

00266



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“EL PROCESO CREATIVO DE JACOBO BORGES, DE 1951 A 1983”.

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES.

Presenta:

Marcela Antonia Carmona Sciaraffia.

Director de Tesis: Doctor Antonio Salazar Bañuelos.

México, D.F.

Diciembre, 2004.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. PRIMER CAPITULO: CONCEPTOS GENERALES DEL PROCESO CREATIVO.....	4
I.1 INTRODUCCIÓN	7
I.2 LA CREATIVIDAD SEGÚN LAS DISTINTAS ESCUELAS PSICOLÓGICAS	9
<i>I.2.a.- La teoría psicoanalítica de la creatividad.....</i>	<i>9</i>
<i>I.2.b.- La Teoría Asociacionista de la Creatividad.....</i>	<i>11</i>
<i>I.2.c.- La Teoría Gestáltica de la Creatividad.....</i>	<i>12</i>
<i>I.2.d.- La Teoría Existencialista de la Creatividad.....</i>	<i>13</i>
<i>I.2.e.- La Teoría de la Transferencia de la Creatividad.....</i>	<i>14</i>
<i>I.2.f.- La Teoría Interpersonal o Cultural de la Creatividad.....</i>	<i>15</i>
I.3 CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO CREATIVO.....	17
I.4 FASES DEL PROCESO CREATIVO.....	19
<i>I.4.a.- La fase de Formulación o Cuestionamiento.....</i>	<i>19</i>
<i>I.4.b.- La fase de Acopio de datos.....</i>	<i>19</i>
<i>I.4.c.- La fase de Incubación.....</i>	<i>20</i>
<i>I.4.d.- La fase de Iluminación.....</i>	<i>21</i>
<i>I.4.e.- La fase de Elaboración.....</i>	<i>22</i>
<i>I.4.f.- La fase de Comunicación.....</i>	<i>23</i>
I.5 RELACIÓN ENTRE EL ARTISTA Y LA OBRA	24
II. SEGUNDO CAPÍTULO: SÍNTESIS HISTÓRICA.....	26
II.1 INTRODUCCIÓN.....	26
II.2 ETAPA FORMATIVA DE 1951 A 1957.....	29
II.3 ETAPA EXPRESIONISTA DE 1958 A 1968.....	34
II.4 ETAPA NEO-FIGURATIVA DE 1968 A 1975.....	43
II.5 ETAPA MADURA DE 1977 A 1983	48
III. TERCER CAPITULO: EL PROCESO CREATIVO DE JACOBO BORGES....	56
III.1 INTRODUCCIÓN.....	56
III.2 CARACTERÍSTICAS DE PERSONALIDAD DE JACOBO BORGES.....	57
III.3 FASES DEL PROCESO CREATIVO DE JACOBO BORGES.....	61
<i>III.3.a.- Etapa de Formulación o Cuestionamiento</i>	<i>61</i>
<i>III.3.b.- Etapa de acopio de Datos.....</i>	<i>68</i>
<i>III.3.c.- La Etapa de Incubación.....</i>	<i>70</i>
<i>III.3.d.- Etapa de Iluminación.....</i>	<i>72</i>
<i>III.3.e.- Etapa de Elaboración.....</i>	<i>74</i>
<i>III.3.f.- Etapa de Comunicación.....</i>	<i>80</i>
III.4 RELECIÓN ENTRE OBRA Y ENTORNO, ARTE Y VIDA.	81
IV. CONCLUSIONES	85
V. FUENTES BIBLIOGRAFICAS	88

INTRODUCCIÓN

"... ¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago?. Decía Picasso a Brassai, que examinaba su pintura. "Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso saber también cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda, un día habrá una ciencia, que tal vez se llame *la ciencia del hombre*, que tratará de penetrar más en el hombre-creador...Pienso en esa ciencia y procuro dejar a la posteridad una documentación lo más completa posible".¹

Esta investigación constituye un documento monográfico cuyo tema a tratar será el proceso creativo del pintor venezolano Jacobo Borges. La elección de este tema surge de la preocupación respecto a la escasez de material documental que existe sobre historia del arte latinoamericano, sobre nuestros pintores y principalmente respecto al complejo fenómeno de la génesis de la obra, apasionante proceso que generalmente pasa inadvertido para los espectadores quienes gozamos de las obras como un todo ya resuelto.

La obra de Jacobo Borges ha sido difundida en México en varias ocasiones, la más destacada fue una gran exposición itinerante que estuvo en el Museo de arte de Monterrey y en el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo en 1987, de las que sólo quedan como testimonio referencias en catálogos.

Para abordar esta investigación, me he basado en los estudios de la psicología de la creatividad y en el enfoque de la sociología del arte. Este estudio se divide en tres grandes

¹ Citado por Brassai, George, *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 130.

áreas, estas son: *Conceptos Generales Sobre el Proceso Creativo*, *Síntesis Histórica* y el *Proceso Creativo de Jacobo Borges*; formando el cuerpo del presente *dossier* tres capítulos.

El primer capítulo trata sobre los principales conceptos que intervienen en el proceso creativo, lo que demandó definir que se entiende por creatividad y por su proceso, además exponer y explicar las características de éste último, como sus seis fases de funcionamiento y determinar los factores que lo influyen, con el propósito de aplicar posteriormente este modelo al trabajo de Jacobo Borges.

El segundo capítulo se desprende del primero, puesto que antes de estudiar específicamente el proceso creativo de Borges, es necesario conocer para así comprender el contexto histórico en el cual vive el pintor, con el propósito de analizar que factores influyen en su obra. Esto exigió hacer una revisión y reconstitución sintética de los hechos relevantes de la biografía del pintor y de su contexto social, factores que influyen en su obra, como también presentar el recorrido de su discurso visual y exponer todas sus etapas de producción a través del tiempo.

En el tercer capítulo, expondré una aproximación al proceso de Jacobo Borges, aplicando el modelo de proceso creativo presentado en el primer capítulo, integrando al mismo tiempo el segundo capítulo, considerando aspectos significativos del desarrollo de su obra a través del tiempo. Abordando así de forma global el proceso creativo de Jacobo Borges.

El mayor reto y dificultad en la realización de este último capítulo fue la obtención de material de primera fuente, por lo que siendo la principal fuente de información la entrevista que hice a dos de amigos y colegas de Jacobo Borges, el pintor y restaurador Rogelio Flores y el pintor Jazzamoart, quienes compartieron taller con el maestro en su paso por tierras mexicanas.

Todo esto con el propósito de conocer y comprender como es su modo de producción, cuáles son sus ritos en su que hacer cotidiano, como se manifiestan sus fases de producción

y que elementos tanto a nivel material como conceptual son importantes para Borges en la elaboración de su obra.

La motivación principal en la realización de la presente investigación se debe al respeto que siento por la obra del maestro Jacobo Borges, la admiración por su persona, porque es un pintor contemporáneo, por su vasta producción y por los cambios que del tiempo el extrae. Así también por la importancia que tiene reconocer en vida el trabajo de los artistas.

El ser extranjera, pintora, en tierras mexicanas, y el haber tenido la posibilidad de recorrer algunos lugares de Latinoamérica, me hace sensible y responsable ante nuestra realidad de artistas latinoamericanos, en la cuál veo a tantos artistas que, contando con una gran solidez en su obra, paradójicamente no cuentan con el reconocimiento de sus congéneres. A esto apunta esta investigación siendo principalmente un reconocimiento a la obra Jacobo Borges y un camino de aproximación a la comprensión de su proceso creativo.

I. PRIMER CAPITULO: CONCEPTOS GENERALES DEL PROCESO CREATIVO.

I.1 INTRODUCCIÓN

El concepto de crear viene del termino en latín *creare*, crear, hacer algo nuevo, como lo ha formulado E. Landau, que se apoya en los trabajos de Smith, Parnes y Guilford, crear equivale a la “capacidad de descubrir relaciones entre experiencias antes no relacionadas, que se manifiestan en forma de nuevos esquemas mentales, como experiencias, ideas y procesos nuevos”². Además afirma que el acto de crear es una característica esencial del hombre que responde a una condición vital, la que se manifiesta como mecanismo adaptativo o simplemente en el carácter lúdico del niño, el individuo está creando constantemente cada vez que realiza una actividad nueva, aquello que creamos son estructuras, nuevas relaciones de lo existente: creamos formas, ya sean literarias, pictóricas, matemáticas o lingüísticas, ya simbólicas, tecnológicas e integrales de la vida cotidiana.

En síntesis, la creatividad consiste en conectar y construir a partir de elementos preexistentes nuevas estructuras mentales, estas nuevas configuraciones están orientadas hacia un fin, dirigido al descubrimiento de la resolución de problemas, según Arnold “todo proceso creativo es análogo al proceso de solución de un problema”³. La creatividad es el producto de un proceso, dicho proceso es difícil de definir y describir de manera exhaustiva, puesto que existen dos tendencias de los investigadores del tema, los que piensan que es un camino organizado, totalmente consciente y los que creen que en él intervienen arranques abruptos de inspiración, absolutamente inconsciente. Personalmente discrepo con ambas posturas, porque si bien dicho proceso constituye un camino organizado y continuo que va madurando lentamente durante el trabajo su complejidad radica en que a pesar que está íntimamente ligado a la razón conlleva una parte instintiva.

2 Landau, Erika, *La creatividad*, Desde una perspectiva psicodinámica, Barcelona, Heder, 1977, p. 12. Cit. por. Matussek Paul.

3 Arnold, Lucius, *El vivir creativo*, Teoría y práctica de la creatividad, Barcelona Herder, 1987, p. 74. Cit. por. Landau Erika.

Por lo antes citado, cabe señalar que este proceso está compuesto por fases y algunas de ellas se desarrollan en el interior de la mente humana y se apoyan de impulsos que provienen más allá de la conciencia, según la visión de Kant la mente tiende a contraerse y a bloquearse cuando es vigilada, ya sea por uno mismo como por los demás, “hay funciones que prefieren la sombra a la luz, o por lo menos las luz crepuscular, es decir, ese mínimo de atención consciente es necesario para que estos actos se verifiquen o para ser instigados.”⁴

Al tratar de definir y describir el proceso creativo, observamos que su principal característica es su mutabilidad, es decir, que éste no responde a un patrón único; primero porque los métodos de creación varían de artista en artista y segundo porque algunas fases de este proceso surgen y se desprenden del inconsciente, “el acto creativo se produce en un espacio situado por arriba o por debajo de la conciencia”,⁵ lo que implicaría estudiar el terreno impenetrable de la mente. Por esta condición de inasibilidad, en la antigüedad diversas culturas pensaban que el acto de creación era producto de un impulso externo, es decir, le atribuían un carácter divino; a guisa de ejemplo, en los Griegos “la locura poética era un don de las Musas, y de ahí también la práctica de la invocación con la que el poeta (desde Homero, a través de los tiempos, hasta Dante) pugnaba por asegurarse una ayuda sobrehumana.”⁶

Solo hasta el movimiento Romántico se produjo un cambio en la concepción del proceso de creación, que afectaría a nuestro pensamiento moderno, según el cual la inspiración ya no proviene de estímulo externo, sino desde el interior del individuo. El inicio de la psicología profunda (psicología de lo inconsciente) vino a reafirmar a los pensadores Románticos, con la comprobación científica de su creencia en que la creatividad se originaba en algún lugar de las profundidades de la mente, del que era imposible escrutar, respondiendo a una suerte de irracionalidad. Se le crítica desde una perspectiva sociológica al idealismo Romántico su creencia en la naturaleza autártica artística, con una concepción de la relación genio y obra

4 Kant, Emanuele, *El Guernica de Picasso*, Génesis de una pintura, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, Cit. por Arheim Rudolf, p.9.

5 Racionero, Lluís, *Arte y Ciencia*, La dialéctica de la creatividad, Barcelona, Laia, 1987, p. 10.

6 Arheim, Rudolf, *El Guernica de Picasso*, Génesis de una pintura, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p.10.

que no admite ninguna mediación, la que mantiene una idea mística de la inspiración, con una suerte de independencia social del acto creador.

Sin embargo, la tendencia de la psicología profunda, que en el fondo es una combinación de determinismo e irracionalismo, paradójicamente afirmaba que todo proceso mental, por sumergido errático e inmensurable que pudiera ser, no es un fenómeno aislado e independiente, está sometido a las leyes generales del funcionamiento, lo que llamaban democratización del pensamiento, vale decir, la noción de que cada ciudadano, incluso los genios están sometidos a las leyes del estado. Esto motivó a que por primera vez se describieran algunos mecanismos de la creatividad. Desde entonces la Creatividad en los últimos tiempos ha logrado abrirse paso en distintos sectores como un campo propio y autónomo dentro de la investigación, y ha sido abordada de modo muy diferente por las distintas escuelas de psicología, que a continuación describiré más detalladamente.

I.2 LA CREATIVIDAD SEGÚN LAS DISTINTAS ESCUELAS PSICOLÓGICAS

1.2.a.- La teoría psicoanalítica de la creatividad.

Esta teoría sostiene el concepto Freudiano de “sublimación”, “Los impulsos sexuales... sublimados, es decir, desviados de sus objetivos sexuales y dirigidos a metas más altas, que ya no son índole sexual.”⁷ Entonces la obtención de placer surge mediante el desplazamiento de un impulso sexual hacia operaciones espirituales, lo que se materializaría en actividades artísticas, científicas e ideológicas.

Este proceso, para Freud es el punto de partida de cualquier actividad creativa. Arguye que los instintos no satisfechos del individuo por el mundo exterior, se trasladan a procesos psíquicos internos, y que, gracias al mundo fantástico inventa una nueva realidad, producto

⁷ Freud Sigmund, *El vivir Creativo*, Teoría y práctica de la creatividad, Barcelona Herder, 1987. p. 47. Cit. por Landau Erika.

de su creatividad. La crítica que se le hace a Freud es que limita la capacidad de sublimación a unos pocos, los artistas, pero más tarde incluye al contemplador de arte, situación que, según él no ha sido muy explotada.

Sobre esta base, otros investigadores de la teoría psicoanalítica de la creatividad, tales como Sharpe, Fairbairn, Lee en los años 1930-1950, 1938 y 1947 respectivamente, ven la motivación de todos los logros culturales como la desviación o sublimación de energías libidinales desde sus objetivos originarios a otra metas superiores, pero entre ellos mismos difieren a la hora de determinar en que momento del desarrollo infantil comienza esta capacidad de sublimar.

Para Freud y muchos pensadores del psicoanálisis, la creatividad se ubica en el inconsciente y en él se desarrolla el proceso creativo, el cuál obedece a leyes reguladas por el yo preconciente. En 1952, Kris interpreta esta teoría, y aduce que la creatividad sólo es posible gracias a la regresión de las funciones del yo, la que se manifiesta en la fantasía, en los sueños como en los estados de intoxicación o cansancio. Respecto al preconciente Kubie, piensa que la personalidad creativa está más abierta a su preconciente que la no creativa. Afirma que el proceso creativo depende de su libertad en el juego de los procesos preconcientes, que oscilan con gran peligro entre la función consciente y la rigidez de la función inconsciente, “la capacidad de encontrar y ordenar lo nuevo, depende de los grados en que puedan seguir trabajando sin estorbo unas funciones preconcientes entre esos dos omnipresentes carceleros que colaboran en la represión.”⁸

En síntesis, la teoría psicoanalítica de la creatividad se ha ocupado del aspecto motivacional y emotivo de la creatividad. Ubica el origen de la creatividad en el conflicto interior que también puede ser la génesis de la neurosis. Y se puede agregar que el proceso creativo es una realización de las emociones estancadas y se desarrolla mediante asociaciones libres que se alimentan de la fantasía, de los sueños y de los juegos infantiles. El individuo creativo acepta y reelabora esas asociaciones mientras que el no pasivo las rechaza.

⁸ Kubie, Lawrence, *Teorías y Prácticas de la Creatividad*. Academia 1992. p.10. Cit. por Julián Betancourt.

No concuerdo con esta teoría en el sentido que limita la capacidad de *sublimar* a unos pocos (artistas y espectadores), porque creo que todo individuo es creativo por antonomasia, como tampoco en el sentido que ubica el origen de la creatividad en un rasgo neurótico, pero sí considero que es importante reconsiderar para el estudio del proceso creativo, el concepto de conflicto interior, como también la noción de intervención del inconsciente y preconsciente durante el proceso creativo,

1.2.b.- La Teoría Asociacionista de la Creatividad.

Esta teoría está encabezada por Mednick, que en 1962, “define la creatividad como una transformación de elementos asociativos que crean nuevas combinaciones; que responden a exigencias específicas ó que de alguna manera resultan útiles.”⁹, además agregar que cuanto más alejados están los elementos entre sí de esta nueva combinación, más creativo es el proceso o la solución, también afirma que cada estado del organismo, que aporta los elementos asociativos necesarios para la contigüidad de las ideas, (contacto espacial y temporal de las representaciones), aumenta la probabilidad de la solución creativa.

Las diferencias en los campos de creatividad radican en el tipo de solución creativa, mientras que las diferencias individuales descansan en la capacidad del individuo para producir asociaciones remotas. El número de asociaciones determina el grado de creatividad, este autor pretende medir con su *remote association test* la necesidad de elementos asociativos, la jerarquía asociativa, el número de asociaciones creativas y además pronosticar la creatividad.

Los estudios de otros autores que pertenecen también a esta tendencia, al igual que Maltzman tienen como meta descubrir los factores que fomentan la creatividad y la

⁹ Mednick, Sarnoff, *El vivir creativo*. Teoría y práctica de la creatividad, Barcelona, Herder, 1987, p. 5. Cit. por Landau Erika.

disposición asociativa, pero la contribución más importante de esta teoría es el ya aludido *remote association test*.

De la teoría asociacionista, que estudia el aspecto motivacional de los factores que fomentan la creatividad, sería provechoso determinar estos factores en el estudio específico del proceso creativo.

1.2.c.- La Teoría Gestáltica de la Creatividad.

Esta teoría niega que los procesos psíquicos están o puedan considerarse compuestos de elementos hallados mediante análisis, mas bien afirma que pensar se realiza cuando el individuo agrupa, reorganiza, estructura y está siempre referido al todo, quiere decir al problema que requiere solución. Su precursor Wertheimer en 1959, define la creatividad como una solución por la que se produce o modela una nueva visión. Proceso espontáneo, pues es un producto de la imaginación y no de la razón o la lógica.

Arnheim el 1947 completa la teoría de Wertheimer, partiendo de la interpretación de los artistas de sus propias obras de arte. Descubrió que estos tienen una predilección por el equilibrio y la simetría. Además que los individuos creativos se caracterizan por los rasgos siguientes: tienen el don de abstraer, sopesar, regular formas, estructuras y ampliarlas gracias a su plenitud dinámica.

Money, en 1963, incorpora a este modelo de equilibrio la acción recíproca de persona, proceso, producto y entorno. “En el proceso creativo se pone especialmente de relieve esa interacción. Money piensa que todo estudio de la creatividad que se limita a uno solo de tales aspectos pierde de vista el conjunto, no capta suficientemente el problema”.¹⁰ Aportación que enriquece el estudio de la creatividad y en particular del proceso creativo dando una perspectiva más global del problema.

¹⁰ Money, John, *Teoría y prácticas de la creatividad*, Academia, 1992, p. 15 y 16. Cit. por Julián Betancourt Betancourt Julián.

Pienso que el aporte de la teoría Gestáltica es que presenta una visión integral del proceso creativo, producto de la interdependencia entre proceso, producto, cultura y entorno, marca una pauta para determinar los elementos que influyen en el ser creador, susceptibles a ser estudiados posteriormente en el caso de Jacobo Borges,

1.2.d.- La Teoría Existencialista de Creatividad.

Esta teoría introduce un punto de vista sistémico que limita al objeto de la psicología a los aspectos puramente sensoriales o papeles de una expresión. Distingue entre la seudocreatividad y la creatividad, esta última sólo es posible cuando el individuo encuentra su propio mundo, el de su entorno y el de sus semejantes; además afirma que la intensidad que encuentra el mundo que lo rodea condiciona el grado de creatividad. Su mayor representante es R. May¹¹, que en 1959, describe el acto creativo como un encuentro, en el cual el artista descubre el objeto que quiere reinterpretar y en el que se explayará. Los medios que se utilizan para los existencialistas, son sólo instrumentos, lo que les interesa es el encuentro.

Para este autor el psicoanálisis reduce la creatividad a un rasgo neurótico, en contradicción May afirma que la creatividad es producto de un estado de máxima salud mental. Para entender realmente el concepto del encuentro es necesario entender la posición existencialista general sobre la psicología y psicoterapia.

Según Schanche¹², que en 1959, afirma que el individuo creativo es el que está abierto al entorno con una mayor disposición al encuentro. La creatividad no es la satisfacción de los instintos estancados, sino la satisfacción de comunicarse con el entorno, y esta comunicación con el objeto se realiza de dos modos, una con la orientación subjetiva o

11 Para más información ver, Landau Erika *El vivir Creativo*, Teoría y práctica de la creatividad, Barcelona Herder, 1987, p.54 y 55.

12 Idem.

autocéntrica y la otra con una orientación objetiva o alocéntrica. Para los defensores de la teoría existencialista un punto decisivo es que la creatividad sea un producto del individuo sano, abierto y en comunicación con el entorno, con relación con este punto esta teoría se opone determinadamente al psicoanálisis.

La teoría existencialista de la creatividad, reduce la creatividad al concepto del encuentro, de la interacción entre sujeto y entorno, pero a mi juicio medir, estudiar o aplicar esta relación en el proceso creativo, entraría en el terreno de lo subjetivo., puesto que implicaría estudiar fenómenos internos del sujeto.

1.2.e.- La Teoría de la Transferencia de la Creatividad.

Es una teoría intelectual de la creatividad, según sus autores Guilford, Spearpan y Thuurstone, en los años 1967,1931 y 1952 respectivamente, proponen que el individuo creativo es motivado por el impulso intelectual de estudiar los problemas y de encontrar soluciones a los mismos, para entender esta teoría es necesario aceptar su modelo de estructuras del intelecto¹³.

Guilford califica los productos creativos de sistemas, que se pueden manifestar en forma de esquema, tema o motivo. “Todo productor creativo ha de tener ya un sistema en el estadio primero de la creatividad, según el cual desarrolla su trabajo”¹⁴, aduce aquí a autores como Hadamard, Eindhoven y Vinacke, Patric, Arheim y Cowell, que han confirmado este punto tras las investigaciones realizadas con matemáticos, pintores, poetas y compositores. Además afirma que no importa el campo en el que se desarrolla la creatividad, puesto que la considera como un elemento de aprendizaje; y aprender es captar las nuevas informaciones.

13 Modelo que consta de tres dimensiones, en las que encajan los factores de las operaciones pensar recordar etc. del contenido verbal, simbólico, etc. y del producto unidad de clases, sistemas, etc. Cuando un factor operativo se aplica a otro de contenido se deriva un producto.

14 Guilford, Joy Paul, *El vivir creativo*. Teoría y práctica de la creatividad, Barcelona, Herder, 1987, p.56. Cit. por Landau Erika.

El individuo creativo capta estas nuevas informaciones o establece nuevas relaciones con las informaciones viejas. Todo aprendizaje contiene un aspecto general, éste es el único apropiado para una tarea específica y por lo tanto transmisible. La clave de esta transmisión es el principio de semejanza, este consiste en la comunidad de distintos factores de las posibilidades operacionales, el contenido y el producto. Cuando más generales son los factores tanto mayor es la posibilidad de transferencia. La creatividad pertenece a otros aspectos generales de aprendizaje y es transferible por lo mismo a otros campos.

El aporte de la teoría de la Transmisión de la Creatividad, al considerar la creatividad como un elemento más de aprendizaje y por esa cualidad transmisible a distintos campos, es que democratiza este concepto y lo presenta como sujeto a estudio en cualquier área.

1.2.f.- La Teoría Interpersonal o Cultural de la Creatividad.

Su mayor representante es Arieti, que en 1959, enfatiza en lo que la personalidad tiene de dependencia de los semejantes, del entorno y de la cultura. Algunas teorías antes mencionadas hablan del entorno, pero en ésta es el punto central, no hablan de las necesidades sociales de la creatividad ni de la influencia de la cultura sobre la misma, aspectos fundamentales para esta teoría.

Otro de sus representantes es Adler¹⁵, en 1927, define la creatividad como utilidad suprema, también desarrolla el concepto de fuerza creativa del individuo, al que subordina todos los aspectos de la personalidad, da mucha importancia al factor experiencia, el individuo utiliza su conciencia social y su fuerza creativa en ayuda de su mismidad, como también para el bien del desarrollo social, es decir, que sea útil para la sociedad.

15 Adler, Alfred, *El vivir creativo*. Teoría y práctica de la creatividad, Barcelona, Herder, 1987, p.55 y 56. Cit. por Landau Erika.

Continuando con la opinión de Adler, esta fuerza creativa es la que le confiere valor a la vida, las personas más creativas resultan ser las más útiles, afirmando que en los individuos creativos es mayor el nivel de humanidad, como hay que pensar hay que sentir, este autor reserva al individuo creativo la máxima libertad para configurar su vida mediante sus fuerzas creativas, pero su postura también tiene ciertas limitaciones porque al igual que Freud le confiere sólo a unos pocos la capacidad para ser creativos, y reduce la motivación a la idea de inferioridad.

Posteriormente en 1953, Moreno afirma que la creatividad puede reconocerse en el acto, que la espontaneidad es un factor acelerante que proporciona como producto la interacción los valores culturales. Su mayor aportación, radica en la creencia de que a cada individuo le viene dado el potencial de la creatividad y espontaneidad, pero sólo puede verse en los valores culturales.

Otra postura es la de Fromm, que en 1959, distingue entre obrar creativo que hace alusión a la producción de obra artística y en la aptitud creativa, que es la base de cualquier creatividad independiente del producto. En el primer caso la creatividad es una facultad, en el segundo es un rasgo característico. Este autor al igual que Schachel, ve la dicotomía de la existencia humana, por un lado la seguridad garantizada de lo habitual y por otro el impulso hacia lo nuevo, y la capacidad de asombro. Sólo cuando el individuo no considera definitiva ninguna fase vivencial llega a un comportamiento creativo.

Acerca de este punto Rogeers, en 1959, entiende como condición para que exista creatividad, que el individuo perciba su entorno de manera abierta y sin prejuicios, así pues productos de la creatividad pueden ser las relaciones humanas, situaciones vitales, obras de arte etc. Este autor habla de supuestos externos e internos, los primeros tienen relación con la libertad y seguridad psicológica, que hacen que el individuo sea más espontáneo y tiene la posibilidad de aplicar libremente sus facultades, por supuestos internos entiende como una apertura de a las vivencias. Cuando esto se cumple el individuo es libre y se siente seguro respecto su potencial, también existe un impulso social de la creatividad y que el

individuo tiene que ser creativo para desenvolverse en este mundo. Estos son supuestos creativos que le permiten al hombre vivir de manera creativa con su entorno.

Al igual que la teoría Gestáltica esta nos da una visión general de los factores que afectan el proceso creativo, que se consideraran este estudio posteriormente.

I.3 CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO CREATIVO

A partir de las nociones antes mencionadas sobre el estudio de la creatividad de algunas teorías psicológicas, se desprenden de la psicología del pensamiento las primeras investigaciones enfocadas específicamente al proceso creativo, éstas formulan que este proceso está constituido por fases ordenadas, el primer psicólogo en representar los pasos de la producción creadora es Wallas, que en 1926 crea el modelo clásico, este consta de cuatro pasos que son respectivamente: preparación (se recoge la información), incubación (elaboración inconsciente), iluminación (surgen la soluciones “inspiradas”) y verificación (se prueban las soluciones y se elabora).

Con el fin de comprobar prácticamente el modelo establecido por Wallas, C. Patric en 1935, somete a estudio a poetas y pintores para ver si en estos individuos creativos se presentan estas fases, llega a la conclusión de que si se manifiestan, aunque estas fases se entrelazan puesto que están estrechamente ligadas entre sí. En 1952, Eindhoven y Vinacke¹⁶, investigaron también al respecto con pintores y científicos, produjeron esquemas de secuencias similares con algunas variaciones de pequeñas subfases debido a la continuidad y dinamismo del mismo, pero todos coinciden, al igual que Wallas, que tanto artistas como científicos realizan el mismo proceso, con algunas diferencias en la técnica, rapidez y el ataque al problema.

Se afirma, además en relación a estas fases, que el primer paso determina el segundo paso, los dos anteriores al tercero y así sucesivamente, ninguno está aislado, están condicionados puesto que no pueden elucidarse sin conocimiento del anterior, cada paso constituye una

nueva síntesis aunque solo sea momentánea en el conjunto total del proceso, según Hauser “cada momento nuevo del proceso creador produce un efecto progresivo y regresivo; constituye una nueva promesa o reinterpreta una ya hecha, amplía o limita los elementos implicados en el juego.”¹⁷

Se desprende de estas investigaciones, que el proceso creativo es producto de un largo camino de trabajo, comienza en el artista con un trazo o con una idea, con alguna noción borrosa en la mente o en la obra, la que nunca esta entera, en cuyos pasos anteriores a la creación el artista va combinando dialécticamente lo que concibe y ejecuta, así pues en este proceso el artista no se rige exclusivamente por su plan original y por sus primeras ideas, sino por la dirección variable que toma su obra en génesis, a veces ni el mismo tiene la certeza de donde lo llevaran sus sugerencias aparentemente adicionales.

Cabe notar que no se trata de un proceso de funcionamiento regular, sino mas bien producto de una combinación de fases, las que pueden variar mucho de un individuo a otro, de una obra a otra, cambian los modos de formular las obras, puesto que en el acto de crear intervienen en conjunto la facultad racional y la intuitiva, nunca sabemos cuales son los momentos que hay que considerar condicionados espontánea e involuntariamente y cuales racional e intencionalmente, al estar combinados alteran el nivel de complejidad para poder saber cual de éstas facultades predomina. Además es común que las distintas fases de este proceso se alteren, no una sino muchas veces, manifestándose períodos de intenso y duradero trabajo consciente, con períodos de relajación, que no responden a un patrón único. Existe suma flexibilidad, subjetividad y libertad, puesto que para el creador existe una cierta relatividad en los tiempos.

Muchos autores para poder explicar este proceso han optado al igual que Wallas y Patrick por dividirlo en etapas, con la particularidad de haber aumentado algunos pasos que en los modelos antiguamente quedaban designados como subfases, estas etapas son: formulación o cuestionamiento, acopio de datos, maduración o incubación, solución o inspiración,

16 Landau, Erika, op. cit. nota 11. p.73.

concepción o ejecución y comunicación, a continuación explicaré más detalladamente cada fase.

I.4 FASES DEL PROCESO CREATIVO

I.4.a.- La fase de Formulación o Cuestionamiento.

Esta fase comienza con un impulso casi ciego, como punto neurálgico de la creación, impulso que, posteriormente se convierte en deseo con conciencia de finalidad, vale decir, en acción volitiva, la que se objetiva en un interés por la percepción de un problema específico. El artista traduce sus disconformidades y deseos de innovar, en el planteamiento de problemas, con algún aspecto que despierta su curiosidad, en el que encuentra dificultades que es necesario aclarar, tanto en el interior del artista como en cada una de sus obras. Estos problemas responden a ideales inculcados por el medio o a necesidades colectivas que producen obras de consumo popular. Es así como el problema se instala en la conciencia del creador y genera un compromiso entre éste y el individuo. Se inicia así un periodo de complejidad, de dudas, de cierta ansiedad, pero también de gran expectativa.

I.4.b.- La fase de Acopio de datos.

Esta fase se inicia una vez que está definido el problema y los propósitos, el individuo parte de la realidad para procurarse toda la información pertinente acerca de la situación, crea una base amplia sobre la que es posible montar el proceso de creación. Se pueden abstraer los datos obtenidos por medio de un criterio subjetivo y de intuición personal ó trabajar dentro de algún paradigma o estilo con un criterio que dependa de un canon preexistente, en este caso no podríamos hablar de subjetividad, respecto a este tema Jones¹⁸ se refiere a la

17 Hauser Arnold, *Sociología del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1975, Tomo 2, p.96.

18 Landau, Erika, op.cit., nota 11, p.78.

ingenuidad de personajes como Copernico, Darwin, Goethe y Newton, como una característica de apertura a las nuevas ideas.

Esta etapa constituye el momento en que se hacen las observaciones sistemáticas, las entrevistas, las lecturas, etc. Es la forma indicada para que la mente procese toda esta materia prima y la transforme en hipótesis. El artista antes de entregarse al análisis y elucubraciones tendrá que coleccionar una infinidad de datos, para que sea factible la realización de la idea.

1.4.c.- La fase de Incubación.

Para que exista esta etapa es necesaria la condición previa, la contemplación prolongada del problema y el estudio sus datos hasta que la mente se integre por completo, comprende meses de actividad productiva. “Así pues la concentración se muestra indispensable para la actividad creadora, porque moviliza el pensamiento en una dirección única, luchando contra las eventuales distracciones. Su función específica consiste en ir a la caza de la intuición”¹⁹.

Algunos autores denominan este momento como “germinación”, puesto que la mente ha de trabajar a conciencia en el problema largas jornadas con el fin de provocar la consideración inconsciente de este, en busca de una solución. Cuantos más información respecto al problema a estudiar, mayores serán las probabilidades de llegar a alguna conclusión. Esta etapa constituye el tiempo de meditación y de asimilación para trabajar con eficacia sobre una idea, para lograr la ubicación de muchos imaginarios, pero con fuentes firmes. Se presenta en aparente estado de reposo, pero de intensa actividad intelectual, ejercicio que requiere de una enorme disciplina y rigor en el trabajo. Se diluyen las asociaciones habituales implantadas por creaciones anteriores, petrificadas en la lógica y el lenguaje; y una vez todo disuelto, se sintetiza, se toma un conjunto de estructuras y se las relaciona en

19 Veraldi, Gabriel y Brigitte, *Psicología de la Creación*, Bilbao, Mensajero, 1949, p. 147.

una combinación nueva, que cuaje, que sea viable y duradera, sólo ciertas agrupaciones son estables, es decir, capaces de existir.

Otra condición favorable para el desarrollo de esta fase, es la ausencia de interrupción lo que implica un constante ejercicio de concentración, que generalmente obliga al creador a permanecer en soledad. A propósito de esta condición, Rainer María Rilke escribe a Rodin: “...Tengo que encerrarme aquí con mi trabajo: yo sólo. Usted comprenderá mejor que nadie esta disposición hacia la soledad, que siento en mi más fuerte que nunca, porque llevo antes viendo gente y he trabajado poco.”²⁰

1.4.d.- La fase de Iluminación.

Es el momento cuando inesperadamente se le ocurre algo al creador, descubre analogías que durante años no había percibido, llega a intuir una posibilidad o una solución, concibe una hipótesis y ata cabos sueltos. Representa el escollo de todas las investigaciones, la inspiración es como un estado de gracia que sobreviene sin previo aviso, es el bendito momento en que brotan las ideas, en que el objeto surge de repente y el problema se resuelve, “reestructuración brutal de un campo perceptivo.”²¹

Es el motor del descubrimiento científico ó creativo, es el acto generador elemental de tener una idea ó proponer una hipótesis, la facultad para imaginar éstas constituye una característica indispensable en el carácter de investigadores y artistas. Al presentarse la inspiración como una experiencia súbita con la ausencia de una lógica aparente, a ésta se le ha teñido de un carácter milagroso, pero la existencia de iluminaciones que reconfortan la mente del científico ó del artista no deben descansar en la espontaneidad de la intervención del azar para encontrar la solución, este fenómeno sólo se produce si la mente ha sido preparada a fuerza de un tenaz estudio del problema, el que ocurre generalmente según testimonio de artistas y científicos, cuando la mente se libera de todo pensamiento referente

20 Freres, Emile Paul, *Letras a Rodin*, Paris, Aguilar, 1951, p. 91.

21 Rodríguez Estrada, Mauro, *Psicología de la Creatividad*, Barcelona, PAX, p. 61.

al problema en un estado de mayor flexibilidad del pensamiento, el que Kubie denominaba como procesos preconcientes. En relación con esta cuestión, Cannon dice “En los casos típicos, la iluminación ocurre tras un largo estudio y surge en cierto modo en la conciencia en un momento en que el investigador no está pensando en este problema. Brota de un conocimiento profundo de los hechos, pero, en lo esencial, es un salto de la imaginación. Resulta de un proceso espontáneo del pensamiento creador.”²²

1.4.e.- La fase de Elaboración.

De la creación en estado de esbozo, hasta la ejecución propiamente dicha de la obra, hay un gran trecho, para materializar el producto de la inspiración es preciso concretarla de inmediato, en efecto, por poderosa que sea la inspiración se queda en estado de quimera si no va inmediatamente seguida de un intento de realización, hay que encarnar esta pasión, la concreción de esta idea o tema no siempre es inmediata ni continua y a veces esta realización implica un verdadero retiro, interviene en este la conciencia clara que estructura, ordena y expresa, verifica las hipótesis o la realización de la obra.

Para crear no basta con tener habilidades intelectuales o manuales, también se necesita la técnica, el ejercicio cotidiano del hacer permite adquirir la maestría y el oficio indispensable para la creación, se entra en el dominio de la lógica, de la organización, de la disciplina. Además es cuando adquieren importancia los detalles, el perfeccionamiento, la habilidad en el uso de materiales y el manejo de personas.

La creación reacciona a menudo como una criatura, el creador no es dueño de todo el crecimiento de su obra, por extraño que parezca posee vida propia, sobre el cual el autor no tiene más que cierto poder de control, esta autonomía de la obra explica por qué puede provocar, por parte de su autor, verdaderos sentimientos hacia ella, amor u odio.

²² Cannon, Willians, *La creatividad*, Desde una perspectiva psicodinámica, Barcelona, Heder, 1977, p. 243. Cit. por Matussek Paul.

Para expresar una idea y materializarla en una obra, los conocimientos técnicos son instrumentos auxiliares para que la imaginación se manifieste. En la realización acontece un diálogo abierto con la realidad y hay que afrontar las dificultades técnicas que esta presenta, no basta con imaginar la obra, o como se dice en trabajo de campo es casi imposible pensar en algún artista o científico que realice todo en un escritorio y luego lo pruebe en terreno.

1.4.f.- La fase de Comunicación.

Llamada también de publicación, donde interviene el juicio público, que juega con tres parámetros: la obra, el autor y el público presente o futuro. Constituye una preocupación del creador, que una vez terminada la obra la dé a conocer al público, a veces se apodera del creador un sentimiento de miedo al juicio ajeno, que comprende desde su entorno familiar hasta la comunidad en general e incluso la historia, siempre el encuentro de la obra con el público es constructivo, puesto que constituye una suerte de evaluación. La comunicación completa la retroalimentación, aunque es común en algunos creadores el miedo al fracaso y la tendencia casi neurótica de mantenerse oculto, como también el exacerbado exhibicionismo y las ansias de popularidad.

La creatividad no puede desentenderse de la habilidad para vender ideas, servicios y productos hasta hacerlos aceptar y estimar. Es más, algunos descubrimientos necesitan la aplicación y la difusión. No podemos olvidar que el arte tiene dos vidas, una en el autor y otra en el espectador, la creación que no cumpla ambas encarnaciones no es una obra de arte. La obra artística verdadera es como Dionisio, al que apodaron Ditirambo-, el de las dos puertas. “No basta que el autor intensifique detalles de la realidad y componga según reglas propias o aceptadas, es imprescindible además su contrastación con la realidad, y ésta solo puede realizarla el receptor. La obra debe renacer en el espectador, la emoción inspiradora del artista debe reencarnarse en el espectador para que este regrese modificado por ella a la realidad, y la conozca transfigurada. De otro modo el proceso creativo queda

incompleto, la creación carece de contrastación con la realidad y se reduce a una mera propuesta personal e intransferible, útil sólo para el ego del autor.”²³

I.5 RELACIÓN ENTRE EL ARTISTA Y LA OBRA

Después de haber explicado las fases del proceso de creación, es importante destacar un aspecto de éste que no he mencionado, se trata de la paradoja que representa la relación de dependencia entre el individuo y su obra, o en otras palabras, entre la obra y la biografía del artista. Al respecto la Sociología del Arte afirma que existe una relación mutuamente condicionada, que la biografía del artista está determinada por su obra en la misma medida que la obra por su destino, que el artista en sus creaciones resume y de alguna manera traza experiencias vivenciales, procurando hacer de su vida lo que es capaz de representar. Según Hauser²⁴ cuando alude a la relación creador, vida y obra, dice: “su obra deviene así, es eco de su biografía, y la historia de su vida se convierte parcialmente en anticipación de sus obras.”

El artista no es la misma persona que emprende la obra después de terminar su evolución creadora. Como tampoco el arte del maestro maduro o viejo es el mismo que pretendía ser el principiante; en esta relación artista y obra se influyen y se permean.

Otro factor importante es la relación con el contexto social, según Hegel²⁵ la obra creada es producto de su autor individual y al mismo tiempo de la sociedad en la que esta destinada. También existe aquí una relación de dependencia, pero que a veces cuando se trata de establecer relaciones al respecto los productos artísticos se tornan confusos, puesto que éstos no siempre se corresponden con los hechos, a veces responden a distintas lealtades sociales, con un punto de vista en ocasiones humanista y en otras formalista frente al arte.

23 Racionero Lluís, op. cit., nota 5. p. 24.

24 Hauser Arnold, op.cit.nota 19. p. 60 y 64.

25 Ibidem.

Después de haber hecho esta investigación y consultado una gran variedad de autores sobre los conceptos generales del proceso creativo desde una perspectiva psicológica y sociológica, considero que el aspecto pertinente a estudiar en este trabajo sobre lo que movió el proceso creativo de Jacobo Borges, es la relación de dinamismo entre autor, entorno y obra, consideraré del autor su herencia biográfica, del entorno las realidades sensoriales, sociales, políticas y educativas, y de su obra su percepción. Esto implica estudiar los hechos biográficos que han sido relevantes en la vida del pintor y su contexto social, los que han permeado sus ideales e influido en su producción artística, además determinar en su obra los cambios temáticos y estilísticos para ver si su lenguaje pictórico es determinado por el tema, asimismo estudiar, exponer y analizar, el material testimonial donde el artista refiera sus intenciones de autor y su método de trabajo, y así poder tener una visión global y con esta crear un criterio de comprensión de su proceso creativo.

II. SEGUNDO CAPÍTULO: SÍNTESIS HISTÓRICA

II.1 INTRODUCCIÓN

“La sociedad, el sistema y el individuo determinan completamente la historia del arte como cualquier producto cultural o humano acusa a diversas y sucesivas paternalidades.”

Juan Acha.²⁶

Si consideramos la obra como un producto del interior del artista, donde coexisten elementos personales, sociales y ambientales siempre luchando por la primacía de los distintos intereses. Entonces es necesario que antes de abocarme específicamente al estudio de la obra de Jacobo Borges y sus distintas etapas de producción, hacer una síntesis biográfica del pintor y un panorama de su contexto histórico, factores que influyen en su proceso creativo.

Las artes visuales venezolana a comienzos del siglo XX, se caracterizaban por presentar una lucha entre las tradiciones culturales y la asimilación de las influencias extranjeras, en el intento de definir su propia identidad cultural. Esta lucha ha sido determinada por los cambios sociales y políticos hechos para modernizar las apuestas culturales de los diferentes regímenes gubernamentales, los que generalmente se corresponden con lo económico.

La desorganización institucional política de Venezuela termina en 1903, con un grupo de militares entre ellos Juan Vicente Gómez, quienes derrotaron al último de los caudillos. Gómez asume el poder y su mandato se transforma en una dictadura, gobierna todos los

²⁶ Juan, Acha, *Introducción a la Creatividad*, México, Trillas, 1992, p.146.

aspectos de la vida nacional, incluyendo las bases de la libertad de expresión, mandato que ejerce con dureza hasta su muerte en 1935.

A pesar que Gómez hereda el país en circunstancias poco propicias para su desarrollo, vemos que Venezuela desde 1917 manifiesta un tremendo avance económico, convirtiéndose en el mayor productor petrolero de Latinoamérica, desplazando éste a la agricultura como la principal fuente de recursos, situación que enriquece y moderniza a Caracas, aumenta con este fenómeno la migración campo- ciudad. Caracas se transforma en un núcleo industrializado y contradictoriamente se generan grandes diferencias económicas, ya que bordeando esta metrópolis se conforma un gran cinturón de pobreza y de miseria humana.

Estos cambios, productos del auge petrolero, incorporan al país una nueva dinámica social y económica, que de alguna manera activa la incipiente actividad cultural de ese entonces, la que se limitaba a la existencia de la vieja y reaccionaria Academia de Bellas Artes, digo reaccionaria porque si bien motivaba a los artistas con becas para que estudiaran en el extranjero, a la vez les coartaba la libertad de expresión, puesto que repercutía en la imposición de las condiciones de aprendizaje, en cuanto a tema y técnica, lo cual se reducía a las bases de la pintura Realista Francesa, las cuales eran tremendamente ortodoxas, esta institución se mantuvo inamovible durante años.

En 1912 un grupo de intelectuales que buscaban renovar y recuestionar las artes visuales Venezolanas, criticaban la carencia de una identidad propia y una cultura universal, ignorados por los pequeños grupos que controlaban el arte, fundaron el Círculo de Bellas Artes, una asociación artística abierta y multidisciplinaria, que no promovía un estilo específico o movimiento, los miembros más progresistas se preocuparon por abrir al país y mantener contacto a las nuevas corrientes culturales que venían del exterior. Durante los seis años de vida del Círculo se discutió sobre impresionismo, cubismo y futurismo, a pesar de que los pintores del Círculo trabajaron con diferentes estilos conformaron ideas similares sobre la naturaleza y técnica de la pintura, basados en crear trabajos no anecdóticos, lo que

tuvo un gran impacto visual, estos pintores, con una nueva sensibilidad para el paisaje e inspirados por la luz tropical, experimentaron con el impresionismo y post-impresionismo para desarrollar posteriormente su propio estilo, entre ellos destacan Antonio Monsanto, Manuel Cabré, Federico Brandt, Armando Reverón y Manuel Monasterio.

Muere el presidente Gómez en 1935 y lo sucede el general López Contreras, quien condujo la transición de país hacia la democracia, este proceso genera un clima de cambios los cuales incluyen a la Cultura, puesto que en 1936 ocurre la primera reforma importante en el mundo de las Artes Visuales de Venezuela con el ministro de educación Rómulo Gallegos, se abolió la Academia de Bellas Artes y en su lugar surgió la escuela de Artes Plásticas Aplicadas, bajo la dirección de Edmundo Monsanto, la escuela ofrecía ahora un programa mucho más amplio, motivando la crítica a los métodos y programas de trabajo, dando énfasis al Cubismo y Constructivismo, basándose específicamente en el trabajo de Cezanne, en esta institución estudia nuestro pintor y posteriormente relataremos en que circunstancias.

Se inaugura en 1930 el Museo de Bellas Artes y en 1940 se organiza la primera exposición oficial, la que se institucionaliza y es conocida como *El Salón Oficial*, apoyada anualmente por el estado. El término de la segunda Guerra mundial puso fin al aislamiento de Venezuela, muchos artistas viajan a Europa en búsqueda de un nuevo espíritu moderno, y otros tantos parten hacia México a absorber el Realismo Social, puesto que el fin del régimen de Gómez produjo un creciente interés por los temas de denuncia social y en su correspondiente pictórico el muralismo. Algunos de estos artistas eran subvencionados por becas de perfeccionamiento del estado, pero la gran mayoría se valía de sus propios medios.

II.2 ETAPA FORMATIVA DE 1951 A 1957

Nace en este contexto Jacobo Borges, en Caracas el 28 de noviembre de 1931, posteriormente la familia se muda a la ciudad de Catia cercana a Caracas, que en ese entonces era sólo un pequeño pueblo, inscriben a Jacobo en la escuela; a propósito de ésta el pintor recuerda y cuenta:

“...estaba pegada a un cerro y una de las paredes de la paredes del aula era el cerro mismo; ahí había una escalerita. Un día yo subí y me encontré con el taller de escultura (...) fue el primer contacto (...) yo creo que en ese momento me sentí pintor.”²⁷

De muy pequeño Jacobo demuestra su afición por el Dibujo y manifiesta un deseo intenso y enérgico por comprender su propia necesidad de observar y de entender también la situación de su país en el que se marcaban tantas desigualdades, que oscilaba de tiranías ilustradas a dictaduras militares, también de comprender su cultura aparentemente tan distante de su medio. Un compañero, Sánchez Ramos, lo motiva a inscribirse al curso de arte experimental infantil, al que asiste por unos meses, allí conoce a los artistas Cesar Enriquez y Alejandro Otero quienes son sus profesores, inicia también un curso de grabado con Pedro Angel González.

En su adolescencia Borges, sin distingo de otros jóvenes venezolanos, supera innumerables obstáculos económicos, después de ejercer varios oficios, entre ellos, el de litógrafo de la Compañía de Cartones de Venezuela, y el de ayudante de un colombiano quién recortaba siluetas por un real para los transeúntes de “*El Silencio*”, además de todas estas actividades asiste simultáneamente al liceo.

Termina su mandato López en 1945 y es sucedido por el general Medina Angarita, quien aceleró el paso a la modernización, pero recibió una fuerte oposición de la clase privilegiada militar y política, quienes solicitaron un cambio inmediato y el presidente es depuesto con un golpe de estado, y en su lugar instalan a Rómulo Gallegos, un novelista como presidente transicional, con la intención de ostentar un gobierno civil seudo

27 Jacobo, Borges, *Imágenes de Jacobo Borges*, En *Letra Roja*, Noviembre de 1964. p.14.

democrático, pero dirigido por esta clase. Gobierno que fue posteriormente derrocado en 1948 por oficiales militares dirigidos por el General Marcos Pérez Jiménez, quién se corona como el próximo dictador y se mantiene en el poder hasta 1958.

Este mismo clima de tensión política se vive en la Escuela de Artes, puesto que en 1945 un grupo de estudiantes encabezados por Otero, se revelan contra los maestros exigiendo reformas a la bases académicas, todos los insurgentes fueron expulsados y se trasladan gradualmente a Europa o a México, los que permanecieron en Venezuela formaron en 1948 el Taller Libre de Arte, una asociación dedicada a cuestionar las ideas establecidas y a experimentar con nuevas formas artísticas, el taller sirvió como lugar de exhibición y comenzó a ser un importante centro de debate de artistas e intelectuales, donde se discutía la posición de las arte visuales venezolanas en un contexto contemporáneo, además se organizaron importantes exposiciones internacionales.

En 1949 Borges logra inscribirse a los 18 años en la Escuela de Artes Aplicadas, durante el primer año trabaja como asistente de Carlos Cruz Diez, en la empresa publicitaria McCann-Erikson. En el segundo año consigue un empleo diseñando una tira cómica en la revista local "*Tricolor*" cuyo personaje se llamaba, "Jacobo, un muchacho malo", gracias este trabajo goza de una mayor holgura de medios para disfrutar de la escuela de Artes y compartir con sus compañeros.

A propósito de las reuniones de ese tiempo, Borges recuerda la vieja plaza Pérez Bonalde, afirma el pintor que "si alguna influencia hay en mi formación", "es la de esta plaza, de la que han salido científicos, periodistas, camarógrafos, músicos, pianistas, cineastas, actores y directores..."²⁸, de punto congregación de intelectuales y artistas emanaban conversaciones cargadas de un fervor revolucionario, situación que puso en conflicto a éstos jóvenes con el régimen de Pérez Jiménez, muchos de ellos fueron perseguidos .

Durante su estadía en la escuela de Artes, conoce a los artistas Enríquez, Otero, Reverón y Abreu, pintores que le producen un gran impacto por la postura que adoptaban frente al arte, cuya premisa era "buscar en los orígenes". Por medio de Mario Abreu conoce al

28 Ashton Dore, *Jacobo Borges*, Venezuela, Ernesto Armitano, 1982. p. 20.

escritor cubano Alejo Carpentier, en ese entonces exiliado en Venezuela, quien compartió con sus jóvenes admiradores sus conocimientos y sus fuentes, además les traspasó sus reflexiones sobre la situación del artista latinoamericano, que atendía según Carpentier a la necesidad de trabajar principalmente inspirándose en las fuentes de la cultura local, pero también de conocer, enfrentar y asimilar la vanguardia Europea.

Dentro de su formación académica el período de paso de Borges por la escuela fue muy conflictivo políticamente en Venezuela, con el régimen de Pérez Jiménez, muchos de sus compañeros fueron torturados o asesinados por sus ideales revolucionarios, tiranía que no se podía obviar menos ahora que Borges volcaba toda su atención a sus estudios de pintura y a entender su posición como artista latinoamericano. Esta turbulencia política también se vio reflejada en el medio cultural, había un evidente retardo en el desarrollo de las Artes en general, muchos de los artistas optaban por trasladarse a otras latitudes.

Desde Europa un grupo de artistas crean la primera vanguardia Venezolana, se hacían llamar *Los Disidentes*, editaron una revista en París con el mismo nombre, encabezados por Alejandro Otero, publicaron a principios de los 50's el manifiesto del *No*, donde expresaban la filosofía del grupo, la que atacaba duramente a la escuela y estaba en contra de los pintores paisajistas de Caracas y del conservadurismo de los Salones Oficiales y del Museo de Bellas Artes, proponía un cambio hacia el modernismo donde reinara la primacía del arte abstracto, y su mayor contribución fue consolidar el movimiento de Abstracción geométrica en Venezuela.

Tanto en Venezuela como en la escuela de Artes había mucho descontento, los alumnos consideraban retrograda el tipo de enseñanza; es cuestión de recordar la visión de uno de sus teóricos, el crítico G. Diehl quien consideraba que la pintura Venezolana, todavía en los 50's, debía seguir las etapas posteriores al impresionismo. Borges a modo de rebelión contra la orientación del sistema educativo, pinta *La lámpara y la silla*, 1951 (fig.1) cuadro pseudo cubista y se convierte en uno de los líderes de una gran huelga, hecho que en 1951 le cuesta la expulsión de la escuela, junto a sus compañeros: Omar Carreño, Humberto Jaime Sánchez y Víctor Varela entre otros. Después de estas contrariedades y buscando

estabilidad económica el pintor intenta ser Jokey, Boxeador, incluso se endeuda como dueño de una imprenta. Es, en este mismo año que comienza a trabajar en el *Taller Libre de Arte* y expone sus primeros cuadros.

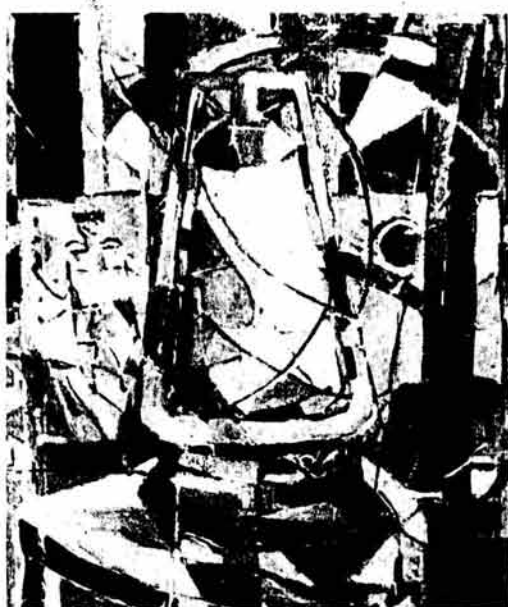


Fig.1. Jacobo Borges, *La Lámpara y la silla*, 1951, óleo sobre tela, 73 x 90 cm.

Paradójicamente gracias a un jurado integrado por Gastón Diehi, Arturo Uslar y Miguel Otero, en un concurso promovido por el diario el Nacional, la Embajada de Francia y la Metro Golding Mayer, en 1952 premian a Borges por el polémico cuadro *La lámpara y la silla* (1951), le confieren una beca que consiste en una bolsa de trabajo en París, una vez agotada la bolsa desempeña los más diversos oficios y permanece en Europa hasta 1956. Conoce y recorre Francia, visita museos y sitios de interés cultural e histórico, expone en el Salón de la Pintura Joven en el Museo de Arte Moderno de París. Borges afirmaba que mientras más se

interiorizaba y estudiaba la tradición Europea mayor era su necesidad interior de expresar su propia cultura, su obra adquiere entonces un carácter eidético; éste se refleja a su regreso a Caracas, puesto que expone en la Galería Lauro y en el Museo de Bellas Artes, algunos críticos califican este período de su pintura de criollista y *Naif*. (fig2).

Poco después de su retorno al país en 1956, realiza un viaje a la región selvática de Venezuela, en busca de su entorno natural y primitivo, con un instinto nativista y nacionalista, según el mismo Borges fuertemente influenciado por las ideas de



Fig.2. Jacobo Borges, *La Selva*, 1954, óleo sobre tela, 100x80 cm.

Carpentier y con un manifiesto deseo de experimentar ritos y de encontrar lo

propio en los orígenes, pero en esta aventura se percata, que su búsqueda de identidad la hará mas bien en el presente, que para el pintor radicaba en la realidad contingente.

Este será el período a analizar en este primer capítulo, al cual he denominado etapa formativa, que representa el comienzo de su búsqueda de lenguaje pictórico y que el mismo Borges ha denominado metafóricamente como "*Problema Tropical*", este se inicia en 1949 y se cierra con el cuadro *La Pesca* (fig.3) en 1956.



Fig.3. Jacobo Borges, *La Pesca*, 1956, óleo sobre tela, 130 x 268 cm. (Detalle).

II.3 ETAPA EXPRESIONISTA DE 1958 A 1968

Con el incremento económico de las divisas de Venezuela producto del petróleo, las políticas culturales que se implementaron en la década de los 50's, consistieron en un principio, en importar tendencias artísticas e integrar ideas del exterior a este país. El estado compra grandes obras de Vasarely y Calder, el espíritu de experimentación era grande, se crea el nuevo taller de integración de las Artes gracias al arquitecto Carlos Raúl Villanueva, cuyo producto fue la ciudad universitaria de Caracas, este proyecto representa el primer ensamble monumental entre arte y arquitectura, y de él se desprende como herencia por un lado un nuevo diálogo entre artistas y el medio urbano, y por otro se institucionaliza la primacía del arte abstracto, el cual toma tres direcciones, el neo-plasticismo, la abstracción libre y el arte cinético. Adquiere este movimiento una posición hegemónica la que es absolutamente respaldada por el gobierno, cuyo crítico y teórico es justamente Alejandro Otero. La crítica Marta Traba²⁹ afirma que en esa época se privilegiaba todo movimiento abstracto en detrimento de cualquier tendencia figurativa por el riesgo a que éstas remitieran al drama social, es cuestión de revisar los salones oficiales, donde figuraban obras de artistas como Soto, Cruz Diez, Otero, entre otros, todos abstractos, quienes desarrollaron originales experimentos en la abstracción geométrica y en el arte cinético.

En 1956 Borges pinta su gran obra *la pesca*, citado anteriormente, que obtiene al año siguiente una mención honorífica en la Bienal de Sao Paulo, Brasil, el mismo año obtiene el premio José Loreto Arismendi, en el XVIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano en el museo de Bellas Artes de Caracas, este cuadro fue la última obra que produce en esta etapa formativa de búsqueda de lenguaje pictórico, obra que le hace cuestionarse nuevamente sobre su lucha interna como artista y su necesidad de expresar su postura frente a la realidad social circundante. Expone ese mismo año en la Feria mundial de Bruselas, Bélgica, en el XIX Salón Oficial Anual de Arte Venezolano en Caracas. Posteriormente en 1958 comienza explorar las posibilidades técnicas en el teatro, puesto que realiza

29 Para más información ver, Traba Marta, *Dos Décadas Vulnerables en el Arte Latinoamericano, de 1950 a 1970*, México, Siglo XX. p. 79.

escenografías para *Soga de Niebla* de César Rengifo y *Antero Alban* de Arturo Uslar Pietro en Caracas.

En 1959 participa en la muestra de *Pintores Venezolanos en el Palacio de Bellas Artes* en México, el santuario del Arte, puesto que en ese momento representaba el lugar más importante socialmente para exponer. En este mismo año expone en el *Salón Oficial Anual de Arte Venezolano* en Caracas; figura además en la muestra llamada “*Veinte años del Salón a través de sus premios*” celebrada en el museo de Bellas Artes de Caracas, mantiene un contacto cercano con el teatro puesto que realiza las escenografías para *Hernani* de Víctor Hugo, *Esperando el Zurdo* de Clifford Odets, produciendo incluso los vitrales y el vestuario para *Noche de Reyes* de León Felipe; y diseñando el vestuario para *Calígula* de Albert Camus.

Al poco tiempo de su regreso a Venezuela, en 1960 asciende al poder Rómulo Betancourt, quién representaba la esperanza de ostentar el primer gobierno civil democrático para el país, pero con ésta afloraron grandes conflictos socio-políticos que habían sido acallados por ex dictador Pérez Jiménez, surgen entonces muchas protestas especialmente de los universitarios quienes son violentamente suprimidos por el gobierno, y al contrario de lo que se esperaba este presidente instaura un régimen donde la violencia fue la regla y no la excepción.

En Caracas y en otras partes del país se suscita contra el régimen una gran resistencia de los jóvenes artistas, Borges colabora con grupos de intelectuales disidentes como *Tabla Redonda* (1960 a 1965) y *El Techo de la Ballena* (1960-1964), quienes se organizaban en colectivos multidisciplinarios para hacer una incisiva crítica social y cultural, en el intento de incorporar las circunstancias de la realidad urbana Venezolana dentro de las formas artísticas contemporáneas, puesto que el ambiente político era intolerable y en el área de la cultura, como dijimos con anterioridad se había oficializado el arte abstracto.

En el campo específico de las artes visuales vemos que surgen muchas formas de arte, en respuesta a los cambios políticos, coexisten por ejemplo tendencias mas tradicionales o que

podríamos llamar indigenista, de artistas como O.Vigas, M. Espinoza, M. Abreu y Bellotin, quienes buscaban un germen mágico barroco con un sentido latinoamericanista abstrayéndose de la realidad contingente, y también aparecen otras tendencias donde la libertad del método adquiere más importancia, como es el caso de los informalistas y de los neo-figurativos, los primeros manifiestan la necesidad de experimentar con materiales extrapictóricos, y los otros retoman la figuración y las temáticas sociales, entonces artistas como R. Pérez, L. Richter y J.A.Dávila, cargan sus lenguajes de expresividad dirigiendo sus contenidos a la problemática social, fenómeno que representa un vuelco hacia el humanismo crítico, colmándose el medio de expresiones de inconformidad. Respecto a los pintores de la generación nueva de ese periodo y tomando las palabras del crítico Venezolano, Roberto Guevara: “Dos grandes figuras destacan: Jacobo Borges y Alirio Rodríguez. Son dos los polos orientadores para gran cantidad de artistas jóvenes, dispuestos a exacerbar los rasgos y a violentar el cromatismo para conseguir una expresión igual a su vehemencia”³⁰.



Fig.4. Jacobo Borges, *La coronación de Napoleón* 1963.
 óleo sobre tela, 130 x 162 cm.

Para los inicios de los 60's con relación a la pintura de Borges, observamos que sus temáticas cambian y se vuelve hacia la realidad latinoamericana, en particular alude a las muchas contradicciones sociales y políticas del país, en sus cuadros *La Coronación de Napoleón* (fig.4) o *Continúa el Espectáculo* (fig. 5). Es en ese momento cuando el pintor va a definir su lenguaje pictórico.

Trabaja con la figuración con una fuerte tendencia expresionista, sus personajes son caricaturizados para captar con ferocidad sus gestos, desarrolla su iconografía en la cual

30 Guevara Roberto, *Arte Moderno en América Latina*. Taurus 1985. Pag. 212.Cit. por Beyón Damián.

entrelaza políticos, obispos, curas, calaveras y mujeres amorfas desnudas, algunos parecen ser verdaderos monstruos en estado de descomposición, escenas donde el tema recurrente es la muerte y la calavera aparece como su representación simbólica. En estas obras observamos que su lenguaje es matérico, usa empastes gruesos y rayados, según Marta Traba³¹ ese tipo de estilo es producto de la importación del informalismo en Venezuela, pero sin eliminar el color, manteniendo la riqueza tonal.



Fig.5. Jacobo Borges, *Continúa el Espectáculo*, 1964, óleo sobre tela, 160 x 309 cm.

Es en esta época también cuando asume y define su arriesgada posición artística, la de conjugar al testigo con el creador, situación estrechamente vinculada con su compromiso social, entonces percibimos que dos grandes intenciones coexisten en su obra, la pintura como medio artístico de expresión y como medio de comunicación integrando la denuncia social. Borges estaba demasiado consciente de los sucesos que agitaban la vida Venezolana, la revolución Cubana había traído un halo esperanzador entre los disidentes, puesto que el gobierno de Betancourt se hacía cada vez más temible y represivo, “los ingresos petroleros continuaban suministrando opulencia a los hogares acomodados y una pequeña clase extremadamente rica patrocinaba la cultura, pero este proceso de modernización no había

31 Para más información ver, Traba Marta, “*De la Pesca...al espejo de aguas...*”, Catálogo de la exposición de Jacobo Borges, México, Ed. MACC. 1987. Pag.65.

tenido efecto sobre la eterna pobreza general de los barrios marginales de los pueblos del interior.”³²

Este período sociopolítico resulta muy fecundo para Borges, pues repercute a nivel de su producción y de proyección como artista visual, vemos que adquiere mucha seguridad pintando con el descubrimiento de esta nueva forma de expresión, además interviene en muchas exposiciones en Venezuela como en el extranjero, expone en el XVIII Salón Arturo Michelena en el Ateneo de Valencia, donde recibe el premio Arturo Michelena y obtiene otro primer premio en el concurso *Siete Pintores Venezolanos*, organizado por la compañía industrial Esso y presentado en el Museo de Bellas Artes de Curazao. En 1961 recibe el premio nacional de dibujo en el *XXII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*, este mismo año junto con otros artistas Venezolanos forma parte de una muestra internacional itinerante que recorre las ciudades de Nueva York, Tel Aviv, Haifa y Jerusalén y participa con motivo de Sesquicentenario de la independencia en la retrospectiva *Pintura Venezolana 1661-1961* en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

Sigue vinculado al teatro, lo que para el pintor representaba la posibilidad de trabajar con gente y con los problemas humanos, realiza la escenografía para la obra de Tennessee



Fig.6. Jacobo Borges, *Sala de Espera*, 1962, óleo sobre tel, 150 x 300,8 cm. (detalle).

Willians *El Zoológico de Cristal*, además realiza el programa, vestuario y escenografía para la obra de García Lorca *Bodas de Sangre*. Esta relación que pintor mantiene con el teatro constituye una experiencia que enriquece su trabajo en artes visuales, puesto que descubre allí el poder de la emoción a través de los gestos, lo que se vuelca a su pintura y carga sus imágenes de expresividad (fig.6).

³² Ashton Dore, op.cit., nota.28. p.51.

El reconocimiento del artista se ve manifestado a partir de 1962, puesto que obtiene dos premios nacionales, el *Puebla de Bolívar* y *Antonio Esteban Frías* en el *XXIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*. Al año siguiente realiza una exposición individual en la Galería "G" de Caracas. Obtiene el premio Nacional de pintura en el *XXIV Salón Oficial de Arte Venezolano* y el primer premio de Dibujo en el *V Salón de Dibujo y Grabado* de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela; participa en la *VII Bienal de Sao Paulo*, Brasil, y en la exposición *22 Pintores Venezolanos*, organizada por la fundación Neuman, que recorrió, varios países de América Latina; interviene también en la exposición *Adquisiciones y Donaciones de Museo de Bellas Artes*, Caracas. Podríamos decir que es en este periodo su obra adquiere gran solidez y es cuando asienta su carrera social y culturalmente como pintor, en otras palabras, obtiene un lugar en el medio cultural de Venezuela y de América Latina. (Fig.7).



Fig.7. Jacobo Borges, *Humilde Ciudadano*, 1964, óleo sobre tala, 200 x 280 cm.

En 1964 participa en las siguientes colectivas: En la *XXXII Bienal de Italia*; en *La Década Emergente* en el Museo Guggenheim de Nueva York; *II Bienal de Córdoba*, Argentina; en la *Exposición Inaugural del Museo de Arte Moderno*, en Bogotá; en el *VI Salón de Dibujo y Grabado* de la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela; en el *XXV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano*; Exposición de pintura organizada por Fundación Neumann, que se presentó en Berlín y en la muestra aniversario del *Techo de la Ballena*, Caracas.

En 1965 Borges produce la serie de *Las Jugadoras* (fig. 8), la que expone individualmente en la Galería *EL Techo de la Ballena*, de la que el crítico Juan Calzadilla dice: “Borges es la conciencia de quién elige situarse en el centro de una contienda en donde no falta ninguno de los elementos que, al mismo tiempo, convierte la vida moderna en una tragicomedia. Advierte lo cotidiano como un hecho consumado y su falta de prevención de los acontecimientos lo hace sentirse en la fila de los vencidos antes de que en la de los vencedores. Las actitudes apoltronadas descubren lo que está detrás del atuendo y de la pompa; la pólvora y la risa de la muerte cuando no la implacable cólera de los desposeídos.”³³



Fig.8. Jacobo Borges, *La Jugadora 1*, 1965, óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

Participa ese mismo año en la VIII Bienal de Sao Paulo en Brasil; y en las siguientes exposiciones : *20 Artistas Sudamericanos* que se presentó en el Palacio de Bellas Artes de México; en la Universidad de California en Oakland, Estados Unidos; en la American Federation of Arts en Nueva York; y finalmente en Pan American Union en Washington,

³³ Traba Marta, op.cit., nota 31, p.67.

después de esta exposición circulante participa en la muestra llamada *Evaluación de la Pintura Latinoamericana* la que se presenta en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en la Universidad de Cornell, Estados Unidos Museo Guggenheim de N.Y.; también figura en la Exposición *Donación Miguel Otero Silva* en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Obtiene el primer premio en la III Bienal *Armando Reverón* del Museo de Bellas Artes de Caracas en el *XXVI Salón Oficial Anual de Arte Venezolano* y expone en la muestra *20 Pintores Sudamericanos* en la II Bienal de Córdoba Argentina, exposición que recorrió varias ciudades de Estados Unidos. Además realiza la escenografía y el vestuario para *El Tintero*, de Carlos Muñiz.

Al año siguiente participa, en la muestra *17 pintores Latinoamericanos* de la *III Bienal de Sao Paulo* que recorre los Estados Unidos y en varios países de América Latina, expone en la galería Círculo en Mérida. A partir de este momento hará un receso en su producción y no volverá a pintar en cinco años ni a participar en exposición alguna durante ese período.

El clima político en ese año (1965) en particular estaba muy tenso, puesto que los militares habían tomado la Universidad y el gobierno mantenía una actitud muy pasiva como si nada estuviese sucediendo, y volcaba toda su preocupación en la celebración del aniversario de su capital. Con motivo de esta celebración el gobierno municipal le propone a Borges dirigir un proyecto que consistía en reunir a los artistas más talentosos de distintas áreas, a cineastas, fotógrafos, músicos y escritores, para que realizaran un cuadro histórico múltiple y épico de Venezuela, con el nombre de *Imagen de Caracas*, cuyo propósito era crear una obra audiovisual, combinado con un espacio teatral y arquitectónico que involucre al espectador. Precisamente Borges se cuestionaba constantemente el fenómeno del Arte como medio de comunicación, sentía la necesidad de experimentar, con otros medios. Inicia el pintor este trabajo y figura, entre otros artistas, como precursor de estos nuevos géneros del Arte. Proyecto que lo alejaría de la pintura y ocuparía todo su tiempo durante tres años.

Apasionado con su labor de director y productor, el pintor se sumerge por un lado en estudiar la historia de Venezuela, pero ésta mostrada bajo un aspecto crítico y novedoso,

tenía la idea de que había que establecer una separación entre los conceptos de expresar y comunicar, por otro lado se ocupa de estudiar las posibilidades técnicas de los medios audiovisuales, como el cine, la televisión, la fotografía y los conceptos que se desprenden de la comunicación, la informática, los códigos que maneja el público y la semiótica. Para el pintor es un tiempo muy valioso, puesto que siempre tuvo la conciencia de que los medios eran solo medios y no fines en sí mismos, pero le fueron muy útiles para enfrentarse con lo real y expresar lo que tenía que decir respecto a las relaciones sociales vividas por el pueblo de Venezuela, además para llegar con su obra a una gran cantidad de público.

Borges estaba obsesionado con la idea de comunicar, decía: “soy un comunicador mucho más que un pintor”³⁴, pensaba que con estos nuevos medios, tecnológicos de punta, podía superar los límites de expresión que enfrentó en la pintura, esperaba generar un gran impacto en los espectadores y encontrarse con lo real, pero otra vez se sintió defraudado por la respuesta extremadamente pasiva del público, que ya estaba acostumbrado a recibir el bombardeo de imágenes de los medios masivos de comunicación, sumándose a esto el proyecto fue censurado por el gobierno, sólo se permitió que se exhibiera durante dos meses, puesto que había cuestionado demasiado vigorosamente las ortodoxias políticas y culturales dominantes.

Después de ésta experiencia y de cinco años de receso pictórico, Borges retomará la pintura, pero esta vez ya no lo hará con el lenguaje expresionista, veremos que todos los conceptos asimilados en los mass-media son integrados a su obra pictórica y su lenguaje se transformará en neo-figurativo, etapa que expondré en el próximo capítulo.

34 Asthon Dore, op.cit., nota 28.p. 89.

II.4 ETAPA NEO-FIGURATIVA DE 1968 A 1975

Esta etapa se circunscribe en los años 1971 y 1975, las políticas económicas que existían en el país en ese período, generaron un modelo económico de dependencia puesto que un gran número de empresas eran financiadas con capitales extranjeros, como es el caso de la extracción del petróleo. Esto generó un retraso que afectó a los sectores productivos de la economía, lo que se manifestó en una baja en la generación de empleos en relación a la expansión demográfica, en síntesis, la situación no había cambiado sustancialmente, puesto que “todavía reinaba la oligarquía de los generales y de sus aliados neutrales”³⁵, que constituían la clase burguesa vinculada al capital extranjero.

La actividad cultural en la década de los 70's fue más dinámica, debido a que muchos recursos fueron destinados para el desarrollo del arte producto de la bonanza económica petrolera, los artistas que comienzan a experimentar durante esa década, tenían más acceso a la información y a exposiciones que reflejaban los nacientes géneros de las Artes Visuales. Además el Museo de Bellas Artes había estado reevaluando sus programas y toma una actitud más abierta respecto a las últimas tendencias, apoyando a artistas para los cuales el concepto era esencial. Hasta mediados de los 70's el Museo de Bellas Artes sirvió como el más importante centro para establecer nuevos discursos como lenguajes visuales y diversas tendencias genéricas. En suma se abrieron tres Museos nuevos en Venezuela dedicados al arte contemporáneo, el Museo de Arte Moderno Jesús Soto, de ciudad Bolívar en 1973, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas 1973 y la Galería Nacional de Arte Caracas 1976.

Entonces vemos que coexisten muchos tipos de expresiones creativas, como ya lo mencionamos los artistas con tendencia a lo abstracto seguían teniendo un espacio importante para experimentar, como también ahora se consolidaban los neo- figurativos y esta década precedió además el comienzo de un nuevo estado en el arte Venezolano, los

35 Ashton Dore, op.cit., nota 28, 1982, p. 105.

jóvenes artistas visuales reaccionaron contra la dominación de los abstractos y la politización de los neo-figurativos explorando entusiastamente las posibilidades de los medios de expresión, validando el reaparecimiento de procesos y técnicas, a través de un encantamiento hacia las imágenes y los objetos para experimentar con el arte conceptual.

En general se apreciaba una doble coincidencia y libertad, todas las manifestaciones artísticas adquieren una dimensión existencial, en la cual el artista aspira a alcanzar con sus vivencias una comunicación más cercana con el espectador y tener la posibilidad de establecer un medio para conectar más directamente al hombre con el fenómeno del arte, como consecuencia de este cambio en todas las tendencias abunda una suerte de conceptualización. Los movimientos que ya estaban institucionalizados, como es el caso de la tendencia al arte abstracto, específicamente el geometrismo, que desde sus inicios toma el camino hacia las modalidades ópticas y cromáticas, adquieren una dimensión monumental, para envolver totalmente al espectador e incitarlo a entrar en un diálogo ineludible con la obra.

Después de finalizado el proyecto *Imagen de Caracas*, Borges en el 70 retoma la pintura y comienza a una serie de dibujos, la cual había dado inicio al Espectáculo, *Los Novios* (fig.9), *La Farsa y el Ché* o *Nadie sabe lo que Cuida*, *Se Parece*, *El Tiempo Pasa*, *Todo Sucede Adentro*, fueron algunos trabajos de esta época que comienzan a consolidar una mirada integral, para Borges el Espectáculo representaba la búsqueda del hombre en sociedad, del hombre en relación con

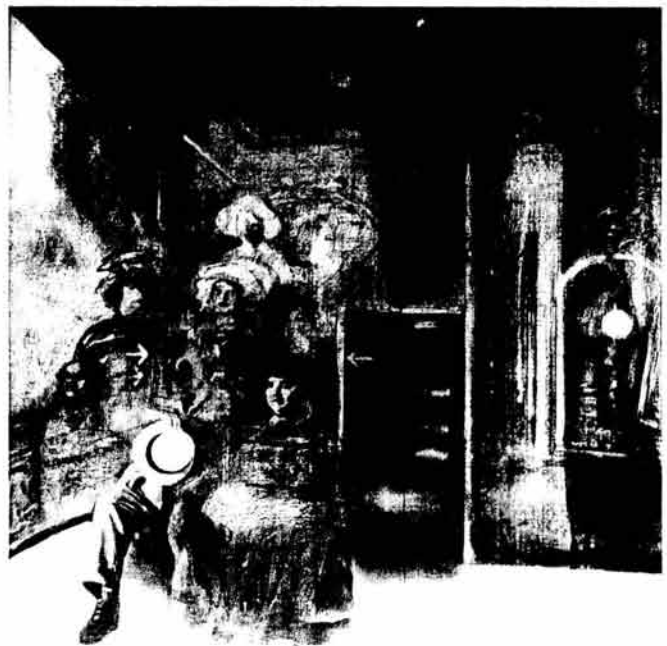


Fig. 9. Jacobo Borges, *El novio* 1975, acrílico, 120 x 120cm.

Obras que expone el año de 1971 para la Galería Viva México, “Entre las características más resaltantes, comunes a todos estos dibujos expuestos, se advierte una mayor importancia que ahora Jacobo le acuerda al carácter narrativo de sus temas, cuya identificación se da ahora de forma más inmediata y directa, en una lectura sin equívocos, facilitada por la claridad y la precisión de trazos, siempre limpios y resueltos con una gran economía de medios”.³⁶

Busca una forma de estimular la respuesta del público ante la imagen pictórica, con un marcado interés como ya mencionamos por los códigos de la informática, por la comunicación y semiótica, apropiándose de las imágenes de consumo diario, de los medios, de las revistas, del cine, de los letreros de las calles, esto lo motiva trabajar con composiciones donde el tema inmediato puede ser fácilmente identificado por los espectadores a través de la familiaridad de ellos con éstas imágenes, no le interesaba la representación en sí, sino como la gente identificaba estas imágenes y las significaba.

Expone en Estudio Actual, en Caracas: veinte acrílicos fechados en 1972, junto con *Humilde ciudadano* (1962) y *Yo también quiero* (1965). “Borges arremete: ataca fuerte, duro, franco, sin cortapisas. Porque es, en la íntima esencia de su ser, un combatiente activo, implacable, feroz. De los que no piden ni dan cuartel. Se situó desde siempre, a campo abierto, se nos viene encima agresivo, a estrujarnos su verdad, a decirnos lo que siente y piensa de quienes están en el extremo opuesto”.³⁷

En cuanto a sus temáticas en este periodo, éstas aluden al problema del poder, particularmente a cuando las instituciones hacen extensión ilimitada del poder, generando situaciones represivas de manipulación y abuso, para ejemplificar podemos citar los cuadros *Reunión con Círculo Rojo* 1973 (fig. 10) y *Esperando a...* 1974 (fig. 11), en los que quiere manifestar la problemática del poder, y a la vez establecer una suerte de ambigüedad

36 Erminy Perán, Galería Viva México. Caracas. Texto para la Exposición *Dibujos Recientes de Jacobo Borges*. 1971.

37 Museo de Arte Moderno. México. D.F. *Jacobo Borges, magia de un realismo crítico*. 1976.

entre la historia pasada y la historia que se está experimentando, utilizando imágenes de palacios antiguos que albergaban las reuniones de los poderosos y esconden a los sometidos, creando seres intermedios que habitan detrás de las paredes.

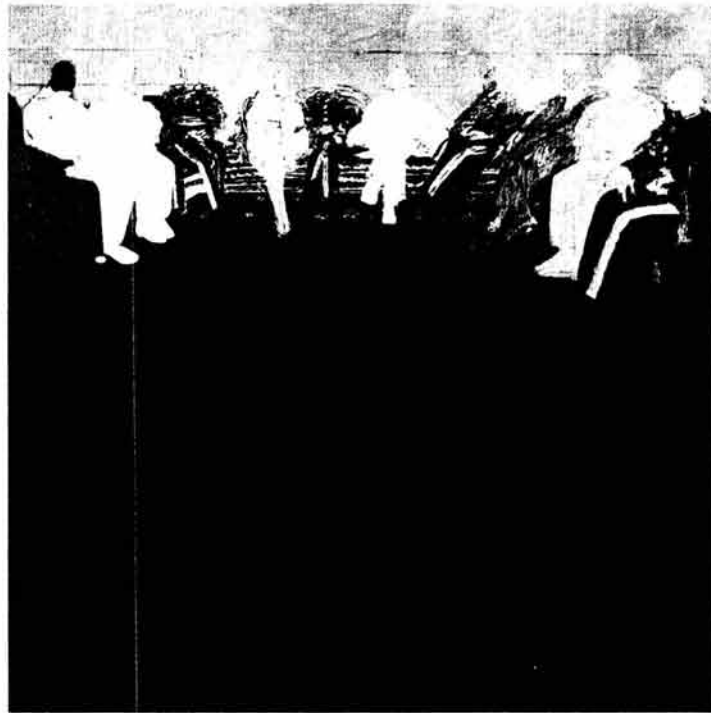


Fig. 10. Jacobo Borges, *Reunión con Circulo Rojo* 1973, acrílico sobre tela, 150 x 150, cm.



Fig.11. Jacobo Borges, *Esperando a...* 1972, acrílico sobre tela, 50 x 160 cm

Borges pensó que en vez de ignorar el constante bombardeo de imágenes públicas, debía responder contra atacando con su arte, aceptó las condiciones de la fotografía, hizo

transferencias, trabajó con Serigrafía transformando la superficie fotográfica (fig.) Esperaba el pintor que estas insólitas yuxtaposiciones de estereotipos inspirasen la conciencia pública (fig.12), con más efectividad de lo que hasta entonces había hecho con su violencia expresiva, como él mismo afirmo, “Un pintor es un médium, un comunicador es un hombre consiente. Un pintor está absorbido por su propio instrumento, un comunicador reflexiona sobre el”³⁸.

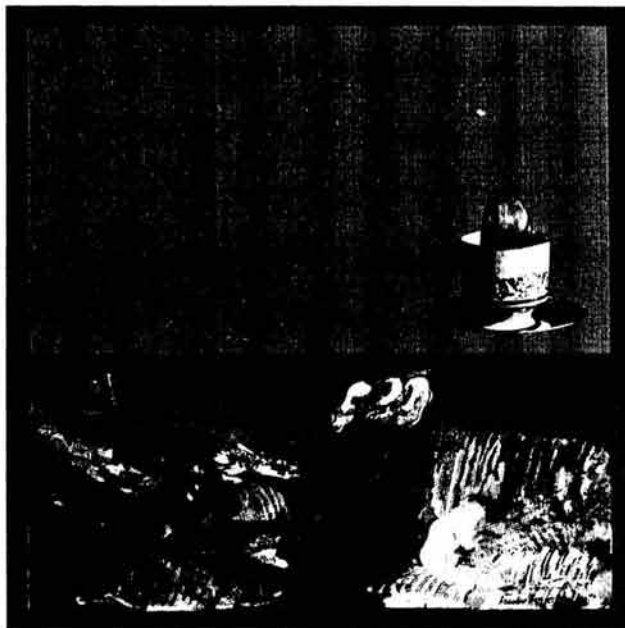


Fig.12. Jacobo Borges, *El dedo en la taza* 1972, acrílico sobre tela, 80 x 80 cm.

Reanuda el ritmo de sus exposiciones ya que en 1974 expone sus nuevas Serigrafías en Estudio Dos de Valencia y participa en la muestra *Nueve Artistas Venezolanos* en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Figura también en *Grandes Creadores del Continente*, en la Galería Estudio Actual de Caracas y presenta tres monografías en la III Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, Puerto Rico, también ese año participa en la escenografía para *El Testamento del Perro* obra de José Ignacio Cabrujas.

En 1975 expone veintiocho obras en Estudio Actual en Caracas y en el interior de la república, realizadas en ese año y participa en la exposición colectiva *Arte Venezolano*, muestra organizada por Juan Calzadilla y presentada en la casa de las Américas en la Habana, Cuba. Este año nuevamente tiene la oportunidad de trabajar en equipo, pues organiza la exposición *Visión de Venezuela* presentada en el parque Central, en Caracas, en base a murales, audiovisuales, fotomontajes y textos: “que comunique y deje una información a nivel más racional”³⁹. En esta muestra sus compañeros son Josefina Jordán,

³⁸ Ashton Dore, op.cit., nota 28, p.90.

Pedro Laya, Pepe Garrido, Raúl Fuentes y Régulo Pérez.

II.5 ETAPA MADURA DE 1977 A 1983

Aunque la influencia de los 70's estaba presente en esta nueva década, se produce una escisión por el desbalance económico monetario de 1983, fueron fuertemente socavados los recursos financieros de las instituciones culturales de la ciudad. Como producto de este fenómeno los museos deciden seguir apoyando en sus programas a los artistas de las generaciones más jóvenes, aparecen al mismo tiempo muchos curadores y promotores artísticos, situación que genera una nueva dinámica de valoración de este arte local.

El arte conceptual, durante los 80's continuó con su desarrollo, siendo explorado por estas nuevas generaciones de artistas por varios caminos, entre estos el de la instalación, video, objetos conceptuales, happenings y acciones de arte.

Otra situación que determina estos nuevos movimientos, es que desde los 70's a los 80's muchos artistas Venezolanos recibieron becas, donadas por organizaciones estatales ó por participación en los Salones Oficiales, para estudiar en el exterior principalmente Europa o los Estados Unidos, quienes retornaron gradualmente a Venezuela en los 80's habiendo absorbido la influencia de corrientes internacionales, como el Neo-expresionismo americano o la Transvanguardia Italiana.

Como resultado del retorno de los pintores becados en el exterior, observamos que a mediados de los 80's la pintura nuevamente asume una fuerte posición en el arte Venezolano, en sus trabajos queda de manifiesto una naturaleza híbrida, los que se pueden enmarcar en las tendencias emergentes del Neo-expresionismo. Posteriormente y para precisar, desde 1979 hasta 1984, se observa mayor definición en cuanto a lenguajes, el movimiento conocido como Nueva-figuración adquiere una posición prominente, gracias al apoyo de críticos, instituciones y galerías, estos pintores buscaban reivindicar el dibujo en

39 Borges Jacobo, *Jacobo Borges*, Venezuela, Ernesto Armitano. 1982. pág.123.Cit. por Ashton, Dore.

Venezuela, dando particular énfasis sobre la virtuosidad de la técnica en trabajos de gran formato, especialmente relacionados con lo figurativo.

Titulo etapa madura este período de producción de Borges, porque si bien observamos que el pintor presenta como siempre su empírica búsqueda de lenguaje pictórico, notamos que posee una absoluta seguridad para pintar, el autor ya cuenta con una serie de recursos pictóricos que usa con holgura, para reforzar el contenido de su obra, que a pesar de una aparente dispersión, comprobamos que en realidad se trató de una necesidad de integración de una visión total, en la cual siempre estuvo presente la preocupación por la naturaleza. Es importante notar que toda la producción de esta época está teñida por un halo de retrospección.

Motivado Borges por un interés de recuperar la historia, comienza a trabajar en su nuevo proyecto "*La Montaña y su Tiempo*"(fig.13), que aborda el concepto de temporalidad, aludiendo a la memoria principalmente con el recuerdo; trabajo en el que queda de manifiesto su preocupación por la naturaleza, la memoria de su infancia y de adolescencia; con una mirada hacia atrás, con una imagen velada como en estado de ensoñación, se le



Fig.13. Jacobo Borges, *La montaña y su tiempo. Los dueños*. 1977, tinta sobre papel, 110 x 70 cm.

reconoce como el primer intento de atrapar su ciudad inaprensible, pero con una visión contemporánea, no aislada de la problemática social. “Conociéndolo, y siguiendo la pista de su trabajo, puede comprenderse que la serie de la montaña entroncaba más bien con sus otras búsquedas: más la sociedad que la soledad”,⁴⁰ del hombre y sus relaciones; este tiempo lo comparte con su actividad política.

Con relación a la retrospectiva, observamos que en un principio sus temáticas aluden al rescate de ritos y ceremonias familiares, trabaja con una serie de personajes individuales que comparten ritos colectivos, escudriña incluso en sus propios recuerdos y reinterpreta fotografías de su familia (fig. 14), incluyendo la idea del autorretrato. Experimenta con el dibujo, lenguaje que le es familiar, vemos que aparecen claros referentes donde hace palpable su admiración por los antiguos maestros, alude a la historia del arte y a todas las percepciones acumuladas durante años de constante experimentación, podemos reconocer citas a Velásquez y específicamente a Rembrandt, su línea es pesada y fluida, nos remite a los grabados del pintor holandés.



Fig.14. Jacobo Borges Todos somos los mismos, 1977, óleo sobre tela, 120 x 200 cm.

Si citamos el cuadro *Todos somos los mismos*, 1977 (fig. 9), los rostros de los personajes son tan reflexivos como los del mentado pintor retratado, establece un juego con la ambigüedad temporal, puesto que se pinta de adulto con la imagen de su madre niña. Vemos que a finales de los 70's la

40 Ramos María Elena, *Estallar los límites*, catálogo de exposición: *La Comunión*. Jacobo Borges. Galería de Arte Nac. Ed. Arte. 1981. p. 6.

imagen de pintor aparece frecuentemente en sus obras. Trabaja con pasteles y acuarela, con un tratamiento más sutil, el espacio es definido por el paisaje, este a su vez por el tiempo, que constituye la memoria, la cual define el concepto de muerte sustituido por el sueño; espacio íntimo.

Así mismo toma imágenes anónimas de la típica familia burguesa Venezolana, surgen entonces su serie de retratos de niñas, llamados *Las Comuniones* (fig.15 y 17), donde retrata una serie de comulgantes obsesionadas por sueños y recuerdos venezolanos, personajes ambiguos puesto que parecieran no ser mujeres ni niñas, que participaran de un



Fig.15. Jacobo Borges, *Emilia o la comunión* 1981, pastel sobre papel, 43 x 35,7 cm.

modo forzado y dramático, y otra serie como *Los Novios* que alude a un grupo de individuos y su destino, temáticas que toman un sentido más amplio, donde subraya el tema religioso que lo relaciona con el poder, el espectáculo y el acto ritual, en un país donde el catolicismo es predominante. Respecto a este punto “Borges descubre que el rito, que viven los ciudadanos, se parecen a la montaña por su atemporalidad, su permanencia pase lo que pase, cambien las modas que cambien”⁴¹.

También podemos hablar de una concepción política, que por la vía plástica logra una síntesis entre lo natural y lo cultural, en esta serie Borges practica una suerte de expresionismo moderado, puesto que las deformaciones, distorsiones de los rostros, responden a las presiones de las ensoñación y no a las emociones violentas, la cual pareciera resumir todos los vínculos con la ciudad que habitamos (fig.16).

41 Ramos Maria Helena, op.cit., nota 42. p. 8.16

En 1976, realiza la muestra *Magia de un Realismo Crítico*, expone 48 obras (1962-1973), que se presentan en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Paralelamente en la galería Arvil de dicha ciudad exhibe un conjunto de serigrafías; la exposición procedente de México es presentada en el Museo de Bellas Artes de Caracas organizada por la galería de Arte Nacional, el montaje es realizado por Alejandro Otero. Además para esta muestra se prepara un extenso catálogo con textos de Juan Calzadilla, Berta Taracena, Marta Traba y una cronología actualizada, Julio Cortazar escribe el cuento dedicado a la obra de Borges “*Reunión con Circulo Rojo*,” el cuál es incorporado en los catálogos de México y de Caracas. Se presenta el audiovisual *Jacobo Borges: Magia de un Realismo Crítico*, integrado por fotosonido y cine y con duración aproximada de 30 minutos, dirigido por Francia Donda y Josefina Acevedo sobre un guión realizado por José Balza, Laura Antillano, Josefina Jordán y Humberto Mata.



Fig.16. Jacobo Borges, *El cuadro o el pintor* 1981, óleo sobre tela, 150 x 120 cm.

A propósito de la retrospectión y del concepto de la memoria, a finales de los años 70, Borges vuelca su producción cada vez más hacia el dibujo para expresar sus sentimientos hacia el rescate de y el destino de su ciudad. En este trabajo plantea una vuelta a la

naturaleza, lo aborda con una mirada crítica a lo urbano, cuyo pasado histórico inmediato está siendo destruido continuamente, a esta idea se le uniría un enfoque ecológico donde hombre y entorno son partes de un proceso total, orgánico.

Respecto a Caracas el pintor afirma; que el valle fue violado por una ciudad que no conoce su propia medida, que ha perdido su antigua escala humana, y que su elemento emblemático es la montaña, el Avila, porque resguarda la ciudad y es un elemento que hace soportable esta urbe, respecto a esta Borges dice: “este ser vivo que desde amanece hasta que anochece está cambiando todo el tiempo, construyendo un espectáculo impresionante, haciéndonos creer que las cosas están vivas, que la vida es un desarrollo permanente un movimiento continuo”⁴² convirtiéndose la montaña, en esta etapa de su producción, en un elemento metafórico e iconográfico recurrente en su pintura, que representa una relación múltiple e intemporal entre el hombre y la naturaleza.

Figura en la muestra de *Grandes Creadores venezolanos en colecciones Valencianas*, homenaje a los 421 años de la fundación de Valencia y 40 aniversario del Ateneo de Valencia, realizada en el Centro Arte del Parque de Dicha ciudad. Expone en 1977, en Estudio Actual en Caracas, integrado por 40 dibujos de las series *La gran Montaña y su Tiempo* y *A la Deriva*.

Para este momento Borges comienza a trabajar cuestionándose sobre la naturaleza del dibujo, en la libertad que está implícita en este medio simple, afirmó, “uno puede concebir cualquier cosa con el dibujo” “el dibujo me permite imaginar un mundo sin límites. Yo soy el único límite”⁴³. Materializa esta tesis con una serie de escenas, vistas combinadas, observaciones agudas, deducimos que estos pensamientos remiten a su trabajo y a sus experiencias en el teatro, integra en sus composiciones ciertas analogías, enmarcando las obras en un en un contexto teatral. Retomando su antigua obsesión con el tiempo, a la manera desesperanzada de la necesidad de recordar lo que se ha olvidado, recuperar el

42 Borges Jacobo, op.cit., nota 39, p. 156.

43 Ibid. p.158.

recuerdo de la Caracas histórica, mientras reconocía al ciudadano de otra Caracas en constante cambio; en sus dibujos mezcla su ira y nostalgia.

El artista integra las siguientes muestras colectivas: *Nuevas Proposiciones*, en la casa de Bello en Caracas; Feria de Basilea en Suiza; *Homenaje a la Pintura Latinoamericana* en el Salvador ; Guaraira Repano, *La Gran Montaña* en la Galería de Arte Nacional de Caracas y Arte Actual de Ibero América en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, muestra de *6 de los Más Representativos Artistas del Continente*; José Luis Cuevas, Alejandro Obregón, Fernando de Szyslo, Manabú Mabe y Rodolfo Albularach.

En 1978 la galería Arte Nacional expone *Del Taller de Jacobo Borges Hoy*, ese año el Artista participa en las siguientes colectivas: *Todos los Artistas al Rescate de la Escuela Cristóbal Rojas*, en el Centro Humanístico Arístides Bastidas; *Doce Artistas Venezolanos en la Colección del Museo de Arte Contemporáneo*, en la Sala Cadafé, Caracas; *Nueva Imagen de Simón Bolívar*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Caracas; *Arte Iberoamericano de Hoy*, en el Museo de Bellas Artes, Caracas; *La Nueva Década Emergente*, en Estudio Actual. Julio Cortázar publica *Territorios*, (Siglo XXI Editores México, 1978), donde se ocupa del trabajo de catorce pintores y escultores entre los cuales incluye a Jacobo Borges quién trabaja en la preparación del libro *La Montaña y su Tiempo*. Además el pintor proyecta junto con Régulo Pérez, Claudio Cedeño, Víctor Irazábal, Jorge Pizzani y Pedro León Zapata un mural en *Homenaje a Sandino*.

En 1979 otra de las exposiciones en que figura es *El Dibujo el Continente*, Galería Estudio Actual, Realiza la escenografía para *Los Angeles Terribles* de Román Chalbaud; la editorial Du Mont, en Alemania, lo incluye en su calendario 1979, en el cual participan también artistas como Max Ernst, René Magritte y Robert Rauschenberg. Se publica también *La Montaña y su Tiempo*, dibujos y textos de Jacobo Borges, en edición de Petróleos de Venezuela.

Ya en 1980 dona 40 obras al Consejo Municipal del Distrito Federal de Caracas. Esta Colección será destinada y se exhibirá en una Sala que llevará el nombre del artista.

Posteriormente participa en algunas colectivas; *El Collage en Venezuela en Estudio Actual e Indagación de la Imagen la Figura- el Ámbito- el Objeto* (1680- 1980), Galería de Arte Nacional, ambas en Caracas.

Pinta *La Montaña Real* en 1981, enorme pintura dentro de otra pintura, aquí trabaja con el autorretrato y juega con su imagen, y ni siquiera su emblema de lo eterno, resiste su obsesión con el flujo del tiempo, con el problema de la percepción del tiempo, aludiendo a veces a lo móvil o paradójicamente congelado. También observamos que aborda el espacio pictórico como si fuera un escenario de teatro, presenta el espacio como una caverna de escenografía, con una energía compositiva que parece hacer fluir los elementos del cuadro en una marea acuosa, en el que la índole física de los objetos representados pierden su simple materia y adquieren resonancia simbólica.

En el cuadro de *Las Relaciones Humanas*, el espacio se vuelve la metáfora del tiempo, y este es distorsionado por el pintor hasta convertirlo en una multiplicidad orgánica. Ese mismo año expone individualmente en Estudio Actual y en la Galería de Arte Nacional en Caracas, posteriormente su producción cambiará alejándose de la pintura para entrar de lleno al arte conceptual.



Fig.17. Jacobo Borges, *La comunión o la madrina* 1981, pastel sobre papel, 73,8 x 58,8 cm.

III. TERCER CAPITULO: EL PROCESO CREATIVO DE JACOBO BORGES

III.1 INTRODUCCIÓN

A continuación se hará una aproximación al proceso creativo de Jacobo Borges, basada en el modelo de proceso creativo expuesto en el primer capítulo, con sus respectivas fases de funcionamiento. La manera de abordar el trabajo de Borges será de forma global, no lo centrare en el estudio una sola obra o una serie en particular, sino más bien se considerará su producción a través del tiempo, puesto que no existe una información tan detallada al respecto. Todo esto con el propósito de conocer y comprender como es su modo de producción, cuáles son su ritos en su que hacer cotidiano, como se manifiestan sus fases de producción, que elementos tanto a nivel material como conceptual son importantes para Borges en la elaboración de su obra y observar los cambios de lenguaje pictórico que experimenta su obra en el transcurso del tiempo.

Quisiera precisar que las observaciones aquí presentadas son referencias, producto de entrevistas a colegas que compartieron taller de trabajo con el maestro y de antecedentes obtenidos de la prensa que citan a Jacobo Borges. El texto será organizado, exponiendo primero las características de personalidad del pintor, luego las fases del proceso creativo y finalmente dos conceptos que afectan el proceso de creación de este, arte como experiencia vivida y la relación de la obra con el entorno.

Para una mayor comprensión del proceso creativo de Jacobo Borges considero que es necesario antes de estudiarlo, plantear un cuestionamiento sobre la naturaleza del acto de pintar. Pintar significa plasmar colores sobre una superficie, pero pienso que para una pintor esta acción es más compleja, puesto que el acto de pintar representa en sí un proceso, en el que intervienen factores motivacionales, azarosos y prácticos; los motivacionales se desprenden de la herencia biográfica y cultural del autor y se manifiestan como las intenciones de autor; los azarosos responden a los accidentes, a lo imprevisto en el ejercicio de la pintura; y los prácticos son producto de la formación del autor y los medios que tiene para materializar una idea, factores que influyen en la elaboración de una obra

como en todo proceso de creación de un pintor, los que se consideraran en el desarrollo de esta investigación.

III.2 CARACTERÍSTICAS DE PERSONALIDAD DE JACOBO BORGES

Al tratar este tema no pretendo dar un perfil psicológico de Jacobo Borges, si no mas bien, exponer algunas características de la personalidad del artista que se relacionan con su vocación y permanencia en la pintura y que influyen en su accionar cotidiano en el ejercicio de ésta. Un rasgo fundamental del pintor es ser muy disciplinado, puesto que constituye la base de sus logros y de su permanencia en este oficio. A propósito de esta característica, el restaurador y pintor mexicano Rogelio Flores que participó en el taller de creación experimental que impartió Borges en una de sus estadias en este país, dice al respecto:

“Es un hombre muy disciplinado, se levanta muy temprano y toma un desayuno liviano, algo ligero. Empezaba temprano a pintar todo el tiempo, digamos que a veces reservaba cierto espacio cuando tenía cosas que hacer, en ese aspecto su esposa lo auxilia muy bien, lo asesora en toda esa parte práctica (...) en ese sentido ha sido una gran ayuda, ella le organiza las exposiciones, entrevistas, el tiempo, las finanzas, todo”.⁴⁴

Del ejercicio constante de la disciplina, una condición de ésta y que resulta indispensable para el pintor, es llevar una vida sana y sin distracciones, con el propósito de enfocar toda su energía y capacidad para estimular el desarrollo de su obra. Sobre este punto Jazzamoart, pintor mexicano y amigo de Borges, comparándolo con su grupo de amigos artistas, dice lo siguiente:

“Otra cosa que lo hace diferente de casi todos nosotros, por ejemplo, es demasiado sano, no bebe, ni fuma, es muy disciplinado (...) Yo digo siempre, que de mis amigos hay cosas que me gustan y uno las asimila y las adopta y otras las rechaza. En el caso de Jacobo Borges es muy interesante de su trabajo, la disciplina, la pasión y amor que tiene por el arte y que de alguna manera toda su

⁴⁴ N. Del. A. Así lo refiere Rogelio Flores en entrevista con la autora respecto a su experiencia en taller experimental impartido por Jacobo Borges en México en 1976. Jueves 24/06/ 2004. México D.F.

capacidad, toda su energía está metida en eso, no, es alguien que aparentemente no tiene distracción de ningún tipo, porque todo es para él es Arte, ya sea literatura, danza, música, la cultura de videos etc. Todo en el es arte, en ese sentido también es alguien que tiene bien fincada su vocación y que ha sabido permanecer”⁴⁵

Se deduce de lo antes mencionado, que la disciplina es fundamental para Borges en su ejercicio como pintor, esto se refleja en la práctica cotidiana del dibujo, puesto que a pesar de que Borges ha dejado algunas temporadas de pintar, nunca ha dejado de dibujar, según él: “Dibujar es escribir, para que a uno no se le olviden las cosas. El dibujo es todo”⁴⁶. De su manera de enfrentar el trabajo, se puede inferir en primera instancia, que esta disposición al orden y a la falta de distracción responde a un aspecto netamente práctico, pero a la vez éste constituye una filosofía de vida, que representa su comprensión del oficio de pintor y devela la intención de lograr una integración total entre vida y obra. Este concepto repercute en todas las actividades de Borges, puesto que se le describe como un hombre integral, según la percepción de Rogelio Flores:

“Pues la imagen es esta, es un hombre inquieto, muy vital (...) un intelectual que maneja mucha información y que siempre está investigando en los libros (...) es una persona que le gusta mucho el cine y el teatro”.⁴⁷

Otra característica que se desprende de esta condición de artista como un ser integral, y que además constituye un aspecto importante en la personalidad de Borges, es su capacidad para comunicar, siempre con un fin didáctico, puesto que tiene mucha facilidad para conversar y compartir conocimientos, el pintor Jazzamoart lo describe así:

“Tiene un ángel para cautivar (...) Es alguien que tiene un plática muy amena, su acento inconfundible de venezolano te causa una gran simpatía (...) tiene la capacidad para comunicar y compartir sus experiencias, ese aspecto le ha dado también mucho éxito, esto se refleja en los talleres que convoca. Me platicó sobre su experiencia en uno de estos talleres en Alemania, que

⁴⁵ N.Del.A. Así lo refiere Jazzamoert en entrevista con la autora respecto a su relación Jacobo Borges y al grupo que conformó aquí en México, *Amigos de Borges*, Jueves 12/08/ 2004.

⁴⁶ Borges Jacobo, op.cit., nota 39 p. 34.

⁴⁷ Flores Rogelio, op.cit., nota 44.

estaba abarrotado de gente, bueno, eso habla de que es alguien preparado que tiene mucho que decir y mucho que enseñar.”⁴⁸

Ligado a su capacidad para enseñar, Jacobo Borges posee otra cualidad que ha adquirido con los años, ésta es el paternalismo para con los artistas más jóvenes, esta es otra impresión del pintor Jazzamoart respecto al pintor:

“Se me ocurre pensar en el aspecto paternal por la edad que nos lleva y por la manera en que Jacobo Borges se dirige a los más jóvenes y les dice su opinión, les dice ciertas cosas que pueden tener cierta trascendencia digamos, o sea, da buenos consejos, no sólo sobre la pintura sino también sobre la vida no (...) Y entonces dentro de este contexto pues si había de mi parte una atención especial en escucharlo no, o algo que me decía sobre mi trabajo, de repente me decía está bien lo que estás haciendo pero trata de hacerlo más interesante, busca por allí y por allá, enriquecelo más con este color, este valor, que el color no sea muy plano, que el negro no sea negro puro, ese tipo de detalles que de alguna manera también aparece la cuestión humanista”.⁴⁹

Otra característica importante de la personalidad de Jacobo Borges, es que el pintor es un gran lector, quien dice: “La literatura crea en mi enigmas muy especiales. Me fascina la posibilidad de doblar, colgar el tiempo, plegarlo como una sábana, volverlo y dilatarlo.”⁵⁰ Establece una estrecha relación entre su obra y la literatura, como mencioné en el capítulo anterior, sabemos que cuando muy joven conoció a Alejo Carpentier quién lo motivó a estudiar nuestras fuentes históricas y literarias. Cuenta entre sus amistades a Carlos Fuentes, a García Márquez y además fue muy amigo de Julio Cortázar, a quien en una ocasión le pidió que escribiera un texto para sus cuadros y éste luego de revisar una serie de obras del pintor, concentrándose en sólo un cuadro *Reunión con Circulo Rojo*, finalmente termina alejándose de lo encomendado por Borges y escribe un relato fantástico sobre el cuadro, a continuación citaré a Cortázar.

“Esa serie de personajes mirando hacia quien los mira me lanzaron algo que nada tenía que ver concretamente con el cuadro pero que era imposible desechar...Personalmente pienso que la noción

⁴⁸ Jazzamoart, op.cit., nota 45.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Borges Jacobo, op.cit., nota 39, p. 29.

de trabajo paralelo de un pintor a un escritor no se ve desmedida, porque de tus criaturas salieron las mías, y era justo que el cuento llevara el mismo título del cuadro”.⁵¹

Se puede observar que ciertas reflexiones motivadas por la literatura, Jacobo Borges las dirige y transforma en conceptos pictóricos. Con relación a este fenómeno y en particular los conceptos de relatividad de espacio y tiempo, el pintor dice:

“En el Aleph de Jorge Luis Borges, aparece un punto, en una esquina de una casa, un punto en el que está el universo. A mi me impresionó mucho que en una esquina estaba todo el universo. Así es para mí el instante. Pero eso significa ponerte en todo con toda la fuerza, todo tu pensamiento, todo tu ser, todas las miradas, todo lo que ha existido, lo que no ha existido, lo que no existe en ese instante.”

El pintor Jazzamoart reflexiona y establece una correspondencia de obra de Jacobo Borges como artista visual con la literatura, específicamente con el *Boom* de la literatura latinoamericana:

“En el caso de Jacobo Borges, es alguien que si tiene esa dualidad y ese deseo. Por un lado es muy estudioso y teórico, sumergido en el arte, en la historia y por otro es un pintor de acción. Todos sus amigos están muy conectados a la cultura, como Julio Cortázar (...) Pues el arte de Jacobo Borges coincide con el de sus contemporáneos y con el famoso *Boom* de la literatura, no. Entonces, en este caso, si existiera de alguna manera el *Boom* de las artes visuales latinoamericanas, seguramente estaría él con otros artistas latinoamericanos (...) digamos que allí habría una correspondencia del *Boom* de la literatura latinoamericana con la pintura, creo que también se dio.”⁵²

Al igual que su amigo Julio Cortázar, Jacobo Borges coincide con la noción de trabajo paralelo en las artes, ésta se observa en la obra de Jacobo Borges como una característica, al respecto el pintor dice:

“Mi trabajo hasta entonces se ha realizado en muchos múltiples planos. Nunca solamente en la pintura. La pintura es para mí como una forma de reflexionar. Generalmente, las cosas que pinto no

⁵¹ Cortázar Julio, *Reunión con Círculo Rojo*, Venezuela, Ed. Arte, 1976, p.3.

⁵² Jazzamoart, op.cit., nota 45.

son las que estoy viendo, sino que ya han pasado. La distancia en el tiempo es a veces de unos dos o tres años”.⁵³

Entonces el pintor no sólo toma e integra ideas de las distintas áreas del arte en general, sino que involucra además toda la realidad circundante. Esto denota otras características del pintor, que es una persona que le interesa cultivarse permanentemente y que mantiene una aptitud receptiva frente a su entorno. Esto devela, como observé anteriormente su idea del artista como un ser completo, integral. Después de conocer y considerar estos referentes como claros rasgos de la personalidad del autor, a continuación haré una aproximación a la reconstitución de su proceso creativo.

III.3 FASES DEL PROCESO CREATIVO DE JACOBO BORGES

III.3.a.- Etapa de Formulación o Cuestionamiento

Es imposible saber con exactitud cuál es el motor que impulsa al pintor a desarrollar una idea o tema específico en su pintura. Pero una pauta para comprender de donde surgen algunas de sus motivaciones es remitirse a su biografía y a sus intenciones de autor, las que se manifiestan en sus temáticas. Como cité en el capítulo anterior, Borges descubre su vocación de pintor a temprana edad, siendo niño como en su etapa formativa, sus temáticas incluyen estudios de naturalezas muertas y paisajes en su gran mayoría, donde incursiona con el lenguaje cubista, *naif* y abstracto, al parecer su necesidad de dibujar y pintar era más bien expresiva, digo esto porque sus temáticas operan como pretexto para la experimentación plástica y denotan una intención de búsqueda de lenguaje e identidad como pintor. Entonces deduce que en sus inicios la búsqueda de expresividad es su motivación inicial.

⁵³ Borges Jacobo, *Entre la Acción Colectiva y la Búsqueda Individual: J.Borge*, en: El nacional, 7/09/1976.

p.23. Cit. por. Colín, José Luis.

Como observé en el capítulo anterior, posteriormente sus temáticas cambian y con ello su lenguaje pictórico, ahora expresionista, el cuadro *La Pesca* (fig.3), marca un hito en este cambio para el pintor. Sobre este tema Jacobo Borges explica el tipo de reflexión que hace después de haber realizado este cuadro, al respecto dice:

“Después de *La Pesca* comencé a sentir que en ese cuadro había un dinamismo, sin embargo no se producía una tensión dramática. El hombre era arrastrado por el movimiento pero no lo controlaba. Al mismo tiempo, en América se sucedían fenómenos que transformaron toda nuestra conciencia de la realidad.”⁵⁴

Otro tema importante en la carrera de un pintor que es reconocido y comienza a tener cierta trayectoria, se desprende de la capacidad para tomar riesgos, asunto que a muchos artistas en una posición cómoda aterroriza. Como mencioné anteriormente, Borges después de recibir un premio por el cuadro de *la Pesca* (antes citado), manifestó un gran cambio en su pintura, tanto a nivel temático como de lenguaje pictórico, puesto que de la abstracción pasa al expresionismo. Borges describe el conflicto que propició esta reflexión y este cambio, así:

“Para mí estaba planteada una disyuntiva: seguir pintando tras un premio que se me adjudicó por esa época en una vía que tenía éxito y que bien sabía que era un camino que podía desarrollar, o buscar otra cosa. Si seguía por el primero sería probablemente el éxito garantizado, pero también el compromiso a partir de lo logrado. Eso me produjo una crisis y pasé un año sin pintar. Me dediqué a hacer teatro, escenografía, pero empecé por la iluminación y luego hice máscaras, vestuario. Todas estas cosas se unieron, y así en ese año comencé a descubrir el gesto a través del teatro y se me desarrolló el sentido de la observación: ¿por qué haces una acción tal cuál?, ¿por qué te sientas o mueves la mano? ¿Qué significa tu actitud de reposo? Además ese año en que constantemente amenazaba el retorno a la dictadura. Había enfrentado un movimiento popular extraordinario. Y uno estaba ligado a ese sentimiento colectivo de defensa de la democracia”.⁵⁵

⁵⁴ Borges Jacobo, op. cit., nota 53.

⁵⁵ Idem.

El camino del éxito garantizado representaba para los pintores en esa época en Venezuela tomar como lenguaje la abstracción, pero Borges tiene otro interés, quiere aludir con su pintura a problemáticas de la realidad, entonces su obra se torna expresionista y se carga de una ideología de carácter humanista, sus temas son eminentemente sociales y su intención es dejar en evidencia su repugnancia hacia una realidad injusta, como los sucesivos gobiernos dictatoriales en Venezuela y en América latina en general, con ello exacerba su lenguaje pictórico. Con relación a este lenguaje Marie Pierre Colle Corcuera dice:

“Brochazos salvajes, impresiones brutales, mutaciones infinitas que dan vuelo Lo irracional, la obra de Borges es fruto de una pasión violenta. A veces es difícil situarla entre lo figurativo y lo abstracto. Es figuración expresionista, con todas las implicaciones y afinidades posibles, desde el expresionismo abstracto norteamericano, hasta el neo-expresionismo alemán”⁵⁶

Con esta expresividad en su lenguaje, con gesto violento, matérico, el pintor quiere trasladar su enojo a la pintura. Se puede afirmar que existe una relación condicionada entre su ideología y su pintura, tanto a nivel temático como de lenguaje, el mismo Borges decía: “Yo hacía dibujos que eran dibujos críticos, cosas que me molestaban, que los pintaba con rabia y eran una especie de anotaciones.”⁵⁷

De su experiencia en el teatro, enriquece su lenguaje y el contenido iconográfico de sus obras, puesto que integra en ellas el gesto, la mueca, el rictus, es decir, el poder de la expresión humana asimilada en este medio, esto se debe a que el pintor siempre mantuvo un fuerte vínculo con el teatro. Respecto a este fenómeno de asimilación, Borges refiere lo siguiente:

“La realidad se me convierte en arena movediza. Lo que se ve (que no siempre es lo real) y lo que realmente es. Comienzan a aparecer en mi obra flores y jarrones y la risa. La risa en rictus y el rictus en la muerte y el canto en alarido.”⁵⁸

⁵⁶ Colle Corcuera, Marie-Pierre, *Artistas Latinoamericanos en su Estudio*, Limusa, 1994, p. 30 y 31.

⁵⁷ Borges, Jacobo, op. cit., nota 40, p.13.

⁵⁸ Borges, Jacobo, op. cit., nota 42. p.11.

Todos estos recursos le sirven al pintor para manifestar y dejar en evidencia su conflicto interno, su rabia, que proviene de su inconformidad respecto a la realidad circundante. Entonces queda de manifiesto en esta etapa que su motivación surge de una clara intención dejar un testimonio visual

crítico de la sociedad, de actuar como un testigo, pero no pasivo, sino más bien, como un testigo iracundo.

Mas tarde, cuando pasa del expresionismo a la neo-figuración, el tema social persiste, como persisten las desigualdades en su país, alude otra vez a la realidad social y política, pero con otro tipo de reflexión, que relaciona su postura ideológica con su pintura, que Borges explica así:

“En todo ese período hasta os 70’s, a pesar de todo a mi me producía una dicotomía la política y la pintura. Porque por un lado yo rechazaba el realismo socialista; pero por otro lado sentía la necesidad de una sociedad más justa”.⁵⁹

Jacobo Borges inicia en ese periodo una reflexión sobre los códigos de comunicación de esa época, reflexión que repercute posteriormente en sus propios códigos de lenguaje pictórico, el pintor así lo refiere:

“Por otra parte inicié una reflexión que fue primero teórica. Comencé a comprender que no nos podíamos explicar sólo por la flora y la fauna. Nosotros no éramos sólo aquello. También éramos el presente, con toda su carga que ese presente tenía. Presente que abarca la TV, los medios de comunicación masiva...”⁶⁰

La reflexión de Borges no fue sólo teórica, esta se traslada a las problemáticas visuales en su pintura y además trasciende a su accionar político, puesto que estuvo vinculado a un

⁵⁹ Borges Jacobo, *Lectura a la Inversa*, en *Tiempo*, México, D.F. 16/08/1976, Cit. por Tarracena Berta

⁶⁰ Borges Jacobo, *Artistas Latinoamericanos en su Estudio*, Limusa, 1994, p. 32, Cit. por Colle Corchera Marie-Pierre.

partido político de izquierda en Venezuela en la década de los 70's, respecto a este punto y a la participación del pintor en política, su colega pintor Jazzamoart opina:

“Pues si tuvo participación, esto es un aspecto de Borges que nunca se menciona (...) Pero si creo que el común denominador de las ideas de Borges sería el común denominador de las ideas de casi todos los artistas, de luchar por la paz, de que no frieguen a los jodidos, o sea, a aquellos principios que son básicos, y que son comunes entre los artistas, ya sean pintores, escritores etc. (...)”.⁶¹

Toda esta reflexión respecto a los códigos de comunicación, como ya mencioné, repercute en el trabajo de Jacobo Borges, este discurso el pintor lo traslada a su obra y condiciona también sus códigos visuales. Entonces el tema está íntimamente ligado al lenguaje pictórico, al respecto el pintor se refiere a los códigos del lenguaje neo-figurativo:

“Yo soy un comunicador. A mi no me preocupa el estilo. Me interesa como son representadas las cosas. Por ejemplo, hay una manera en que la gente reconoce que una persona es una mujer y esa manera por la que la reconoce son los estereotipos, las revistas, los periódicos. A mi me interesa como está representada esta mujer y no como la pinto yo. Mi cuadro es como una lectura a la inversa. Todos esos estereotipos, fetiches, mitos, están ahí en situaciones nuevas que hacen que sean repensadas”.⁶²

En esta etapa neo-figurativa, al parecer su motivación será dejar testimonio y denuncia, nuevamente operará como un testigo, pero ahora en busca de un discurso menos visceral, mas bien racional y cargado de un sentido irónico, que haga reflexionar al espectador. Donde de utiliza como recurso los nuevos códigos de comunicación visual, con un lenguaje conceptual.

En su etapa madura, Borges presenta una visión global retrospectiva, sobre la historia de su país, de su ciudad, de su familia, reflejando las problemáticas culturales que se relacionan con la tradición y los ritos, a modo de reflexión quiere dejar testimonio y

⁶¹ Jazzamoart, op.cit. nota 45.

⁶² Borges Jacobo, op. cit., 42, p.11

registro. Inicia el proyecto de *La montaña y su tiempo*, y en la siguiente cita el pintor se refiere a las preocupaciones en esta etapa:

“... he empezado a introducir el paisaje pero no pintado en tanto tal, sino como tiempo. Coloco el Avila, para indicar la atemporalidad, es decir: si tú no ves los mamotretos que le han puesto al Avila ahora no sabes si el cuadro ocurre hoy o hace quinientos años. Pero simultáneamente en el mismo cuadro, rompiendo la continuidad espacial, se da el presente con otros elementos del paisaje: es el futuro; la destrucción de la naturaleza.”⁶³

Aborda en esta etapa el concepto de el tiempo, específicamente la relatividad del tiempo. Traslada esta idea formalmente a su obra y para ello utiliza como recurso pictórico la ambigüedad espacial, juega con una suerte de espacios escenográficos que conforman distintos niveles temporales que se entrelazan. En este momento para el pintor, el espacio lo representa todo, este involucra la atmósfera, a sus personajes y a uno mismo, y a la vez este es intangible. Al respecto de la problemática del tiempo y del espacio en la obra de Borges, Marie Pierre Colle- Corcuera, dice:

“Borges se obsesiona con la paradoja del tiempo, se sirve de la pintura para explorar el espacio al que sacude, la invasión del espacio interno a cargo de múltiples espacios externos que se yuxtaponen. Para él lo importante es esa travesía, travesía de Borges para Borges, ventana que abre después de una experiencia real.”⁶⁴

Relacionado con la idea anterior respecto al concepto del espacio envolvente, que contiene la problemática del tiempo, Borges explica su reflexión sobre este concepto:

“Entonces se produce esa doble perspectiva o más bien puntos de vista simultáneos. Lo que estoy viendo y lo que estoy pintando, lo que estoy pintando es una reflexión de lo que he vivido y lo que pienso desde otra perspectiva- continua-, porque el presente me sirve de referencia en lo que estoy pintando...”⁶⁵

⁶³ Borges, Jacobo, *Habla Jacobo Borges: El Descubrimiento de España*, En el Nacional, Caracas, 20/ 05/ 1977, Cuerpo C.Cit. por González Bermejo Ernesto.

⁶⁴ Colle Corcuera, Marie-Pierre, op.cit., nota 56, p. 29.

⁶⁵ Borges Jacobo, op. cit., nota 40, p.9.

Una de las reflexiones de Borges en este período que se relaciona con la idea de tiempo y espacio, es el concepto de que la obra constituye un universo paralelo, virtual, que representa la confrontación entre realidad y obra, que se conjuga en el acto de pintar, toda la experiencia con el tiempo presente, en las palabras del pintor:

“Ese es el sentido del arte. Tú doblas la realidad yendo en el sentido contrario, que es la manera recta de hacerlo. En un cuarto, un espejo es la cosa más obsesiva e increíble. Tu cuarto está siempre detrás del espejo (...) es lo que hace suponer que puedan existir las mismas cosas, al mismo tiempo, pero en zonas diferentes (...) y basta atravesar ese muro. Ese interior, atravesar el espejo lo pone a uno en esa tensión de construir un universo paralelo”.⁶⁶

Respecto al origen de las ideas, a veces éstas surgen de manera casual producto de la experimentación, al respecto Jacobo Borges relata como comienza la serie de las niñas de las comuniones, serie que aborda la problemática de los ritos colectivos, el pintor describe así su gestación:

“Primero fueron las caras. La primera salió de una foto de Primera Comunión, probando un papel, cuando todavía estaba en el proyecto de las montañas. Después una segunda, una tercera y ya no me paré. Tres meses después empecé a trabajar sus cuerpos. Después las relaciones de ellas entre sí.”⁶⁷

De todo lo referido de esta etapa madura, se observa que para Borges constituye un estado de retrospectiva global, retrospectiva sobre su historia, su ciudad y su familia. Con una clara obsesión por la problemática del tiempo y del espacio, donde queda manifestada su intención de operar nuevamente como un testigo que pretende con esta reflexión, recuperar la memoria perdida.

Aunque he acotado esta investigación al estudio del proceso creativo de Borges en su trabajo pictórico, pero, conociendo la personalidad del artista que es un ser muy inquieto y que está siempre abierto a la experimentación, no está demás mencionar que últimamente

⁶⁶ Borges Jacobo, op.cit., nota 39. p. 42.

⁶⁷ Borges Jacobo, op.cit., nota 40. p.16.

está haciendo nuevas exploraciones, cosas totalmente diferentes, que lo llevan en una dirección hacia un arte conceptual. El pintor Jazzamoart se refiere a las últimas tendencias de Borges:

“La última vez que estuvimos juntos nos platicó sobre eso, de alguna especie de instalación y al ver las fotografías de su trabajo (...) con algunas instalaciones, una que hizo con cientos de muñecas de esas *barbies*, que un día las vio en una fábrica y a partir de allí hizo una instalación, también trabajó con elementos de la naturaleza.”⁶⁸

Cabe mencionar, que Borges no ha abandonado la pintura y que éstas exploraciones responden a una necesidad de experimentación y de estar acorde con los nuevos medios de expresión artística.

En síntesis de esta fase de formulación o cuestionamiento sus motivaciones para tratar algún tema en particular responden, como ya mencioné en principio, a una búsqueda de lenguaje pictórico pero, posteriormente todas sus reflexiones pictóricas son producto de situaciones que le generan a Borges un conflicto interior, situaciones opuestas con su ideal humanista, de carácter socio-político, entonces con su obra pretende dejar testimonio o denuncia y hacer crítica social.

III.3.b.- Etapa de acopio de Datos

Esta fase, como cité en el primer capítulo, representa los mecanismos que utiliza el pintor de recopilación de datos, es decir, es el sistema de acopio de todo el material que se procura el artista acerca de un tema y que posteriormente usa para solucionar el problema plástico de trasladar y darle forma a una idea en el lienzo, a propósito de este tema Jacobo Borges dice lo siguiente:

⁶⁸ Jazzamoart, op.cit., nota 45.

“Yo acumulo material. Abro una especie de *dossier* a determinadas cosas. Unos dicen por ejemplo “mujeres solas”. Otros “la cama”, “la espera”, “¿qué pasa?”.

A veces son más ilustrativos. Yo reordeno esos materiales permanentemente. Creo nuevas relaciones por lo que me parece que sucede entre unos y otros. No guardo sólo materiales gráficos, pueden ser pequeños objetos: tela o papel, o textos, escritos de cosas que leo y escribo. A veces una carpeta me dura dos o tres años y no pasa nada con ella. Puede acumularse hasta ocho o Diez años”.⁶⁹

Con relación a esta fase de acopio de datos, de su visita al taller de Jacobo Borges en Venezuela, Marie-Pierre Colle Corcuera refiere su impresión respecto a la amplia variedad de materiales que el pintor reúne y estudia, información que posteriormente se traduce en los datos acumulables.

“Antes de madurar una idea, Borges se deja guiar sin un propósito definido, acumulando material, bocetos, fotos, recortes, palabras y notas en carpetas (...) Junta, amontona, separa, observa. Telas, esculturas efímeras, pinceles, paletas de papel desparramadas. Va y viene como un tigre en su jaula (...). Parece saber a lo que va, aunque en el camino se topa con un nuevo interés. Tiene necesidad de saberlo todo y rápido...”⁷⁰

Una forma de juntar datos específicamente en el caso un pintor, es acumular la producción de todas las imágenes para la elaboración de sus composiciones, vale decir, todos los bosquejos, pruebas con materiales y colores, Borges recurre al dibujo que ejercita permanentemente y a propósito de este mecanismo el pintor Jazzamoart cuenta:

“Hacía dibujos muy pequeños y a partir de allí sacaba los cuadros, en cualquier momento, aquí coincidíamos, en el camión, en el avión, en cualquier lugar hacía bosquejos, estaba permanentemente apuntándolo todo, puesto que es una referencia, hay muchas ideas”⁷¹

⁶⁹Borges, Jacobo, op.cit., nota 40, p.11.

⁷⁰ Colle Corcuera, Marie-Pierre, op.cit., nota 56, p. 21y 25.

⁷¹ Jazzamoart, op.cit., nota 45.

Otra forma de acopio de datos, pero no materiales, es la acumulación y asimilación de todos los referentes visuales en la historia del arte que han permeado la obra del pintor, vale decir, toda la información sobre la obra pintores que ha influido formalmente en su trabajo, al respecto la crítica de arte Marta Traba se refiere a la influencias de Borges en la serie de *Las Jugadoras* (antes citada), que corresponden al período expresionista:

“En la serie de *Las Jugadoras*, hay una gran influencia presente: Willen de Kooning y su múltiple versión de la mujer. Borges absorbe esta influencia como más tarde hará con Ensor y la reinstala en su desorden particular. La deformación se desencadena y la emotividad vociferante domina todo”.⁷²

Pienso que con relación a las influencias en el caso de Jacobo Borges, éstas están perfectamente asimiladas. En su caso es claro que toma referencias de muchos pintores, su admiración por Rembrandt, como por los expresionistas alemanes y por los expresionistas abstractos, entre otros. Se advierte claramente que Borges estudia a éstos pintores y esto se refleja formalmente en algunas de sus pinturas, influencias que el pintor no niega, información que de alguna manera termina absorbiendo y creando su propio lenguaje pictórico, pero para que esto suceda es necesario que esta información pase por el periodo de incubación, etapa del proceso creativo que explicaré a continuación.

III.3.c.- La Etapa de Incubación

Como cité anteriormente, esta etapa del proceso creativo constituye el momento de germinación de una idea, en el caso de Jacobo Borges, es el tiempo de meditación, que se desprende de las dos etapas anteriores, puesto que implica haber definido el problema y compilado muchos datos, visuales, históricos, literarios y de materiales. Esta fase demanda pasar largas jornadas decantando material para materializar una idea, a propósito de esta fase Marie Pierre Colle-Corcuerra nos habla de este periodo previo a la iluminación y elaboración en Borges:

⁷² Traba, Marta, op. cit., nota 31, p.67.

“Antes de madurar una idea, Borges se deja guiar sin un propósito definido, acumulando material, bocetos, fotos, recortes, palabras y notas en carpetas. Lo que une estas pistas es tan frágil y amplio a la vez, que el tiempo suele reunir las o separarlas. Para concentrarse en su obra, el artista recrea atmósferas que se nutren de la realidad y que después aparecerán de un modo concreto en su pinturas, como una nueva realidad, imaginada.”⁷³

De lo antes expuesto, se podría deducir que el período de incubación para Borges pareciera ser muy corto y activo, que sus ideas surgen de una reflexión producto de una experimentación constante, pero si se reflexiona sobre la cita de Borges que sigue a continuación, la percepción de esta etapa se torna más compleja y más relativo su tiempo de duración:

...No guardo sólo materiales gráficos, pueden ser pequeños objetos: tela o papel, o textos, escritos de cosas que leo y escribo. A veces una carpeta me dura dos o tres años y no pasa nada con ella. Puede acumularse hasta ocho o Diez años.⁷⁴

La anterior cita indica que los tiempos de incubación son relativos en el proceso creativo se Jacobo Borges, que el pintor puede pasar mucho tiempo guardando una idea o períodos cortos, hasta que surge la solución una idea para materializar el problema.

Cabe mencionar otro aspecto de esta etapa, que tiene relación con los ritos de concentración durante la incubación, al respecto aludiré al concepto de “estar” definido por Borges, concepto que adquiere un carácter místico para el pintor, puesto que le ayuda a la concentración:

“Yo estoy siempre donde Estoy. Mi sentido del presente tiene que ver con el Zen. Viene también del propio trabajo de la pintura: el tiempo de preparación de los materiales ayuda a concentrarse a estar. Estar en el taller. Mientras manipulas los materiales empiezas a integrarte a esa totalidad de las cosas”.⁷⁵

⁷³ Colle Corchera, Marie-Pierre, op. cit., nota 56.

⁷⁴ Borges Jacobo, op. cit., nota 40, p.11.

⁷⁵ Ibid. p.13.

Esta etapa es difícil de describir en forma certera, porque es producto de un proceso interno del pintor, pero si se puede inferir de lo expuesto con anterioridad, que el tiempo de incubación de una idea en el proceso de Jacobo Borges, es relativo, que las ideas flotan en la mente del pintor por horas, días o años, hasta que surge la solución al problema o la iluminación, fase que expondré a continuación.

III.3.d.- Etapa de Iluminación

Como cité anteriormente, esta fase se presenta después de incubar y madurar las ideas, y constituye el momento cuando se descubre la solución al problema, la descripción hecha en el primer capítulo alude a un tiempo de reflexión. En el proceso de Jacobo Borges esta etapa no es estática, puesto que a pesar de dejar descansar las ideas, como él dice, el pintor se procura todos los medios para estar en un estado de constante experimentación, siempre trabajando. Para el pintor este ejercicio representa el mecanismo para estimular la solución de problemas, experimentando, componiendo, haciendo pruebas. Con relación a esta idea, al sistema que utiliza Borges para apoyar y estimular su proceso de generar imágenes Rogelio Flores dice:

“Entonces sale, hace algunos apuntes y también se apoya en algunas fotografías y fotocopias (...) Este sistema era para crear nuevas formas, has de cuenta que hacía un dibujo y entonces ese dibujo lo recortaba con una tijera. Entonces le modificaba los brazos en la colocación, por si los brazos eran cortos para lo que él necesitaba, entonces hacía otros brazos más largos y recortaba estos que le servían para otras anatomías. Después de que había deformado las fotocopias varias veces y así iba construyendo sus formas, para eso utilizaba la fotocopia.”⁷⁶

El punto antes citado, sobre el concepto de iluminación activa es reafirmado, por Elizabeth Pérez Luna, quien describe en el siguiente extracto el fenómeno de búsqueda de la solución

⁷⁶ Flores Rogelio, op. cit., nota 44.

a la composición adecuada para materializar una idea, búsqueda activa y en constante metamorfosis en el proceso de Borges:

“Borges trabaja lentamente. Dirige sus ideas, las planea, hace bosquejos, veinte dibujos para resolver la posición de un soldado en el cuadro en que está trabajando. Anota todo, pero cuando pinta, todo es emoción. Luego vienen de nuevo las anotaciones y cuando un cuadro está terminado una gran equis satisfecha tacha la superficie de los pequeños esquemas evolutivos.”⁷⁷

Como expuse anteriormente, el dibujo para Borges constituye parte de su disciplina diaria y representa también un recurso importante para dinamizar la producción del pintor, puesto que actúa como referente y detonador de ideas, sobre esta idea Rogelio Flores dice lo siguiente:

“Hace mucho dibujo, porque le gusta trabajar con modelo, le gusta hacer agentes del natural, como en este caso con su serie de paisajes urbanos. Claro que obviamente esto es un pretexto, trabaja el perfil y la silueta se lo lleva al estudio y luego adquiere esta otra dimensión.”⁷⁸

En este punto Borges afirma que su proceso de creación está ligado por un lado a la razón y por otro a lo intuitivo, se refiere específicamente al concepto de lo racional e irracional en el arte, esta cita si bien no refiere específicamente a la etapa de iluminación, admite la presencia del factor irracional en su proceso:

“El arte no puede nacer a partir de una relación puramente racional, sino a través de la experiencia vivida, a partir de la vida misma, del enfrentamiento de uno con la realidad...”⁷⁹

De lo antes expuesto se observa que, por un lado la etapa de iluminación está estrechamente ligada a la etapa de incubación, es difícil separar estas dos fases, existen ciertos ritos de concentración en la incubación que estimulan la iluminación, como son los conceptos de *estar* y de *contemplar*, que para el pintor son factores importantes que facilitan en esta

⁷⁷ Pérez Luna Elizabeth, *Jacobo Borges*, Venezuela, Ed. Armitano, 1982, p.125.Cit. por Ashton Dore.

⁷⁸ Flores Rogelio, op.cit., nota 44.

⁷⁹ Borges Jacobo, *El arte no puede nacer a partir de una elaboración sólo racional*, En: *Exelsior*, México D.F. 28/07/1976.

fase el descubrimiento de las soluciones formales. Por otro lado, esta etapa en el caso de Jacobo Borges pertenece y se desprende la etapa de elaboración, porque el pintor estimula su imaginación y con ello la solución de los problemas planteados, trabajando, el pintor consigue respuestas producto de una experimentación activa. Esta experimentación demanda estar siempre activo y alerta con lo que puede suceder, el pintor dice: “Resuelvo parte de las cosas, otras se sugieren solas. Uno trabaja la parte consciente pero hay otra corriente paralela, subconsciente, a la que yo le doy gran confianza, y dejo que salga...”⁸⁰ esto quiere decir que admite la participación de lo irracional en esta fase de iluminación.

III.3.e.- Etapa de Elaboración

La etapa de elaboración, es la fase en que se concretan las ideas, el momento en que el pintor las materializa de forma plástica, en este momento se tornan importantes los medios materiales, técnicos y conceptuales. En cuanto a esta etapa, Borges afirma que existe una gran diferencia a entre las fases anteriores y la elaboración, puesto que en su proceso creativo esta etapa es más larga, en esta fase su la relación con la obra es más profunda, menos a flor de piel. De acuerdo a su relación con su pintura, esta no es estática, puesto que el ejercicio de pintar como mencioné con anterioridad representa en sí un proceso, el que está en constante mutación. En esta etapa el pintor establece un diálogo con la obra y al respecto refiere lo siguiente:

“Resuelvo parte de las cosas, otras se sugieren solas. Uno trabaja la parte consciente pero hay otra corriente paralela, subconsciente, a la que yo le doy gran confianza, y dejo que salga. Y las imágenes brotan porque las tengo dentro, no porque las esté razonando. Es una necesidad un impulso más allá de control. Cuando estás sembrando, sientes que perteneces, sientes que eres la naturaleza y tocas la verdad, ese misterio de transfigurar. Porque el arte es transfigurar. Lo ideal sería que el arte volviera a ser naturaleza, primario, primitivo, como si naciera por primera vez. Yo hago cosas que no me planteo y que después resultan. La obra no es sino un Dialogo de uno mismo con el mundo. Trabajo como un arqueólogo: Limpio, cubro, necesito que haya muchas capas, lleno

⁸⁰ Borges Jacobo, op.cit., nota 79.

los huecos, junto cosas, empiezo a borrar y a tapar; es una conversación que puede cambiar de un instante a otro, a veces una discusión, no es una relación plácida tranquila, de repente empiezo a discutir, me da rabia, tapo, destruyo, luego comienzo un diálogo con lo que destruí. El cuadro se va sucediendo, como se va sucediendo el día; la luz va cambiando, va borrando y modificando. En realidad un cuadro es muchísimos cuadros, y la totalidad está en mí, porque yo siento la cantidad de imágenes que están sepultadas, las que se mueven por debajo, lo que existía, lo que ya no se ve. Hay un cuadro en el que trabajé por tres años. Era una cantante. Una noche, en Nueva York en vísperas de la exposición, empecé por modificarle el micrófono, la cambié toda, la tapé. Emiliano, mi hijo, se despertó, me dijo que estaba loco se fue a dormir otra vez. Esa noche la cantante se convirtió en nadador, en mujer, y terminó siendo un hombre nadando.”⁸¹

Respecto a la relación que establece Borges con su obra, durante el acto de pintar, un aspecto característico en este diálogo, es la espontaneidad que manifiesta el pintor en la realización de sus obras, siempre alerta ante la posibilidad de usar el accidente como recurso pictórico, Rogelio Flores dice sobre este tema:

“Trabaja directamente y casi de manera en que van surgiendo las ideas, y va aprovechando sobre todo el accidente, porque a veces el veía en su paleta un pedazo de acrílico, en la tabla en que mezcla los colores, encontraba algo allí y lo trasladaba inmediatamente a la tela, las cosas que surgen accidentalmente, de manera inconsciente, y son las cosas que tu quieres hacer y no sabes como, entonces de repente por ahí esta la clave de algo a la vista, y yo veía que son cosas que el aprovechaba mucho, las manchas, el azar, etc.”⁸²

El pintor durante la elaboración de sus obras manifiesta un gran dinamismo, puesto que utiliza muchos mecanismos para agilizar el proceso del libre flujo de producción de ideas y de soluciones plásticas, uno de estos mecanismos es trabajar en serie, sobre esta costumbre, Rogelio Flores dice:

“Generalmente trabaja varios cuadros a la vez, no se aboca a uno solo, los pintaba en diferentes etapas con distintas capas de color, para crear esa vibración que el tiene. Trabajaba tres o cuatro

⁸¹ Colle Corchera, Marie Pierre, op.cit., nota 56.p. 28 y 29.

⁸² Flores Rogelio, op.cit., nota 44.

cuadros a la vez, dejaba descansar este y retomaba el otro, y ya sabía que aquel tiene muchas horas para retomarlo, esto le daba agilidad y se va retroalimentando”.⁸³

Respecto a la idea citada anteriormente de los mecanismos que usa Borges para agilizar la producción de imágenes, y sobre la transformación o metamorfosis que sufren las obras en los periodos de elaboración, Rogelio Flores comenta:

“Entonces era interesante, hacía una especie de collage primero y eso lo llevaba al cuadro, el que a su vez sufría otras transformaciones. Desarrolla en el cuadro una idea pero esta termina siendo otra, va cambiando (...) Entonces esto nos da una idea o parte de una dinámica de su creación. Siento que es muy ágil mentalmente y la fotografía lo ayuda a desarrollar ideas”.⁸⁴

Como mencioné con anterioridad en esta etapa cobran importancia los medios para elaborar las ideas, éstos pueden ser de carácter técnico, incluso que involucren el desarrollo de ciertas destrezas de un pintor y a propósito de éstas, Borges relata sobre las dificultades en la elaboración de su cuadro *Altas Finanzas*, en el momento de materializarlo y trasladarlo al lienzo, puesto que intervienen en la realización muchos factores prácticos que hay que dominar.

“Además hay otra cosa. Entre la idea que se le ocurre a uno como pintor y el poderla realizar corre un tiempo, porque entre la idea, el pensamiento, entre la emoción la intuición y la realización existe un factor terrible que es la mano. La mano tiene que responderte. Y a mi se me ocurren siempre ideas para las cuales mi mano no está preparada. Siempre me pasa que las cosas que se me ocurren requieren de un adiestramiento. Yo no soy hábil, al contrario de lo que mucha gente cree. Para hacer algo trabajo bastante. Por ejemplo, algunos de los cuadros grandes, en *Altas Finanzas*, había una línea grande en la figura de la mujer que tenía que ser ejecutada con un solo pincelazo, desde las espaldas hasta la pierna, era un brochazo de esos tan rápidos que yo generalmente no los puedo dar. Me pasé diez días practicando ese brochazo hasta que se me volvió otra cosa que formaba parte de mi misma emoción. Claro, cuando se vio el brochazo de dos segundos parecía de una facilidad impresionante”.⁸⁵

⁸³ Idem.

⁸⁴ Flores Rogelio, op. cit., nota 44.

⁸⁵ Borges Jacobo, op.cit., nota 53.p. 23.

Borges pinta de forma muy dinámica, si bien hace composiciones y estudios de color previos a la elaboración de la obra, está siempre abierto a integrar nuevas ideas que surgen mientras pinta, a propósito esto, y de su relación con la literatura, su colega Rogelio Flores comenta:

“Luego también podía estar charlando contigo y pintando, y de repente anotaba alguna idea literaria que se le ocurría (...) es una persona que le gusta mucho leer, y eso lo integra en todo, a veces, te decía que la idea era poner una inscripción fragmentos de aquello que había escrito para que estuviera completo el cuadro”.⁸⁶

Este punto se desprende del anterior, el que refiere a la noción de dar espacio al accidente y de la necesidad de dominar ciertos medios para conseguir materializar las intenciones de autor. En la siguiente nota el pintor menciona que una de sus intenciones al pintar es conseguir un estado de simultaneidad en cuanto a la relación de lo que piensas y lo que haces, lo que Borges considera como una suma, una totalidad y que el dibujo constituye el medio más eficaz de aprehensión de ese instante, en sus palabras:

“Me estoy adiestrando a lograr que lo que pinte y el instante sea casi lo mismo (...) Esa es una cosa que ha sido casi una lucha permanente para mí. Porque es que el instante es lo menos explicable y justamente yo creo que el secreto de la vida de uno está en eso: el instante (...) el dibujo es el que puede tener la velocidad y al mismo tiempo la reflexión y madurez (...) el dibujo es instantáneo: es al mismo tiempo la reflexión y la madurez (...) el dibujo es todo ese pensamiento racional e irracional, consciente y subconsciente. Es que uno puede acordar el cerebro, la emoción, la racionalidad, el subconsciente a través de la mano en una velocidad instantánea”.⁸⁷

Con relación a la cita anterior, sobre el deseo de Borges de conseguir en el acto de pintar un estado de simultaneidad, entre lo que piensa y lo que hace, se deslinda el interés del pintor por el arte japonés, puesto que sus principios coinciden con el concepto de

⁸⁶ Flores Rogelio, op. cit., nota 44.

⁸⁷ Borges Jacobo, op.cit., nota 40, p.28.

espontaneidad y lo entienden como un ejercicio de concentración, para lograr una fusión, casi perfecta entre lo que se pinta y lo que se piensa.

“Hace mucho que vengo estudiando el arte de los japoneses. Ellos plantean la necesidad de crear la obra en un solo impulso, sin posibilidad de rectificación. El pintor se lanza sobre el papel y ya no tiene la posibilidad de regresar (...) En realidad, esta acción es un ejercicio de concentración que le va a permitir al pintor llegar a una serenidad, a una comunión consigo mismo y con el mundo externo que va a expresar. El dibujo lo realizan en unos minutos. Para llegar a esto se han empleado signos gráficos y un dominio absoluto del tiempo (...) llega a haber una relación tan estrecha entre mano, pincel y emoción que se confunden en una sola acción...”⁸⁸

Otro factor que es importante en el momento de realización de una obra, es el aspecto de lo material, porque es necesario conocer el lenguaje de los materiales y saber como se comportan. En este sentido Borges está muy abierto a la experimentación con los materiales y habitualmente lo usa como recurso constante en la producción de sus obras.

Sobre este tema, Rogelio Flores se refiere al resultado de haber explorado con el pintor ciertas técnicas y materiales, trabajaron con encausto, pero no con la receta tradicional, con una que se utiliza para restauración, trabajaron la resina con diferentes cargas de materiales como papeles, cartones y trapos, para lograr texturas fuertes, y como producto de esto, más tarde el pintor lo aplica plásticamente su serie de retratos *Las Comuniones*:

“Por los 80’s que estuvo, aquí en México, desarrolló a raíz de esta experiencia de la resina, una serie de cuadros pero sin imprimatura, hizo retratos, directos en la tela y utilizaba crayolas el resanado con cargas de color que se utiliza en restauración, también incluía un poco de esgrafiado”.⁸⁹

Con relación a ésta serie de retratos de *Las Comuniones*, (anteriormente citadas), y a la experimentación con el lenguaje de los materiales, Jazzamoart se refiere a lo recursos que utilizó Borges en esta serie:

⁸⁸ Jacobo Borges, *Reflexiones en torno a La Comunión de Jacobo Borge*, Venezuela.1981.Pag.20, Guerra Lucila y Hernández Manuel.

⁸⁹ Flores Rogelio, op. cit., nota 44.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

“Hizo esta serie de retratos, utilizó el lino que sigue siendo uno de los materiales clásicos (...) En este caso dejaba ver el material con la intención de penetrar en la herramienta de trabajo, que te permite asomarte no sólo a la personalidad de determinado autor sino, además con la intencionalidad de establecer un diálogo (...) de utilizar el lenguaje de los materiales”.⁹⁰

El período de elaboración para Borges es una etapa se inicia desde la preparación de los lienzos, puesto que el pintor le otorga gran importancia a la preparación de los materiales, que llega a representar casi un ritual para Borges, respecto a esta tarea dice:

“Concibiendo, al igual que los orientales – casi como un ritual- y tal como alguno de los grandes maestros – Rembrandt es quizá quien mayor atención le ha merecido- Jacobo Borges actúa como un artesano en todas las fases de su trabajo creador; nada escapa a su atención: prepara los soportes, tensa la tela en el bastidor, la moja y la tensa de nuevo, prepara las bases de imprimación, mezcla pigmentos con aglutinantes según formulas precisas...”⁹¹

Como mencioné en el anterior párrafo, el pintor se preocupa mucho por los materiales que va a usar en su obra, es muy meticuloso con estos y le demandan grandes cuidados, Rogelio Flores refiere un ejemplo de esta obsesión por la precisión de los materiales de Borges:

“El valora mucho este punto, porque yo veía que era muy selectivo con sus materiales, con sus pigmentos, recuerdo que platicábamos y él decía, estos colores, no tienen la plasticidad de los óleos antiguos, no. Entonces decía que, los *Winston and Newton*, que son muy buenos, no, me decía que tenían demasiado aceite. Entonces lo que hacía es que los ponía en papel periódico. Vaciaba los tubos para que se absorbiera el aceite y los iba pasando a nuevos papeles para quitarles el exceso de aceite, y después lo suplía un poco con la barniceta. Para conseguir lo que andaba buscando, él es muy selectivo en ese sentido, obviamente buscaba las características químicas de cada material, piensa mucho al respecto, en cómo va a reaccionar el material químicamente, que tanto conviene usar un material o no, cuida mucho este punto”.⁹²

⁹⁰ Jazzamoart, op.cit. , nota 45.

⁹¹ Guerra Lucila y Hernandez Manuel, op. cit., nota 88.

Aludiendo nuevamente al punto anterior de la importancia de los materiales, pero, principalmente al interés por la experimentación con diferentes materiales y técnicas, porque su motivación es lograr cierto grado de perfección, al respecto Jazzamoart dice lo siguiente:

“Está muy interesado en crear nuevas técnicas, o usar otra vez las viejas y mejorarlas, en esa búsqueda pretende lograr cierta perfección en el proceso creativo y no sólo en la experimentación con los materiales sino también en toda la elaboración, en una posible mejoría de algunos, se basa en todos los estudios científicos que hay para lograr que una pintura sea más durable.”⁹³

III.3.f.- Etapa de Comunicación

Como observé en el primer capítulo esta fase corresponde al momento cuando el creador da a conocer públicamente su obra, cierra el ciclo de la creación con la conjunción de autor, obra y público. En el caso de un artista visual, esta etapa representa los mecanismos de difusión para sus exposiciones, publicaciones, etc. y éstos derivan en el juicio externo, es decir, en la crítica.

Para Borges esta etapa es fundamental, es cuestión de revisar su biografía, se encuentran en ella cientos de antecedentes de exposiciones, tanto en su país como en el extranjero. Pero más allá del aspecto numérico, si se remite a sus intenciones de autor con una visión global considerando todas sus etapas de producción, se observa que su mayor propósito es comunicar, en toda su carrera a pesar de que cambian sus temáticas su posición es esencialmente la misma, la de un testigo, ya iracundo que crítica, irónico que denuncia o que registra y reflexiona, puede comprenderse que todas están basadas en su visión de la sociedad.

⁹² Rogelio Flores, op. cit., nota 44.

⁹³ Jazzamoart, op.cit., nota 45.

Para cerrar este tema aludiré a la percepción de la crítica de arte Marta Traba, que dice: “Por la memoria, la amistad, el conocimiento y la cultura, Jacobo Borges intenta alcanzar una experiencia esencial sobre la manera de ver y comunicar.”⁹⁴ Esta reflexión, sintetiza la filosofía de Borges como pintor y nos hace comprender su rol de artista como testigo y principalmente como comunicador.

Para Jacobo Borges, que ya cuenta con una gran trayectoria y una vasta producción, de su proceso creativo y en particular de esta etapa de comunicación, en que ha tenido mucha aceptación de la crítica, es inevitable hacer una reflexión sobre la idea del éxito en la carrera del pintor, Jazzamoart relatará a continuación su impresión acerca de este tema:

“Uno pudiera pensar que los artistas como Jacobo o una personalidad como Tamayo, lo tienen todo resuelto, pero no. Yo creo que el Arte es una aventura interminable, en este sentido esta opinión la comparte Jacobo, de que el Arte es una aventura que nunca se acaba, no, y aparentemente luego viene el éxito, y ahí surge la pregunta: ¿qué es el éxito?

Alguna vez en la intimidad de la plática, lo comentamos con Jacobo, el me decía que mucha gente se defraudaba con su persona, porque es tremendamente austero, es medio vegetariano, su vestimenta es sencilla, no invierte mucho, todo su potencial económico y creativo es dedicado al arte.”⁹⁵

III.4 RELACIÓN ENTRE OBRA Y ENTORNO, ARTE Y VIDA.

Finalmente haré alusión a dos aspectos que he perfilado en el trascurso de esta investigación, pero que no he tratado con detención y que si bien, son electos externos al proceso creativo de Borges, lo influyen de manera directa. El primero refiere a la relación entre obra y entorno, para preguntar si estos dos factores se permean en el trabajo del pintor, y el segundo alude a la relación entre arte y vida, para exponer la noción de arte como experiencia vivida.

⁹⁴ Traba Marta, op. cit., nota p.69.

Respecto a la influencia del entorno en la obra, cabe mencionar que actualmente Jacobo Borges cuenta con tres talleres, uno en Venezuela, cercano a Caracas en el bosque, otro en la ciudad de Nueva York y uno en Berlín, sobre este tema, Marie-Pierre Colle Corcuera refiere su impresión:

“Sin estructura preconcebida, en la obra de Borges van surgiendo constantes, exploraciones obsesivas que pueden estar o no relacionadas, y así las obras de Berlín tienen un sello, las de Nueva York otro, y en las actuales los reflejos de agua y las ramas de los árboles aparecen una y otra vez, con una densidad y lucha por el espacio muy parecido a la selva.”⁹⁶

Otro aspecto interesante es la relación que se genera entre tema pictórico y entorno, según el pintor Jazzamoart, en el proceso de Borges estos factores se influyen, al respecto dice lo siguiente:

“La postura que plantea Borges respecto a los temas, es que éstos surgen de las necesidades que lo rodean, imagina que al estar en el taller maravilloso de Venezuela rodeado de naturaleza pues es inevitable que te influya no, las temáticas de este periodo de Borges llegan a ser casi ecológicas (...) Bueno ahora también Jacobo vive mucho ese cambio, no sólo cambia de ciudad sino de estudio. Ese estudio maravilloso que tiene en Venezuela, o el de Nueva York, que también es un lugar muy bueno, amplio, pero allí hay otro entorno entonces se cuestiona otras cosas, pinta otras cosas.”⁹⁷

Esta nota refiere al punto antes tratado, de la influencia del entorno físico en la obra, la impresión particular sobre el taller de Jacobo Borges en Venezuela, la expone Marie-Pierre Colle Corcuera.

“El artista venezolano Jacobo Borges vive con Diana, su mujer, y con Ximena su hija, en medio de un bosque rodeado de montañas, a cuarenta minutos de Caracas. En un universo fantástico, la naturaleza es anfitriona. Cuando Borges no está en sus cuadros está en su bosque y cuando sale del bosque es para meterse en el estudio. En esta etapa de su vida el pintor es uno con su casa, en una relación mágica. Borges la había soñado siete años antes de verla por primera vez, con su techo

⁹⁵ Jazzamoart, op.cit., nota 45.

⁹⁶ Colle Corcuera, Marie-Pierre, op. cit., nota 56, p.27.

⁹⁷ Jazzamoart, op. cit., nota 45.

inclinado de vidrio. Los bocetos están todavía en la carpeta. Un día preocupado por encontrar donde vivir con su familia, mientras se bañaba, presintió que alguien lo buscaba. En cosa de días le llamaron para proponerle la vivienda que existía en sus sueños, con la vegetación de un bosque multiplicado en un solo paisaje, ese pequeño universo que abarca todos los paisajes.”⁹⁸

Después de comprender lo antes expuesto acerca de los espacios y la relación con la obra de Jacobo Borges, se observa que efectivamente las obras son influidas por el entorno, que nacen de alguna necesidad provocada por el exterior o que simplemente tienen un sello del espacio en el que se producen. Además se puede inferir que el pintor tiene una gran capacidad de adaptación, puede permanecer en muchos lugares del extranjero, por meses, incluso años, no hay que olvidar que es de una generación de artistas que viajaron muy jóvenes a Europa. De esta capacidad se desprende otra particularidad de su personalidad, que en ocasiones le obliga a permanecer en algún lugar determinado, y esta es que es un personaje muy obsesivo, no se mueve de un lugar hasta que no ha logrado el objetivo con su obra, no descansa, ya sea que esté en Venezuela, Nueva York o en Berlín.

En cuanto a la noción del Arte como una experiencia vivida, Jacobo Borges admite que en su proceso creativo existe una relación de interdependencia entre autor y obra. De esta relación y del concepto de arte como reflexión, el pintor se refiere así:

“Yo he tratado de que la pintura o el dibujo sean una reflexión del mundo, una reflexión de lo que yo soy o de lo que pienso. Y esa reflexión tiene que ser parte de tu manera de vivir. El dibujo no puede ser más que el gesto con el cuál tu saludas a alguien: un día estás de mal humor saludas de mal humor.”⁹⁹

Este punto reafirma la idea del arte como una experiencia vivida y alude a la paradoja que representa la relación de dependencia entre la obra y la biografía del autor, concepto que coincide con la visión de Arnold Hauser, que afirma que la obra deviene como reflejo de la biografía de autor. Esta relación es comprendida por Jacobo Borges de la siguiente manera:

⁹⁸ Ibid. 96. p.21.

⁹⁹ Borges Jacobo, op. cit., nota 53, p.23.

“Si algo quisiera hacer hoy (...) es realizar un trabajo que sea la experiencia, el sentido de la vida de muchos de mis amigos, de la historia y, además, que sea las miradas o experiencias de muchos de nosotros. Pintar un ambiente en que se exprese como un pintor durante mucho tiempo no miró, y como a pesar de que batallaba por expresar la realidad, la realidad no se dejaba aprehender totalmente.”¹⁰⁰

Retomando la idea Arte como experiencia vivida, y en particular el concepto del artista como un ser integral, Borges estimula su proceso creativo tomando herramientas no sólo culturales sino también perceptuales, de su entorno sensible, acerca de este tema Jazzamoart dice:

“En ese sentido yo creo que una inquietud de Borges es estimular el proceso creativo, y el pintor se vale de todas las herramientas posibles, no, y siempre vive con esa inquietud, por ejemplo, estamos charlando y comiendo y allí en la mesa él ve arte. No hace una separación, no, eso es el arte integral en todos los sentidos.”¹⁰¹

De lo antes expuesto se puede inferir que Jacobo Borges para estimular su proceso creativo no establece separación entre arte y vida, porque integra en su obra todo lo que recibe de su entorno, y no sólo de su entorno social, político, educativo sino además las realidades sensoriales, de hechos aparentemente intrascendentes. Y por otro lado, el pintor se ha procurado los medios para que todas sus actividades y capacidades estén orientadas hacia el Arte.

¹⁰⁰ Borges Jacobo, op. cit., nota 40, p.11.

¹⁰¹ Jazzamoart, op. cit., nota 45.

IV. CONCLUSIONES

Tratar de hacer una reconstitución exhaustiva del proceso creativo de cualquier artista es imposible, porque existen múltiples factores sociales, ambientales, personales, de éstos últimos incluso no concientes, que operan en el autor en el momento de elaboración de las obras, por lo tanto, fue necesario sustentar este trabajo en áreas del conocimiento que ya han estudiado el tema, como la psicología de la creatividad y la sociología del Arte.

De estas áreas estudié los aspectos generales de la creatividad y del proceso creativo, rescatando de lo anterior el concepto de dinámismo entre, autor, obra y entorno, como eje de esta investigación. Esto obligó en primera instancia a hacer una completa revisión de la biografía del pintor y de su contexto histórico, describir y distinguir por etapas su discurso visual a través del tiempo. Para con estos elementos estudiar el proceso de creación de Jacobo Borges.

Enfrentar el trabajo de Borges, no fue fácil, puesto que se presentaron muchas dificultades, cabe resaltar entre ellas el hecho de no contar con material documental detallado que describa particularidades de su producción, ni de tener la posibilidad de entrevistar al pintor. Entonces decidí entrevistar a un par de colegas y amigos de Borges en México y revisar todo el material de prensa o de catálogos que aludiera a su proceso. Con el propósito de aplicar en Borges el modelo de proceso creativo visto anteriormente, abordando su obra desde una perspectiva global y distinguiendo algunas particularidades o patrones de conducta, de este ejercicio se desprenden muchas reflexiones, que a continuación expondré.

Respecto a la herencia biográfica de Jacobo Borges, como expuse, tanto en su infancia como en su juventud situaciones de injusticia social en su país le generan conflictos internos, los que se traducen en una actitud de inconformidad, ésta modela su esencia como un ser revolucionario. Este sentimiento de rebeldía que opera dentro de él necesita ser expresado, siendo el Arte la forma para comunicar su postura humanista y desarrollarse

Esta condición rebelde, inconforme, crítica, repercute en todos los aspectos de su vida, principalmente en su postura ideológica que es de carácter humanista y de izquierda, condiciona su posición frente al Arte y deriva en su arriesgada posición artística, la de conjugar al testigo con el creador. Es así que se puede concluir que la producción del pintor es condicionada por su postura ideológica, puesto que su obra se constituye como un conjunto integral, que representa una síntesis de carácter testimonial y ésta se ve influida por todos los hechos relevantes de su vida, su entorno y de su historia.

La característica fundamental del proceso de creación de Jacobo Borges, es el dinamismo, puesto que el pintor utiliza muchos recursos para estimular la producción de imágenes y de ideas, como el ejercicio permanente del dibujo y la libre experimentación plástica. Esta, hace que las fases de su proceso creativo se entrelacen, las etapas de incubación e iluminación generalmente se desprenden de la elaboración, es decir, el orden de estas fases es flexible en el caso de Borges.

Otra reflexión que considero importante como artista, para adoptar y aplicar a mi propio modo de producción, es la facultad del pintor para integrar en su obra lo que recibe del entorno, puesto que no establece una separación entre vida y obra manteniendo una actitud de total apertura hacia su entorno de realidades sensibles. Todo en él está relacionado con el Arte, ha conseguido los medios para dirigir toda su capacidad y energía a estimular su proceso creativo.

Después de estas reflexiones, describo esta investigación como un camino de aproximación al estudio del proceso creativo de Jacobo Borges, tesis que es perfectible y que abre pautas para futuras investigaciones.

Finalmente considero importante para el estudio de los procesos de creación, que los artistas documentemos el desarrollo de nuestras obras para la futura comprensión de las mismas.

V. FUENTES BIBLIOGRAFICAS

- Acha, Juan, Las Actividades de las Artes Plásticas, México, Ed. Coyoacán, 1994.
- Acha, Juan, Introducción a la Creatividad Artística, México, Ed. Trillas, 1992.
- Arheim, Rudolf, El Guernica de Picasso. Génesis de una Pintura, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981.
- Ashton, Dore, Jacobo Borges, Caracas, Ed. Ernesto Armitano, 1992.
- Betancourt, Julián, Teorías y práctica sobre la creatividad y calidad. Selección de lecturas, México, Ed. Academia. 1992.
- Boulton, Ernesto, Historia de la pintura de Venezuela, tomo 3. Epoca Contemporánea. Caracas, Ed. Ernesto Armitano, 1973.
- Bayon, Damian. Artistas contemporáneos de Latino América. La pintura, Madrid, Ed. Serjal. UNESCO, 1984.
- Centeno, Javier, Metodología y técnicas en el proceso de la investigación, México, Ed. Contraste, 1980.
- Colle Corchera, Marie-Pierre, Artistas latinoamericanos en su estudio, Noriega
- García, José Lius, Creatividad. La ingeniería del pensamiento, México, Ed. Trillas, 1998.
- Hauser, Arnold, Sociología del Arte, Madrid, Ed. Guadarrama, 1975.
- Landau, Erika, El Vivir Creativo. Teoría y Práctica de la Creatividad, Barcelona, Ed. Herder, 1987.
- Lucie Smith, Edward, Arte Latinoamericano del siglo XX, Barcelona, Ed. Destino, S.A., 1994.
- Matussek, Paul, La Creatividad. Desde una perspectiva psicodinámica, Barcelona, Ed. Herder, 1977.
- Rodríguez Estrada, Mauro, Psicología de la Creatividad, México, Ed. PAX, 1992.
- Rosell Luisa, Rarassi y Dougere, Pintura Americana. Venezuela, Chile y Colombia, Ed. Centro Editor de América Latina.

- Sullivan Edward, Artistas Latinoamericanos del siglo XX, The museum the modern Art, New Cork, Madrid, Ed. Tabapress, S.A 1992.
- Traba Marta. Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas, de 1950 a 1970, México, Ed. Siglo XXI, 1973.
- Veraldi, Gabriel y Brigitte, Psicología de la Creación, España, Ed. Mensajero, 1994.

Fuentes Hemerográficas

1-Artículos de diccionario.

- Morris, Charles, Introducción a la psicología, México, 5° Ed. Prentice-hall Hispanoamericana.S.A.1987.
- Warren, Howard, Diccionario de Psicología. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1948.

2-Catálogos de exposición.

- Alloway, Lawrence, “Guggenheim International Award”, Museo Guggenheim, Nueva York, 1994.
- Calzadilla, Juan, “Jacobó Borges, 90 dibujos”, Galería 40 grados a la sombra, Maracaibo Mayo/junio de 1964.
- Calzadera, Juan, “Jacobó Borges”, Galería Círculo, Mérida, Febrero/ marzo de 1970.
- Córtazar, Julio, “Reunión con círculo rojo”, Jacobó Borges: Magia de un Realismo Crítico. Museo de arte Moderno, México D.F. julio/agosto de 1976.
- Ramos, María Helena, La Comunión, Galería de Arte Nacional, Caracas, Ed Arte, 1981.
- Ratcliff, Carter, Sobre las pinturas de Jacobó Borges “De la pesca... al espejo de aguas”, Ed. Unidad de Publicaciones, MACC. Monterrey, México D.F., Berlín y Caracas, 1987.
- Messer, Thomas, “Emergent Decade”, Guggenheim Museum, Nueva York, 1976.

3- Artículos de revista

- Alloway, Laurence, "Latin American and International Art", En: Art in American, n° 3. Nueva York, 1995.
- Ashton, Dore, "Borges un Dibujante", En: Arte en Colombia, n° 28, Bogotá, Septiembre/ 1985.
- Bass, Ruth, "Jacobó Borges", En: Art News, Nueva York, 1987.
- Benavides, José, "Jacobó Borges: Beligerante Delator", En: Imagen, n° 72,73, Instituto de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 14/11/1972.
- Borges, Jacobo, "El Arte ya no una actividad pasiva, sino forzosamente agresiva", En: Clarín, Caracas, 26/04/ 1968.
- Borges, Jacobo, "El arte no puede nacer a partir de una elaboración sólo racional", En: Excelsior, México D.F. 28/07/1976.
- Borges, Jacobo, "El canto a la muerte (Cuento)", En: El clarín, n° 5, Caracas, 23/06/1962.
- Colín, José Luis, "Artes plásticas exposiciones de la semana", En: el nacional, México, D.F., 06/09/ 1976.
- Colín, José Luis, "Entre la acción colectiva y la búsqueda individual: Jacobo Borges", En: El Nacional, México, D.F., 07/09/ 1976.
- De Neuvillate y Ortiz, Alfonso, "Jacobó Borges Gran Expresionista Venezolano", En: Novedades para el hogar, México, D.F., 10/ 08/ 1976.
- Folch, Mireya, "El éxito produce crisis, dice el comunicador Jacobo Borges", En: El sol de México, México, D.F., 10/08/ 1976.
- Garduño, Ramírez, "Charla con Jacobo Borges: Quiero realizar una pintura tan compleja como la sociedad", En: El sol de Toluca, México, 29/ 08/ 1976.
- González, Alma, "Jacobó Borges: un pintor preocupado por su mundo", En: El Heraldó, México, D.F.,10/08/1976.
- Guevara, Roberto, "Jacobó Borges en el Museo de Arte Moderno", En: El Día, México D.F. 30/07/1976.
- Rueda Ramírez, Emma, "Jacobó Borges", En: Revista Mexicana de Cultura. México. D.F. 29/08/1976.