

## Una roca es una roca es una roca

El famoso verso de Gertrude Stein es probablemente uno de los más versionados y citados de la poesía occidental.<sup>1</sup> Rodolfo Hinostroza jugó con él al maravillarse con la manera en que Silvia juega a convertir rocas en rosas, y yo juego con él al intentar comenzar a aprehender y dar forma de texto las ideas que su trabajo puede detonar. ¿Por qué volver a ese verso?, ¿cuál es la potencia de su lúdica tautología? Quizá su simplicidad es un llamado a tierra que nos exige mirar el rededor en toda su materialidad y concreción, quizá también una invocación a ejercitarse cierta humildad para apreciar y nombrar lo existente. De pronto tiene que ver con un lapso inevitable de impotencia, aquella que por momentos nos paraliza cuando el mundo parece ser demasiado vasto y complejo para nuestra capacidad de crear, de pensar, de describir. Al mismo tiempo la repetición de la palabra roca (o rosa en el caso del original) parece cargarla de posibilidades distintas cada vez. Como si cada afirmación conllevara una pregunta irresoluble, un tan inocente como escéptico “sí, pero ¿qué es?”, que acrecienta nuestra curiosidad exponencialmente, como renovando tanto nuestra fe como nuestra incertidumbre ante el lenguaje del que disponemos para acercarnos al mundo.

¿A qué se debe la conexión que ha desarrollado el trabajo de Silvia Westphalen con la poesía?, ¿Cómo así sus piedras han convocado tales asociaciones de palabras, liberadas de la obligación de cerrar sentidos en torno suyo, de explicar didácticamente o de traducirlas a jergas especializadas, capaces de crearles un sentido que prefirieron evitar? Quizá para empezar a responder estas preguntas hay que imaginar su infancia, como hija del poeta Emilio Adolfo Westphalen y de la pintora Judith Westphalen. Una niñez testigo de los procesos creativos de dos personas dedicadas a explorar los contornos y desafíos del lenguaje: visual, escrito, hablado, vivido. Una experiencia vital que fue aprendiendo a relacionarse con el entorno acompañada de las amistades paternas (Martín Adán, José María Arguedas, Abelardo Oquendo, entre otros), alimentada por el ímpetu de la difusión cultural y al vaivén de las mudanzas producto de los cargos de Emilio en México, Italia y Portugal.

Silvia ha señalado al azar como gran responsable de muchas cosas en su vida, como el hecho de haber nacido en Roma (1961) y posteriormente haber estudiado arte en Europa, a pesar de haberse inclinado por la filosofía y la historia inicialmente. Su formación la diferencia notablemente de las colegas de su generación, generalmente egresadas de la especialidad de Escultura de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú.<sup>2</sup> Westphalen asistió durante tres años al Centro de Arte y Comunicación Visual (AR.C) – Lisboa, al curso de Experiencias Plásticas del pintor Joao Vieira en la Sociedad Nacional de Bellas Artes (Lisboa, 1982) y entre 1983 y 1986 fue asistente del escultor Joao Cutileiro, su principal maestro. La experiencia en Portugal marcó definitivamente la carrera de la artista, al ser este país el segundo productor de mármol de Europa y al ser Cutileiro un innovador en el tratamiento de la piedra, que experimentaba con tecnología de vanguardia, como herramientas usadas en la construcción civil. Ese periodo de aprendizaje la influenció por la libertad concedida a los estudiantes y la negativa de su maestro a juzgar su trabajo, promoviendo un ambiente poco tradicional y anti académico, donde “cada quien hacía lo que le parecía”.<sup>3</sup> Ese espíritu resultó mucho más afín a la visión y temperamento de la artista que el que probablemente hubiera encontrado en el sistema de enseñanza dominante en el contexto local, pues ella siempre ha manifestado sentirse más cercana a procesos creativos frescos, espontáneos, capaces de eludir una racionalidad que pueda resultar excesiva o castrante.

Entre 1986 y 1992 desarrolló su trabajo escultórico en el Departamento de Escultura en Piedra del Centro Cultural de Evora en Portugal y en 1989 obtuvo el Primer Premio del Programa Cultura y Desarrollo del Club Portugués de Artes e Ideas, pero probablemente lo más importante de aquel período fue la posibilidad de alternar con distintas dinámicas en cuanto a la puesta en circulación de su trabajo. Mientras iba desarrollando su lenguaje artístico, Silvia pudo beneficiarse del poder adquisitivo de la clase media portuguesa, independizándose económicamente al poder vender su trabajo en formato pequeño o mediano, y al mismo tiempo,

<sup>1</sup> Rose is a rose is a rose is a rose, célebre verso del poema XXXXXX de Stein, escrito en xxxx.

<sup>2</sup> Como es el caso de las destacadas escultoras Lika Mutal, Johanna Hammann, Sonia Prager, Marta Cisneros, Verónica Crousse. CHEQUEAR

<sup>3</sup> Conversación sostenida con la artista el día 26/09/15. Ese día Silvia también me contó que la escultora Johanna Hamman le había comentado sobre su trabajo: “Se ve que tú te diviertes”.

accediendo a la posibilidad de exhibir o emplazar definitivamente trabajo en formato grande o monumental en plazas y parques (desde entonces, tiene permanente espera, el imaginado parque para niños con esculturas gigantes, que ojalá pueda realizar algún día, cuando nos decidamos a recuperar esta ciudad para la vida pública).

En 1993, Silvia decide regresar al Perú, atraída por la fuerza de lo que extrañaba: la cercanía a su padre y la intensidad del paisaje, en toda su variedad y amplitud. Desde entonces, su relación con el paisaje local ha determinado no solo los motivos recurrentes de su obra, sino también las características de su proceso creativo, al ubicar sus talleres en los márgenes de la ciudad, en lugares dominados por la presencia de la naturaleza: Cieneguilla, Punta Negra, Lurín. En estos espacios, la artista ha podido construir refugios en los cuales recargarse de energías, frente al agotamiento producido por las intensas dinámicas urbanas de ciudades como Evora o especialmente, Lima. Pero sobre todo, en estos espacios, Silvia ha podido entregarse íntegramente a cultivar la relación más larga que ha tenido en su vida, aquella sostenida con la piedra.

Habría que escribir a profundidad sobre la escultura en piedra en el Perú, en un proyecto tan ambicioso, que pueda conectar sus manifestaciones en el pasado milenario, con sus influencias en el arte hasta llegar a la contemporaneidad. El trabajo de Westphalen no escapa de esta herencia, que se ha manifestado en momentos específicos: al abrazar lo macizo de la materia después de regresar de Europa y reencontrarse con la monumentalidad precolombina, aludiéndolo directamente como con sus lanzones, al realizar una suerte de maquetas pétreas y cuando recurre a incisiones con símbolos en extremo simples: geometrías de petroglifo, con apariencia de códigos secretos y posibilidad de resonancia universal, evocando a la naturaleza desde el hoy, pero en sintonía con estrategias cercanas a quienes antiguamente habitaron este territorio.

La piedra en el Perú tiene evidentemente, hondas resonancias. Dependiendo de la altura en la que estemos, se nos ofrece como pequeña y lúdica compañera del mar y de juegos infantiles, más allá se transforma en horizonte pleno, muro infranqueable, paisaje avasallante, imponente aridez o mágico jardín. Es lenguaje que espera ser descifrado, huaca, huella de gentiles, hierofanía cotidiana, imán de peregrinos, marca en los caminos, protección para el viajero, majestuosidad subyugada magistralmente a costa de cuerpos explotados. En el arte local encontramos múltiples y variados ejemplos de su uso, entre los que Silvia Westphalen destaca por la longevidad y profundidad del vínculo establecido con el material.

Se trata de una relación amigable, donde la artista doma la materia con una terca insistencia, que parece tener tanto de mística alquimia como de perseverancia absurda. Una constancia extrema ha caracterizado estas décadas en las que su acercamiento a la piedra ha ido cambiando los resultados obtenidos pero ha mantenido, indesmayable, una cada vez menos frecuente fidelidad. En un momento histórico caracterizado por la fluidez y volatilidad de todo: las formas de comunicarnos y relacionarnos, los mercados, los afectos, las creencias, las tendencias estéticas y las formas de la política, el arte es quizá uno de las esferas que menos escapa al imperativo capitalista de la renovación constante. Los artistas nos vemos atraídos por la experimentación constante, nos habituamos a encargar la manufactura de aquello cuya técnica desconocemos y no parecemos conocer límites en cuanto a la variedad de materiales, motivos y situaciones propicias para la creación. Sin embargo Silvia ha elegido mantenerse fiel a la piedra y a transformarla exclusivamente gracias al trabajo físico y solitario en su taller.

Parte de esta decisión tiene que ver con su biografía. Inicialmente desenraizada y errante, Westphalen fue encontrando en la piedra una especie de ancla. Y no solo una raíz como respuesta a sus constantes desplazamientos, sino también algo que persiste, una fijeza que resiste en un mundo que se mueve más rápido de lo que podemos procesar. Una fidelidad serena e insular en un contexto que oscila entre el individualismo frenético y la desesperanzada incertidumbre.

La palabra fidelidad ha adquirido protagonismo recientemente en la teoría contemporánea, gracias al filósofo francés Alain Badiou. Para Badiou, el arte es uno de los cuatro “procesos de verdad”, junto a la política, la ciencia y el amor. Lo que él llama proceso de verdad es una forma de subjetivación, individual o colectiva, ocasionada por un *acontecimiento*: el encuentro de un alguien animal humano con aquello que hace advenir algo distinto a su situación tal cual

la conoce, “otra cosa” distinta a las opiniones y los saberes instituidos, un suplemento imprevisible, azaroso, que apenas aparece se disipa.<sup>4</sup> Ese encuentro produce un exceso de sí mismo que permite que pase una verdad a través de dicho alguien y al mismo tiempo lo suspende, lo rompe, lo deja “desinteresado”, pues toda su capacidad de interés se vuelca a las consecuencias futuras de aquello que acaba de mostrarle lo no sabido de su situación previa: el vacío alrededor del cual se organizaba su plenitud. Así, aparece la pregunta que sostiene la ética de las verdades: ¿Cómo podré continuar excediendo mi propio ser?, ¿Cómo enlazar consistentemente lo que sé con los efectos producidos por la captura de lo no sabido?

La fidelidad entonces es el nombre de un proceso de “investigación continua de la situación, bajo el imperativo del acontecimiento mismo; es una ruptura continuada e inmanente” (Badiou, 2004: 100), y la verdad, aquello que la fidelidad produce y reagrupa. La fidelidad al acontecimiento desafía el destino natural de cualquiera, estremece el cuerpo singular del alguien que deviene sujeto, inscribiéndolo en un instante de eternidad. Perseverar en la composición del sujeto de una verdad implica continuar una ruptura, generar un trazado propio que pone lo sabido al servicio de lo no sabido, aquello para lo que no existen aun nombres ni palabras.

Considero que la obra artística de Silvia Westphalen puede ser leída como un proceso de subjetivación marcado por el encuentro entre la artista y la piedra, a partir del cual su trayectoria se sostiene en la fidelidad a una ética de la verdad, entendida como algo ajeno al orden que determina nuestra manera de relacionarnos con lo existente. En ese sentido, su trabajo artístico es indesligable de su forma de constituirse en sujeto. Su relación con la piedra es pues, constitutiva de su manera singular de estar en el mundo, de prestar atención al entorno y de aprehender la naturaleza, el paisaje, la vida.

En este camino, ella ha hecho suya la materia de maneras muy distintas, empezando por un acercamiento que retaba las características del mármol (negro, blanco, perlato, guinda y la variedad del travertino), para contrastar su fuerza con la suavidad de formas con evocaciones orgánicas. En sus inicios, la escultora permitió que el material muestre sus propias rugosidades, horadándolo para generarle espacios abiertos, hendiduras y suaves heridas en diálogo con púas, picos y aristas variadas. Durante la década de los noventa, sus esculturas ostentaban protuberancias indefinidas, sugerentes concavidades con reminiscencias sexuales, así como marcadas alternancias entre texturas rugosas y superficies lisas, relucientes, hechas para tentar al tacto casi más que a la vista. Estas búsquedas han respondido a una aproximación instintiva, siempre guiada por las formas, colores y texturas del material más que por ideas y planes preconcebidos.

Desde épocas tempranas, aparecen el círculo u ombligo, rombos y el diamante andino, característico de la cultura precolombina, que según Pablo Macera, representa la perfección o el sexo femenino.<sup>5</sup> Aparecen también posibles ubres, garras, dientes o tetas que brotan y seguirán brotando a lo largo de los años siguientes, irrumpiendo algunas veces sutiles y cargadas de erotismo, otra agresivas, dando forma a una fuerza femenina que parece conectarse con un momento primigenio. En ese sentido, merece destacarse una especie de tótem de 1992, elaborado en mármol travertino, cuya forma asemeja una vagina con puntas hacia fuera, en una especie de inversión de la mitica figura de la vagina dentada, localizable en representaciones Chavín (incluyendo al Obelisco Tello) y Nazca. Así, el centro, alisado y voluptuoso, parece estar protegido por esas ásperas salientes, rígidas y alertas al exterior. Cuando pensamos en las evocaciones sexuales en el trabajo de Silvia, hay que pensar también en las diferencias culturales en torno a la construcción del deseo, pues es sabido que mientras el masculino es convocado por la visión, en el caso del deseo femenino es el tacto el sentido dominante. No es entonces casual la voluntad de la escultora de realizar obras que provoquen no solo ser contempladas, sino tocadas.

Sin embargo, la versatilidad de Silvia impide sacar conclusiones sobre los motivos recurrentes en su trabajo. Del mismo año que el tótem es la enigmática pieza elaborada en mármol negro

<sup>4</sup> Y que puede tener la forma de “ese actor que me hace conocer a Hamlet; esta percepción por el pensamiento de lo que es ser dos; este problema de geometría algebraica cuyas innumerables ramificaciones descubro de repente; o esta asamblea en la calle a la entrada de una fábrica, donde veriflico que mi enunciado político reúne y transforma.” (2004: 80)

<sup>5</sup> Bayly, Doris. La fuerza de la simplicidad. Periódico El Mundo, 06/07/95.

de Portugal, que simula una suerte de personaje capaz de generar ternura y risa en el espectador. Mientras la escultura en piedra se ha caracterizado muchas veces por la monumentalidad, el hermetismo o la solemnidad, Westphalen sabe no solo mostrarnos el lado más frágil de dicho material sino también abordarlo con ligereza y sentido del humor.<sup>6</sup> Ese espíritu también lo comparten diversas obras en pequeño formato donde la artista juega con la materia hasta convertirla en sencillos y lúdicos enigmas, que despiertan una curiosidad semejante a la que nos suscitan las formas de vida más elementales, como aquellas que habitan el mundo desde hace mucho antes que nosotros, y que probablemente nos sobrevivan.

Hay ahí otro aspecto a señalar en este cuerpo de obra y es su capacidad de conectarnos por diversos medios con tiempos fuera del presente. Ya sea de forma explícita al aludir a fósiles, vestigios silenciosos de realidades remotas, o simbólicamente por la recurrencia a espirales que evocan tanto el origen como a lo cíclico de la vida. Es esta vida una categoría sujeta a la temporalidad, lo que se lee por la presencia constante de círculos concéntricos, espirales que intuimos infinitas y otras formas de señalar la continuidad de lo orgánico en el tiempo. Ejemplo de ello resultan piezas tan distintas como un hipnotizante bloque macizo de mármol travertino de 1996 o una sutil escultura en mármol gris de 1996, donde una pequeña ola parece prolongarse virtualmente hacia la perpetuidad. También nos hablan del tiempo aquellas esculturas que parecen representar capas geológicas, que dialogan fluidamente con las que insinúan diversos tipos de paisajes, especialmente desérticos, mostrando reconocibles dunas y cerros que aparecen gracias a cortes transversales realizados a una personal versión de la geografía peruana. Dichos paisajes también tienen relación con un imaginario marino que se hace tangible en forma de concha, caracol, mar o versiones de las formas de vida que de él dependen. En estos volúmenes, el esmeril genera líneas ondulantes que nuevamente evocan la feminidad, de manera sensual y envolvente, como abrazando la seductora fluidez de los mares y el agua.

Fijar la fluidez del agua en la piedra es una de los tantos juegos de oposiciones que pueden encontrarse en la obra de Westphalen, marcada por la convivencia de los opuestos. Las relaciones interior/exterior, duro/suave, profundo/superficial, femenino/masculino, curvo/lineal, contingente/esencial, inerte/vital, control/azar, rigurosidad/espontaneidad, cóncavo/convexo, mínimo/abidal son algunas de las dicotomías que la artista hace coexistir en sus objetos paradójicos. Movimiento y quietud concentrados en sólidos capaces de contagiar su serenidad, producto del insistente quehacer de una artista concentrada en dar vida a lo que carece de ella.

Desde mediados de los noventa, aparece una técnica que progresivamente va haciéndose más recurrente, y es aquella que le permite dibujar en la piedra, utilizando como lápiz la amoladora de siete kilos con la que trabaja. Esta técnica predomina hacia inicios de la década del 2000, y puede verse en sus exposiciones *Madre Piedra* y *Dibujos en Piedra*. Para realizar ambas exposiciones, Silvia cambia su modo de adquirir el material, al decidir trabajar con la superficie desecharable de los bloques de mármol, la llamada “costra”. Sobre esa especie de galleta resultante, rescatada de su destino en la basura de las marmoleras, encontramos un despliegue de incisiones, surcos, andenes, acompañando un conjunto de símbolos geométricos que en muchos casos evocan los inicios de la escritura. Particularmente en los casos de *Red II* y la pieza sin título elaborada en mármol travertino de alpaca, en el 2002, parecemos encontrarnos frente a objetos de carácter ritual. Las tallas y el formato en esta última, utilizada casi como soporte bidimensional, la asemejan a las tablillas de arcilla que, posteriormente realizadas en metal y piedra, alojaron los pictogramas y las marcas cuneiformes con las que los sumerios empezaron a escribir su idioma cuatro mil años A.C. De este período, otra pieza parece hacerle un guiño a los códigos utilizados en la antigüedad para conservar conocimiento y organizar la vida. Un trozo de mármol travertino es atravesado por una serie de sinuosos andenes, su color terroso y su textura parecen extraídos del desierto, como de alguno de esos cerros donde el viento ha creado capas duras de corteza, sin embargo susceptibles de ser modificadas con la presión de nuestras manos o el peso de nuestros cuerpos. En este caso su superficie ha sido además cortada por líneas rectas que se entrecruzan, generando una superposición semejante a las vistas aéreas de las líneas de Nazca. La exactitud y precisión de esos tajos que recortan el paisaje también son similares a las huellas de los seres humanos en ciertos lugares inhóspitos. A las marcas dejadas por una camioneta ansiosa de conquistar

<sup>6</sup> Durante el proceso de curaduría de su exposición retrospectiva, fluyó naturalmente que bautizáramos esta escultura como “Pokémon”, lo que es elocuente respecto de la actitud de la artista hacia su trabajo.

tierras vírgenes, a los trazados en los planos de expansión del mundo urbano con sus consecuencias, a las ambiciosas carreteras que van dejando cada vez menos lugares sin conectar. Vistas desde el cielo, desde un avión o en google maps, el contraste que evidencian es el que exhibe esta escultura: una cortante rigidez que se impone sobre lo que preexistía transformando pero adaptándose a la materia que lo acoge.

Hacia fines de la década del 2000, el trabajo de Silvia comienza a dejar atrás la geometría, probablemente porque empieza a predominar el agua como motivo principal. Un momento importante en este proceso, es la exposición *Río revuelto*, compuesta por una serie de piezas de formato grande que funcionan en conjunto, creando un cauce variable, al poderse cambiar su disposición cada vez es montado. El agua está representada por cortes y grietas ondulantes, con trayectorias diversas, que incluyen pequeños remolinos. Se trata de una obra en la que cada piedra tiene características particulares, como fragmentos diseccionados de un río cuya fuerza y velocidad van cambiando a lo largo de su curso, pero es además, una primera aproximación a una propuesta donde la escultura está conceptualizada y formalizada en función de una instalación.

Un tratamiento similar vemos en las piezas desarrolladas en los años posteriores, aunque la artista va extrayendo cada vez más materia de la piedra y las concavidades entre sus surcos se ensanchan, generando bordes cada vez más delgados y frágiles. Las líneas se mantienen curvas y sinuosas, pero la sensación de fragilidad aumenta, mientras la dureza del material se entrega a una condición hojaldrada, que exacerba posibles evocaciones orgánicas. *Nido de agua* es ejemplo de ello, con sus múltiples capas conviviendo con la ligereza de algas marinas. En los travertinos o los alabastros de esta época, destaca la riqueza de contrastes entre aquellos cortes más claramente hechos por la maquinaria utilizada y aquellos cuyas texturas finales parecen ser resultado de la erosión, de la fuerza del viento o del agua, de los efectos del tiempo en la naturaleza. Al verlos en detalle, nuevamente nos encontramos con paisajes y geografías diversas, entre los que es fácil imaginar perderse y ante los que es fácil sentirse diminuto.

En algunos trabajos, como *Fuego* y *Río Bahuaja*, los nombres nos remiten a las fuentes de inspiración de la artista, pero la resolución formal los asemeja y equipara en una estrategia que parece consistir en sustraer una sección de algún tipo de energía en movimiento. Tanto en *Río Bahuaja* como en *Charco* y *Dos epicentros*, todas del año 2014, los límites de las obras parecen haber sido decididos por las características de las piedras, forzando a cortar un flujo cuya voluntad parece ser la de prolongarse *ad infinitum*. Caso similar es el de los *Lanzones*, del año 2011, imponentes estructuras verticales que apuntan decididamente al cielo mientras son atraídas al suelo por la base que los ancla y por su condición pétrea. De nuevo la convivencia de los opuestos es tematizada por Silvia, dotando de vitalidad a formas que desafían su condición natural para convertirse en ambiciosos cuerpos ascendentes. Aquí contrasta también la combinación de cierta cualidad totémica, imponente, con un dinamismo que los eleva cuyas raíces resultado de algún mágico frejol, especialmente en el *Lanzón I*, donde los ritmos de los cortes son más serpenteantes y están más claramente dirigidos hacia arriba.

El trabajo de Westphalen ha estado marcado por su relación por el paisaje peruano, donde este no es solo fuente de inspiración, sino también dador de la materia a ser transformada. Sus viajes a la selva han sido tan importantes en los últimos años, como las visitas a las canteras de Tarma, entre La Oroya y Jauja, acompañada por la leal presencia del Río Mantaro. ¿Qué le dice el Mantaro?, ¿Qué le dice el Bahuaja a Silvia? Si en un inicio las criaturas marinas convivían en su imaginario con partes del cuerpo asociadas al placer, a la reproducción y a la crianza (vaginas, ubres), en la última década la gravitante figura del río ha sido por ella equiparada a la maternidad en sí (*Río Salido de madre*), en una operación que se hermana con las tradiciones culturales más longevas, aquellas donde el agua es la incuestionable fuente de vida de todo lo existente. ¿Qué implica sintonizar con los saberes más marginados de un país desesperado por sostener un crecimiento basado en un extractivismo imprudente, indiferente al posible agotamiento de los recursos naturales, o mejor dicho, bienes comunes?, ¿Qué implica apostar por transformar la piedra en agua, empezando el siglo XXI?

Aparece aquí la necesidad de utilizar por primera vez la palabra política, poco convocada para pensar el trabajo de la escultora. Y sin embargo, al mirar su recorrido, que consecuente resulta su forma de tomar posición en su contexto. Su recorrido discreto, silencioso, ha venido

consagrándose progresivamente a transformar en realidad material su forma de ver el mundo y de ubicarse ante él, trabajando sostenidamente para experimentar con diferentes estrategias capaces de hacernos voltear la mirada hacia lo natural y la cualidad del tiempo que necesitamos para familiarizarnos con sus ritmos. Si el capitalismo es el reino que busca acelerar la productividad y la rentabilidad a toda máquina, a toda costa, las abstracciones y sutiles referencias figurativas de Silvia nos invitan a ubicarnos en las antípodas de este sistema que nos consume cotidianamente, disfrazado de gozosa libertad. Si las estructuras que lo sostienen necesitan de la explotación y subalternización de los indígenas, de las mujeres y de cualquiera que carece de medios para hacer valer sus derechos frente a la tenaz articulación entre el mercado y el patriarcado, Silvia utiliza sus energías y recursos para señalar la contingencia y fragilidad de nuestro lugar en el planeta, uno que depende en gran medida de la madre de tantas formas de vida pre capitalistas: el agua. Si el mundo y el país se divide entre quienes eligen el oro sobre el agua, Silvia ha elegido con claridad hace mucho tiempo.