtudes a las que puede

aspirar un artista, la de saber esperar los tiempos propios de la imagen.

Elly Strik se ha referido a los procesos temporales propios del devenir del dibujo y a la investigación exhaustiva que el dibujo implica —a aquella búsqueda constante de la imagen que en él se gesta— al preguntarse, en una conversación incluida en su libro *Oracle*: «Porque ¿en qué consiste realmente la intervención del artista? No se trata de nosotros mismos, sino del movimiento que ponemos en marcha. La mano hace cosas que uno desconoce. Por suerte, como la mano no miente, la cabeza sí».

Y continuaba: «Durante mucho tiempo pensé que, al finalizar un dibujo, me volvería cada vez más insustancial, pero no es el caso, porque uno aprende constantemente a mirar mejor, y porque resulta cada vez más difícil desarrollar cosas desde el desconocimiento. [...] El desafío es el desconocimiento».

No basta con no saber, y mirar mejor; también hay que poder escuchar. Escuchar lo que la imagen quiere decirnos. La artista confiesa que sus propias obras son, para ella, increíblemente ruidosas.

Strik revela haber tenido, de niña, problemas de audición, y efectivamente la mirada que sus dibujos sugieren es la de una persona tratando de leer en el rostro lo que no alcanza a oír. Todos estamos en una situación semejante. La realidad entera es muda, lo es desde que Dios dejó de hablarnos a través de las cosas, en algún momento entre la Edad Media y el Renacimiento. Debe de ser por eso que a partir de entonces aprendimos a mirar cada vez mejor, con mayor intensidad.

Strik exige del espectador la misma mirada comprometida que ella misma

construye en cada dibujo: «En circunstancias ideales el retrato se convierte en una especie de paisaje, un espacio expansivo en el que no se reconoce de inmediato ninguna figura. En muchos de mis dibujos intento evocar un espacio hueco en el que se pueda subsumir el espectador. Quisiera tener la sensación de que la imagen toca a quien la observa».

Se trata de acortar la distancia entre cada retrato y el espectador a través de una propuesta contundente: la apuesta por el poder que la imagen misma puede asumir si logra ir más allá de la norma para constituirse en una imagen pertinente, consolidada y propositiva. Por un lado, la obra confronta directamente a quien la aborda mediante una escala que generalmente envuelve al espectador en la imagen, imposibilitando su distracción ante la obra.

Por otro lado, Strik trabaja incansablemente buscando exhaustivamente la aparición misma de la imagen: «Quisiera aportar a los dibujos una suerte de autonomía. Trabajo hasta que la imagen alcanza tal cantidad de realismo que empieza a tener vida propia, crea su propia existencia. Esto es algo que lleva mucho tiempo. El peligro es que a menudo uno lo interrumpe demasiado pronto. [...] Hay que seguir reforzando la imagen hasta que nadie pueda eludir la sensación que se evoca. A veces el proceso de elaboración de un dibujo dura varios meses. También guarda relación con mi deseo de entender lo que hay en él».

Y reflexiona: «Si toco algo de esa esencialidad, de lo que significa ser humano,

entonces me siento satisfecha».



Tu mirada dará fuerza a los ángeles

En una obra pintada con esta paciencia y tenacidad, entre 2000 y 2009, *Your Look Will Give the Angels Strength* [Tu mirada dará fuerza a los ángeles], la calavera

parece hacer fuerza por emerger a través de las capas de piel o de pintura (esmalte, óleo y grafito), como ilustrando la célebre línea de T. S. Eliot sobre el poeta jacobino John Webster: «Webster veía el cráneo bajo la piel».

Como en las placas de rayos X, el rostro es una silueta oscura que ha perdido toda individualidad, y ésta reside enteramente en los huesos: lo visible y lo invisible han intercambiado sus fueros. También se invierten lo cóncavo y lo convexo: la protuberante nariz ha desaparecido y en su lugar una arcaica cavidad vaginal parece atraernos hacia su seno. Una y otra vez, en las obras de Elly Strik aparecen esos agujeros o fisuras que horadan el papel y parecen chuparnos hacia el otro lado, como esos huecos que se abren en los filmes de David Lynch y que atraen irresistiblemente a la cámara a penetrarlos.

«En mis dibujos hay partes en las que parece que podrías meter el brazo hasta el codo, y otras más sólidas», dice la artista. Los ojos, en cambio, han sobrevivido a esta operación descarnadora; son ojos vivos, más que los de los vivientes por el contraste con la calavera, y se proyectan hacia afuera, contemplándonos con alucinada fijeza.

En el arte del mejicano José Guadalupe Posada, y en el arte popular mejicano del que él se nutrió y al que él nutrió en partes iguales, «el esqueleto que está debajo de la piel» lleva a cabo todas las actividades de la vida cotidiana, y también las del arte: hay un esqueleto Don Quijote arremetiendo a lomos del esqueleto de Rocinante, una Venus botticelliana emergiendo como esqueleto de una concha marina, rodeada de sus también esqueléticas acompañantes (las cuales, en un gesto que sin duda agradecería a Elly Strik, llevan antifaces de carnaval).



Muchas flores

Los personajes de Ensor y de Grosz, a su vez, portan máscaras de calaveras, bajo las que se adivinan, a veces, personas vivas. La inversión es en estos casos simple: lo que está muerto cobra vida, lo que está detrás pasa a estar adelante, lo que suele olvidarse u ocultarse se revela, el velo de la vida se corre para revelar la verdad de la muerte (en el medio de la vida estamos en la muerte, reza la oración fúnebre sancionada por el *Book of Common Prayer*).

En las obras de Elly Strik nunca podemos estar seguros de si la calavera es fundamento o máscara, si está emergiendo de las profundidades o está

corriéndose y superponiéndose como un velo o una cortina; las dos cosas a un mismo tiempo, probablemente, como ese famoso movimiento de cámara en *Vértigo* de Hitchcock, que avanza y retrocede al mismo tiempo, así como la cara y la calavera cubiertas por un tenue tul bordado, con ojos vivos hundidos en órbitas de hueso, en *Beaucoup de fleurs* [Muchas flores] y el inquietante



Cuando leas esto, mi amor, estaré cerca de ti

Als je dit leest, allerliefste, ben ik dicht bij je [Cuando leas esto, mi amor, estaré cerca de ti], autorretrato de la artista en el cual la piel busca el hueso, y el hueso el

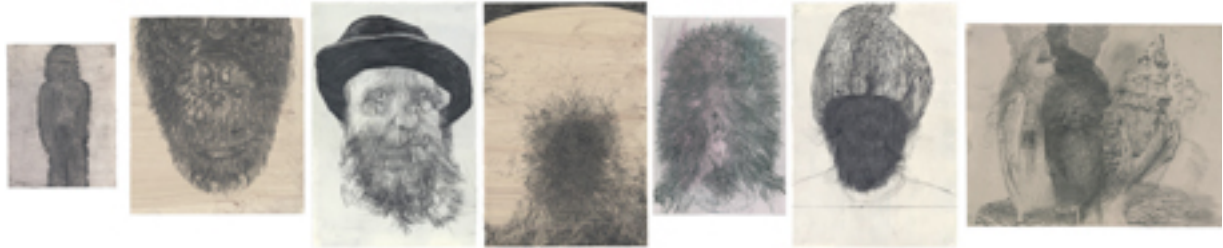
aire libre, como recordándole al destinatario de las palabras del título que el tiempo que separa la salida y la llegada del mensaje también es un tiempo en el que la muerte concreta su avance.

Están, asimismo, los dibujos protagonizados no por calaveras sino por su opuesto, el cabello. Pero esta oposición es relativa: calavera y cabello se oponen en un orden espacial (el pelo está sobre la piel, la calavera debajo). Pero en el orden vital están aliadas: la piel y la carne es lo que se va, la calavera y el pelo lo que permanece.



En el primero del tríptico *Oracle* [Oráculo], un rostro fantasmal parece querer emerger de una maraña de líneas que también quieren ser pelos; en el tercero ese rostro parece haberse dado por vencido, o simplemente haberse dado la vuelta.

Algo parecido sucede en el segundo, quinto y sexto dibujo de la serie *The Difficulty for a Monkey to Throw off its Instinctive Fear and Hatred of a Snake* (7 parts)



[La dificultad de un mono de liberarse de su miedo y odio instintivos a la serpiente]. Lo que vemos sobre el papel sugiere los procedimientos del dibujo automático, un serie de líneas que se van sumando sin propósito consciente hasta que en algún punto «emerge» por propia voluntad la figura que estuvo siempre allí agazapada.

El pelo de las figuras sugiere una maleza ingobernable, la invasión de lo humano por lo animal, o la voracidad de unos caracteres sexuales secundarios que quieren volverse primarios.

En el cuarto dibujo de la serie, una masa de vello púbico parece avanzar hacia un horizonte que puede ser la curvatura de un planeta, como si quisiera cubrir la tierra, y que también puede ser el vientre de una embarazada, como si lo animal quisiera obliterar lo humano. En el tercero, el rostro de Darwin (autor de la frase que da título a la serie) emerge de un sombrero denso, sólido como un casco, artefacto civilizado que sugiere la última barrera del pensamiento contra el avance de la maraña salvaje —pero entonces recordamos que fue de ese «sombrero para pensar» de donde descendió la idea de que nuestro origen está no en los ángeles sino en esa mata de pelo. Este Darwin tiene dos pares de ojos. El inferior, que está donde solemos encontrarlo, está borroneado con una goma, sugiriendo una

mirada caduca, o tal vez el castigo que aguarda a quienes, como Edipo, revelan las verdades prohibidas o indeseables. Pero, así como a Edipo le nace de la ceguera una nueva visión, a Darwin le han nacido ojos nuevos más pequeños sobre los borrados, sugiriendo, tal vez, la nueva mirada que nace sobre el mundo. El título se refiere a un momento en la autobiografía de Darwin donde éste explica que resulta tan complicado para un hombre dejar su fe como a un mono superar su instintiva aversión a las serpientes.



En otro dibujo inspirado en esta frase, *Ape trying to throw off its instinctive fear* [Mono tratando de liberarse de su miedo instintivo], la artista parece confirmar esta

observación con sutil ironía: el mono-hombre (una mujer u hombre con máscara de mono) lee un libro atentamente, como tratando de curarse de su fobia mediante la lectura.

Hay en estas obras de Elly Strik una exploración antropológica —la relación entre pelo y civilización, salvajismo y pelo, humanidad y animalidad, lo masculino y lo femenino— y también una exploración esencialmente artística, la de las semejanzas —en el sentido medieval de analogía profunda entre cosa y signo— entre pelo y línea. Trazo una línea sobre un papel: ¿Es una mera entidad formal, o es un signo que representa otra cosa: un cabello? ¿Cuándo deja la línea de ser mera línea y se convierte en una línea que representa un pelo? ¿Cuál es el umbral entre lo abstracto y lo concreto?

Muchas veces el dibujo comienza por esta línea que no sabe adónde va. Como bellamente lo dice la artista: «Todo dibujo empieza con una línea. A esa línea nunca la volverás a ver, dibujar es un permanente decirle adiós a esa primera línea. Sabes dónde quieres llegar, pero algo pasa en el camino y empiezan las digresiones. Así crece el dibujo. Se trata de las cosas con las que te encuentras en el camino, y que cambian tu dibujo. Y de pronto todas las líneas se encuentran y tiene lugar una explosión, o una implosión, que hace que todas estas líneas se



Serpiente y novia de azul

conjuguen en un mundo, y tiene lugar la figuración: entonces aparece una imagen».

Una y otra vez la artista se refiere a este proceso mediante el cual el dibujo surge de una línea que busca una imagen: «el dibujo no estaba basado en una serpiente real, el motivo surgió del acto de dibujar», dice del primero de la serie *Snake and Bride in Blue* [Serpiente y novia de azul], y de *Jour de vénus* [Día de Venus]: «el collar surge del acto de dibujar.



Es una cadena de pelotitas». También en los dibujos que funcionan por tramas y

repeticiones: «Hacer un dibujo con un patrón que se repite es como un ritual; puedes desconectar tus pensamientos. Dibujas una primera línea y la repites, la llevas contigo como un eco. Al poco te olvidas de esa línea, lo que quiere decir que has hallado una nueva que te sirve de modelo. Y así se desenvuelve el patrón, que para mí es un modo de transmisión de energía».



Fay Wray

«¿Qué es un fantasma?», se pregunta Stephen Dedalus en el capítulo 9 del *Ulises* de Joyce, y se contesta: «Alguien a quien la muerte, la ausencia o el cambio de costumbres han hecho desvanecerse en lo impalpable». Fantasma, también, es lo no nacido aún, lo que está por manifestarse. En *Ghost of Chance*, William Burroughs imagina otra humanidad posible, la que hubiera evolucionado a partir

de los pacíficos y colaborativos lémures de Madagascar en lugar de los irascibles monos del continente africano (los lémures, recordemos, son los fantasmas o espíritus de la mitología romana). Múltiples fantasmas acechan en cada imagen.

Un momento icónico del filme *King Kong* (1933) nos muestra la mirada escrutadora del gigantesco gorila sobre la ínfima pero infinitamente misteriosa beldad rubia Fay Wray, tres manchas blancas (el cuerpo rubio, los ojos del mono) sobre una vasta extensión negra. El *Fay Wray* de Strik invierte los colores. El vestido de la novia ha sido abierto y bajado hasta las caderas (los novios de Duchamp se han puesto manos a la obra), pero ésta lleva una máscara de gorila, debajo de la cual emerge su negrísimo cabello que cae sobre su blanco pecho, que parece evocar, en el contraste de tonalidades, el clásico de las mujeres vampiro (negro sobre blanco) y en su forma, más específicamente, el de las vampiresas de Munch.

La obra funciona como una trampa para atrapar la mirada masculina: los ojos de ésta se sienten poderosamente atraídos hacia los perfectos pechos blancos, y cuando con dificultad aparta la vista de ellos se descubre observado por un par de ojos invisibles desde atrás de la máscara del gorila. Es como si al acercarse a la ranura de *Étant donnés* de Duchamp nos encontráramos, del otro lado, con un ojo que durante todo ese tiempo nos había estado observando.



The Same

La máscara sugiere que se trata de un gorila macho (quizá por influjo del mismo King Kong, la iconografía del gorila, como la del pavo real y el ciervo en la tradición pictórica, está fijada en lo masculino), pero sabemos que los ojos que nos miran a través de ella son femeninos. Además, esta máscara es blanca, y la iconografía del filme, mujer rubia y bestia oscura, es aquí invertida y subvertida: gorila claro y dama oscura.

Este juego de capas sucesivas no sugiere, como en los dibujos de cabellos y calaveras, las capas de grafito y pintura, sino las sucesivas de papel que envuelven un regalo, de esos envoltorios tramposos dentro de los cuales había otro envoltorio, y luego otro, y otro. En *The Same* [Lo mismo], de 2005, la mujer parece sacarse una máscara de gorila, detrás de la cual hay otra máscara de gorila, y detrás una mata de pelo que puede ser verdadera, aunque tal vez no sea más que otra máscara de gorila.

Estos dibujos, como tantos otros de la serie de mujeres y gorilas, evocan de manera menos directa, pero no menos sugerente, otro momento icónico del cine: aquél en el que Marlene Dietrich, en *La venus rubia* de Joseph von Sternberg (1932), emerge en lento striptease de un traje de gorila y se coloca una peluca rubia. Un año antes de que *King Kong* perturbara a las masas con la bizarra fantasía de una gigantesca bestia negra enamorada de una diminuta beldad rubia y las obligara a enfrentarse a su monumental y fálica caída, el filme de Von Sternberg creaba la bizarra quimera erótica de la mujer rubia emergiendo de la bestia negra. Si bien se trata de un espectáculo montado para la mirada masculina —representada en el filme por Cary Grant—, el striptease no sigue el orden

esperable: Marlene Dietrich se pone la peluca rubia *antes* de terminar de sacarse el traje de gorila. Como en los dibujos de Elly Strik, el orden del desvelamiento ha sido trastocado (éste es un efecto de su poderoso arte, nos lleva a ver momentos «ellystrikiánicos» en sus predecesores). Por un momento, vemos a un gorila «desnudo» con una cabeza de mujer, momento que invierten las Guerrilla Girls en su famoso póster sobre la exposición de 1989 del Metropolitan Museum de Nueva York, que mostraba una mujer desnuda, *La gran odalisca* de Ingres, calzando una máscara de gorila.

Este calidoscópico juego de espejos entre lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, el mirar y el ser mirado, anima también el dibujo *Speak woman, what shall I give you?* [Habla, mujer, ¿qué quieres de mí?] (las *famous last words* de Herodes a Salomé, cuya respuesta, como todos saben, es la cabeza de San Juan Bautista servida en un plato). Según Jean-Christophe Amman, la obra «muestra un hombre de pie, con un vestido de novia que levanta con una mano, revelando sus muslos. El hombre que hace la pregunta lleva una primitiva máscara de gorila coronada por un velo». Y, más adelante, «es imposible saber si la máscara del gorila es masculina o femenina». Hans Theys, en 2009, propone con idéntica certeza «en el centro de esta obra encontramos una figura femenina vistiendo un velo de novia y una máscara de mono. Sostiene el velo con un brazo como si fuera una novia a punto de ser transportada a través del umbral. La oscura cabeza del animal contrasta con el velo blanco que apenas alcanza a cubrir las partes pudendas de la mujer; quizá ellas también sean bestiales». Lo interesante aquí no es preguntar cuál de los dos tiene razón (¿es un cuerpo de mujer o un cuerpo de



Habla, mujer, ¿qué quieres de mí?

Lo interesante aquí no es preguntar cuál de los dos tiene razón (¿es un cuerpo de mujer o un cuerpo de hombre?), sino advertir que ambos la tienen: la lectura correcta está en la divergencia. ¿Qué es un cuerpo de mujer, al fin y al cabo? ¿Qué uno de hombre?

Lo que está a punto de revelar el velo que se levanta, pero no lo suficiente, es el carácter ambiguo de la identidad de género, y nuestra angustiosa necesidad de recurrir a la anatomía como si en ella se encerrasen todas las respuestas. Las piernas se parecen sospechosamente a las de otro dibujo del mismo año que muestra a una mujer (al menos tiene pechos de mujer) con máscara de gorila



ES

rugiente, vestido negro y rosa, y cuyo título *ES* parece aludir inequívocamente a la artista. ¿Nos autoriza la evidencia de este cuadro a diagnosticar que la figura de

Speak woman era una mujer? ¿O será que en *ES* la artista se representa como un compuesto de hombre, mujer y mono?

Los dibujos de Elly Strik no son sólo dibujos que miramos, son dibujos que nos miran. En algunos (*Zelfportret* [Autorretrato] de 1999 y *ES*, del mismo año) el rostro de la artista está medio tapado por una caracola marina (siempre vaginal), pero desde detrás de la caracola un ojo escrutador nos observa; o en *ES* una trenza descende por mitad del rostro, borrando nariz y boca pero dejando los ojos descubiertos. Como en *Fay Wray*, hay una trampa: se nos van los ojos tras el elemento llamativo o extraño (pechos, caracola, trenza), y absortos en observar no nos damos cuenta de que estamos siendo observados...



Pequeno Novia, Little Bride

Este proceso se completa en los muchos dibujos de las novias, como *Braut* [Novia] de 1998, *Little Bride* [Pequeña novia] y *Zwei neue Bräute* [Dos nuevas

novias] de 2004, los dibujos segundo, tercero y quinto de *Snake and Bride in Blue* de 2006, *Devotion* [Devoción] y el dibujo central del tríptico *Oracle* de 2008.



Zwei neue Bräute



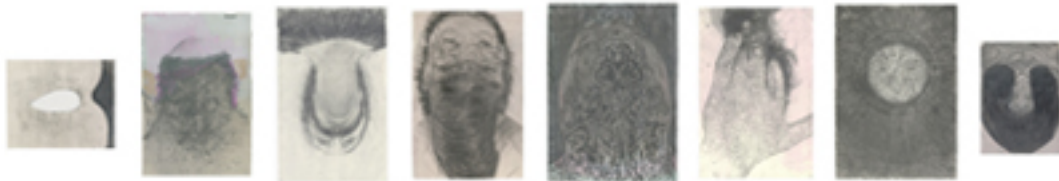
Braut

En todos ellos, la novia está velada. En el quinto dibujo del políptico *The Bride Fertilized by Herself* [La novia fertilizada por ella misma] de 2007-2008, ésta ya no necesita que la desvistan machos duchampianos, quizá porque, como propone



Devotion

Joyce en el capítulo 9 de su *Ulises*, «En la economía del cielo, predicha por Hamlet, ya no hay más matrimonios, dado que el hombre glorificado, un ángel andrógino, es esposa de sí mismo».



La novia fertilizada por ella misma

Todo artista es masculino y femenino, esposo y novia, parece proponer también Elly Strik cuando en el collage *Goya* de 2004 hace que la Goya se case con Goya.



Goya y Goya

Impenetrables a la mirada masculina, sus novias se guardan tras esos velos que sugieren el burka islámico y, a través de él, el locus donde occidente ha decidido situar la opresión femenina de la cultura otra, para eximirse de examinar la propia. Las novias de Elly Strik, con su fálica forma de “pan de azúcar” alargado resisten los esfuerzos de los novios por verlas o develarlas, tal vez porque no lo necesitan: ellas mismas son su propio novio.

Las obras de Elly Strik crean, siempre, un espectador en movimiento (moviéndose internamente, buscando el lugar que exige la mirada de la obra, buscando, también, los significados y significantes propios de la obra). Por un lado, en tanto espectadores, sus obras nos sumergen en el paisaje de su figuración. Por otro lado, las mismas requieren que entremos y salgamos constantemente de ellas, buscando nuestro lugar de espectadores, intentando dilucidar cuál es el lugar del protagonista de la obra, cuál su status (arte, realidad, artificio?), cuál su constitución, cuál su construcción (de qué materia está hecho este ser que no es ni hombre ni pelos, ni mujer ni gorila, o todos juntos?).

Los dibujos de Strik encuentran un espectador concentrado, curioso, grave y juguetón a un tiempo, fundamentalmente inquisidor. Y este encuentro es el fiel reflejo de la búsqueda de la propia artista: «Para mí el dibujo también tiene que ver con la apertura y el cierre continuos de una imagen. La mujer vestida con burka es una imagen inherente a este proceso de apertura y cierre». Sus imágenes siempre quedarán abiertas a nuevos ecos y nuevas resonancias; y seguirán construyendo en nuestras imaginaciones aquello que no está —o que ha sido trastocado, cambiado, camuflado— y que permanecerá siempre misterioso, o inasible: «El eco siempre llega desde diversas direcciones. [...] Se ha eliminado el

oído. Se requiere un oído para percibir ese eco. Tiendo a eliminar la parte más importante de un dibujo. A veces ocurre que un elemento adquiere una presencia mucho mayor cuando no se ve».

Delante de la cara está la calavera, detrás está la máscara.



part 3: *The Bride Fertilized by Herself* (8 parts)
La novia fertilizada por ella misma