

Julia Navarrete

**Huellas
(1972-2002)**

Silvio de Ferrari

Julia Navarrete: En el principio y en el fin de la pintura*

En agosto de 1983, Fernando de Szyszlo escribía que:

En el mundo de los pintores que se inician no es raro encontrar artistas jóvenes que empiezan sus carreras llenos de fuerza y atrevimiento, obras que si pueden ser discutibles muchas veces, están preñadas de promesas y muestran por debajo de sus imperfecciones ya sea la energía, la sensibilidad, la imaginación o simplemente el talento de sus autores. Igual que la historia del teatro, que se dice está llena de buenos primeros actos, la historia de la pintura está llena de prometedoras primeras exposiciones (...) porque son muchas las circunstancias que deben acordarse para que se produzca un pintor y, no es la menos importante de ellas, aquella a que se refería Balzac cuando decía que el talento no es un don que se recibe de una vez y para siempre sino que es más bien ‘como una planta que tiene que ser cuidada, regada y podada a falta de lo cual muere’.

* Texto del catálogo de la retrospectiva que se realizó en el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, en enero del 2003, con motivo de la designación de Julia Navarrete como ganadora de la Bienal de Pintura “Tecnoquímica” en su duodécima edición.

La formación plástica de Julia Navarrete se inició el año 1958, en las aulas de un viejo solar de la Plaza Francia en el centro de Lima. La Escuela de Artes Plásticas había sido creada por Adolfo Winternitz. Era una atmósfera bulliciosa de juventud que integraba a futuros artistas, abogados, filósofos, historiadores, literatos, psicólogos y estudiantes de otras especialidades de la Facultad de Letras en el inquieto universo de la Universidad Católica. Su vida de estudiante se ajustó a los propósitos y a la disciplina que ella se impuso. Sin dilapidar el tiempo, ella los concluyó en 1963 para continuar con un posgrado en la Escuela de Bellas Artes de París entre los años 1964 y 1966. De retorno al país, asumió la docencia universitaria en la Escuela, además de la Secretaría Académica. En la actualidad es profesora principal en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Julia Navarrete ha compartido su vida con la pintura desde 1964 en un taller ubicado en el Jirón Lampa, año en que presentó óleos de gran formato en los certámenes de la “Esso” y el “IV Concurso de Pintura” del Instituto Cultural Peruano Norteamericano. A su retorno de Europa, se instaló en un nuevo taller, donde trabajó dibujos, óleos, tintas y pasteles, en formatos de dípticos y trípticos que fueron exhibidos en su primera muestra individual el año 1974. La opción de concordar la docencia, desde 1967, con la actividad creativa significaba un riesgo. Quien es responsable de educar jóvenes, además del tiempo y la energía que ello demanda, se impone una disciplina –mayor aún en el terreno del arte– sabiendo con la mayor sencillez que existe una responsabilidad y que en esa pluralidad la reflexión y el tiempo en el taller cuentan una medida diferente.

Las primeras obras de la artista son dibujos y óleos, “figuras o esencias figurativas, habitantes indefinibles pero prota-

gónicos de cada recinto, que a través de una sutil pero absoluta individualización establecían su primacía sobre su entorno¹. En este primer momento las tintas –1964/1965– recrean una interioridad en la expresión de silenciosos personajes femeninos en el desnudo de las formas figurativas.

Yo hacía dibujos figurativos, luego me comenzó a interesar el color, los azules, fucsias, amarillos. He utilizado diversidad de materiales desde las tintas, el óleo, bistro y en una corta época acrílico. Actualmente trabajo con óleo o técnicas mixtas con presencia del carbón y el pastel².

Analizar períodos y tendencias en la actividad de un artista no es operación fácil. Aun guardando las reservas y márgenes del caso, se podrían distinguir cuatro momentos. El inicial, entre una figuración expresionista a la vez que el color comienza a adquirir presencia. Un segundo momento en que el predominio del color adquirió una fuerza y violencia y que fueron cerrándose entre 1975 y 1976. El tercer período se inició antes de 1980. La artista dejó la madera, preparó las telas, y finalmente adoptó la suave textura del lino trabajado al natural en técnica de transparencias y los dotó de un movimiento en el que las formas en toques de carbón hicieron casi sutilmente desaparecer la pintura. El cuarto momento es un suave movimiento de transparencias y el acercamiento distinto a la masa compacta del color. Una espacialidad que afirma un proceso que se remite a la desmaterialización que podemos interpretar como el *néant* de su producción actual³.

1 Villacorta, Jorge. *Oiga*. Lima, 29 noviembre de 1993.

2 Conversaciones en Barranco, diciembre 2002.

3 *Néant*. Entendido como la disolución que en la apariencia de la ausencia contiene lo invisible.

A partir de 1978, la artista va abandonando la intensidad del color, como dice Rodríguez Saavedra:

Su pintura traduce, de este modo, un expresionismo insólito, que no se funda en la formación de la realidad o en la evasión de ella –como ocurrió, respectivamente, con los expresionistas figurativos y con los abstractos–. A la inversa de éstos, Julia Navarrete intenta el más duro de los realismos: revelar ese ente innominado que habita en el centro de la condición humana. Este núcleo oscuro, inasible, que la naturaleza ha envuelto en un cuerpo y que la cultura ha vestido represivamente de normas, es la materia inmaterial de su arte.

Y líneas después continúa:

Sentir, escuchar, captar y traducir en formas visibles esa sugerencia incesante, agitada o quieta, luminosa y sombría, adormecida un instante y turbulenta el otro, es lo que estas obras hacen con atención rigurosa, lacerante, sobrecogedora a veces⁴.

Se puede afirmar –apreciando este período, fundamental en la mejor percepción de la obra de Navarrete– que la violencia del color visible hasta 1976, que corresponde al segundo período, va cediendo gradualmente para hallar un terreno que intime consigo misma y que descubra un lenguaje en el que los colores palidecen para acentuar, casi como un *mysterium*, el juego de luces y sombras. Una fuerza férrea, pero al mismo tiempo dosificada, retenida, contenida, entregada en el

4 Rodríguez Saavedra, Carlos. Texto. Archivo J.N.S. Lima, mayo de 1989.

movimiento que curiosamente escapa al color para convertirse en variaciones de matices y luminosidad.

A partir de 1993, la artista amplía sus veladuras, la pintura es enunciada en capas para no exceder el color, al mismo tiempo que el carbón inscribe su obra en impetuosos movimientos alternados entre la luz y los velos de color, alcanzando no sólo la luminosidad que los críticos le habían acordado para revelar una abierta espacialidad cargada intensamente de sensualidad.

En palabras del crítico Luis Lama:

... Julia vuelve a privilegiar el espacio, invitando al espectador a penetrarlo, a formar parte de la acción que encierra en cada uno de ellos. Hoy su arquitectura interior se vuelve más transparente y el color se aleja de las penumbras de antaño para iniciar un nuevo recorrido por los caminos de la luz.

Luego afirma:

Ajena a vanguardismo alguno, intemporal, inaprensible, este expresionismo abstracto de Julia, si alguien quiere ubicarla en corriente alguna (...), son entidades que se desplazan entre los haces de luz que resumen lo mejor de la tradición del arte occidental y la espiritualidad zen⁵.

En una de las pocas entrevistas concedidas a los medios, Navarrete señala:

... lo que sí me interesa es el movimiento. Creo que desde hace tiempo me interesa esa dinámica que emana del cuadro y que es como la vida, siempre en movimiento (...) Es

5 Lama, Luis. *Caretas*. Lima, noviembre de 1993.

el proceso de la vida que siempre ofrece caminos diferentes, posibilidades distintas (...) Trato de tener un diálogo con el cuadro, me peleo, lo amo, lo detesto⁶.

Si bien tampoco somos partidarios de ubicar la obra de la artista en compartimentos estancos, las tendencias a las que aludimos en este trabajo son exclusivamente referenciales y no tratan –en modo alguno– de oficializar estilísticamente su obra. El período que comprende los años 1993 al 2000 estuvo dominado por una espesura geométrica. Es necesario destacar que la simplificación de las formas es la opción más antigua del lenguaje visual humano. En el proceso del develamiento como posibilidad de re-descubrir lo geométrico que se opera en la primera década del siglo XX, es imprescindible recordar que los artistas trataban de expresar un sentimiento de pertenencia espiritual. Que esta actitud sea vista en la actualidad dentro del debate concreción/abstracción no necesariamente nos indica que el geometrismo rechace la reproducción de objetos, sino –lo que es aún mucho más importante– convalide un lenguaje humano, interior, profundo, que no tiene por qué ser analizado en las románticas teorías del *art pour l'art*. A propósito de este período, señalamos que en la exposición del año 1998 el tema era el espacio, la geometría de los volúmenes con una propiedad exclusiva y una humanización de formas agitadas en un movimiento ondular, envolvente. Su actividad pictórica se inscribe en un enorme recurso a la acción y un acuerdo, una nostalgia que se podría hallar en el futurismo. El predominio vertical conforma el eje de sus formas y a pesar de su densidad, explicable dentro del contenido interior

6 Arévalo, Javier. *El Comercio*. Lima, diciembre de 1993.

de sus obras, es una línea firme, segura. En el elaborado “cosmos” de esas telas, se podía observar cómo los planos horizontales animaban y estructuraban los ejes verticales para confluir e integrar el amplio esquema espacial. La artista inicia un proceso de acercamiento entre su cuerpo y el movimiento, el espíritu y la tela. El lino es un material que tiene sus propias características, su propia textura y eleva en su sensorialidad el deseo plástico de la artista. Es un registro íntimo cuidadosamente trazado como también una sobria lección de dibujo y pintura.

El uso de los colores es propio. Surgen de una equilibrada visión de los grises, los verdes combinados, los tonos de marrones y negros y el rojo a su gusto y medida. El tema es el espacio, la geometría de los volúmenes con una propiedad exclusiva y la humanización de formas agitadas en un movimiento ondular, envolvente⁷.

Este aspecto, que nos habla en muchos casos de la dificultad para desentrañar significados en las formas, requiere de un auxilio analítico:

¿En qué consiste, entonces, la excelencia de un arte así percibido? ¿Cuál es la nota de calidad o los elementos para su clara categorización? (...) Pero lo que llamamos eficaz o eficiente, en una palabra, ‘bueno’, no requiere de estos auxilios y reflexiones ya que cumple aquel viejo aserto que ‘una imagen vale más que todas las palabras’. Es cuando estas imágenes, estas formas, nos hablan, nos transmiten una tal serie de vivencias y sensaciones, de sentimientos y

7 Ferrari, Silvio de. *Expreso*. Lima, agosto de 1998.

emociones, nos sugieren una incursión tan profunda sobre nuestra propia sensibilidad, que las reconocemos de inmediato, sin requerir de intermediario o guía.

La autora de estas reflexiones concluye indicando que:

... Conceptos como los de transitoriedad, fuga, temporalidad vertiginosa e inevitable, simultaneidad de movimientos y estatismo, problema y dificultad, soledad y silencio, son fácilmente distinguibles e inmediatamente percibidos⁸.

Las últimas obras que hemos clasificado a partir de inicios del presente siglo, como “espacialidad que afirma un proceso de desmaterialización”, inician una vía hacia nuevos espacios geométricos. La afirmación de la madurez concentra, dentro del imaginario de la artista, la consolidación de procesos anteriores registrados en las tonalidades luminosas, mientras que las formas parecen señalar ciertos haces de color integrados en medido equilibrio de precisas y matemáticas estructuras. Estas obras, que recién se presentan al público con motivo de la Bienal de Pintura en que el jurado declaró como ganadora del premio “Teknoquímica” a la artista, nos descubren finalmente el fructífero desarrollo de una obra que más que en las normas de la moral, recorre los amplios campos de la ética, en su complejidad, donde no existen hechos irreversibles sino una actitud, un comportamiento libre, donde las normas están establecidas por la presencia interior de la artista. Una vida sin estridencias, sin reclamo a la atención del prestigio y de los nuevos valores del éxito y de la “diferencia” que tipifican a nuestra sociedad actual.

8 Román, Elida. *El Comercio*. Lima, diciembre de 1993.

Julia Navarrete contiene a través de su obra un desgarramiento que es el de la humanidad del nuevo milenio sin ocultarlo pero sin caer en lo obvio y fácil. Lo que es evidente, lo que se puede observar en la extensión de sus obras, es una enorme carga de vida y de entrega en esas sombras, esa proyección de la luz, en esos elementos que se interiorizan y adquieren una solidez en la quietud y en el orden para iniciar –como bien afirmaba Lacan– la mirada hacia el otro. Una dimensión humana que escapa de la fragilidad de los asuntos humanos para adentrarse en la vida misma. En esas obras, elaboradas sobre la materia conforante del lino, la artista realiza sus desvelos, casi como sutiles pasiones, y recorre los riesgos propios del arte para recordarnos que sin riesgo no hay arte ni erotismo. Su pintura se transforma en poesía que establece una ruptura de la superficie del lenguaje para penetrar en el interior del lenguaje. El arte es actuar de diversas maneras; es como el combate y el amor. La obra de arte *tout court* no es una cosa. No es algo que se pueda atesorar en un banco, una empresa internacional de subastas, una casa e incluso un museo. La obra de arte no es sino un mecanismo que le permite a aquel que sabe manejarlo con sensibilidad, descubrir algo. En ese momento la obra de arte desaparece y lo que permanece es lo otro. Una obra de arte es “considerar la belleza (no de las formas) y el encanto infinito de la vida sabiendo que no es sino un instante efímero en el curso infinito de una noche eterna” (Montaigne). Ella misma lo refirió hace pocas semanas advirtiendo que sus obras son “... un sentimiento, una emoción que a través de la pintura se transforma en una imagen. Una experiencia cargada de símbolos, vitalidad... pintura”⁹.

9 Conversaciones en Barranco, diciembre del 2002.

La capacidad de un artista se manifiesta en la habilidad que trasciende los conocimientos adquiridos, los procedimientos aprendidos y las técnicas del oficio. Solo pocos artistas pueden reestablecer el equilibrio y recuperar, con un significado más profundo, la antigua convergencia entre técnica y arte. En el arte mismo se trata de quitar de las reglas toda función perceptiva para restituir su originaria eficacia operativa, en el sentido de que las propias leyes no comprometan la invención cuando sean vistas no como normas, recetas o fórmulas, sino como modos de hacer, vías de ejecución, posibilidad de obrar premunida de laboriosidad.

Por otro lado, también el arte tiene un aspecto técnico porque no puede haber arte sin oficio, y el artista tanto más fracasa en su intento cuanto más olvida el ser ante todo “artesano”, no solamente porque la inevitable corporeidad de la materia se presenta en la pesadez de la piedra o del metal, sino también en el lento fluir líquido o grumoso de la pintura, la levedad sonora de la música o el contenido de la palabra. El arte es el reino de lo posible, una cotidianidad con la necesidad de la obra y una simultaneidad de invención y ejecución. La obra de Julia Navarrete es en gran parte mucho de todo esto y es indispensable subrayarlo porque en ella se unifican el arte y la pedagogía no sólo en el sentido de magíster, para informar y aconsejar a los jóvenes estudiantes de la facultad, sino porque cada obra es un estudio, un transparente roce con la vida y una entrega en forma de sombras, en esa proyección de la luz que los elementos interiorizan y adquieren *per se* una dimensión humana. Detrás de esas formas –en apariencia de una abstracción actualmente casi matemática– está el nervio, la renovada alianza con la vida, su propio ritmo y energía.

Julia Navarrete distingue a la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica y sin duda es fruto de las promesas

que hiciera en la época de estudiante. No para enseñarle (como Szyszlo manifestó en 1988) “que bien sabemos para cualquiera es prácticamente imposible, sino para ayudarle a descubrir sus propias fuentes, su propia voz”. Su trabajo nos recuerda que “ver es pensar y pensar es ver”, introduciéndonos en el principio sobre la dimensión icónica del pensamiento¹⁰.

En una época de polémicas y desconciertos, donde no faltan las críticas a la pintura de bastidor y caballete acusada de academicismo, las discusiones se centran en la reificación del arte como en la integración de numerosas influencias y formas de expresión.

El tema nos remite a la complejidad como condición y su interacción con otros géneros. Todo ello es explicable y con certeza válido. Pero queda el difícil y fértil universo de la pintura que Julia Navarrete impulsa en la exactitud de los límites, en la flexibilidad intelectual y en una obra a la vez tan fácil como difícil por desmontar y poder penetrar en la precariedad de que nada es centro ni principio, ni una fuerza y menos aún una ley en el sentido más largo de la palabra.

Las obras se presentan al público con motivo del premio bienal de pintura “Teknoquímica” concedido a la artista. Dice el viejo Borges que “no hay hombre célebre a quien no calumnie un poco su gloria”. Yo, que también viví esos patios y esa Plaza Francia de la Católica, en la misma época y con la misma alma que Julia, sé muy bien de su actitud y de sus silencios como de la sencilla humanidad que no afectará el merecido galardón que el jurado decidió acordarle.

10 Arnheim, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós, 1993.