

Estelas ignoradas

Diálogo con Luis Scafati

Ignored wakes

Dialogue with Luis Scafati

Federico Luis Ruvituso

federicoruvituso@gmail.com

Historiografía del Arte II
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Ilustrador

Leonardo Gauna

capocosmico@gmail.com

Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 03/12/2016
Aceptado: 02/03/2017

Resumen

Esta entrevista a Luis Scafati se realizó con el fin de generar fuentes para una historiografía por venir, de conocer, desde la mirada crítica y nunca conformista del artista, tanto las cuestiones que atraviesan su obras y su manera de fundir las imágenes y las palabras, como sus reflexiones sobre la teoría y sobre las formas de producción artística en la actualidad.

Palabras clave

Historiografía; producción artística; entrevista Scafati

Abstract

This interview to Luis Scafati was carried out in order to generate sources for a future historiography, to know, from the critic and never-conformist view of the artist, the questions that are involved in his works and how he joins images and words as well as his reflections on the theory and forms of artistic production in the present time.

Keywords

Historiography; artistic production; interview Scafati





Luis Scafati, por Leonardo Gauna

Luis Scafati es un dibujante e ilustrador argentino, ecléctico e innovador, de renombre internacional, que desde muy joven publicó y difundió sus trabajos en diversas editoriales y medios. Estudió Artes en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCU) y en 1981 ganó el Premio de Honor en el Salón Nacional de Dibujo.

Incurrió en diversas formas del grabado, la acuarela y el transfer. Ilustró a Ricardo Piglia, a Franz Kafka y a Roberto Arlt, entre muchos otros, y también publicó textos ilustrados de su autoría. Sus obras forman parte del acervo de importantes museos en Barcelona, Madrid y Frankfurt y fueron publicadas en Francia, Inglaterra y Corea entre muchos otros países del mundo. Ciudadano ilustre de Mendoza, ganó el premio Konex en 2012 como uno de los cinco mejores ilustradores de la década. Ese mismo año fue nombrado Doctor Honoris causa por la UNCU. Sin embargo, lejos de los academicismos y de las convenciones actuales, sus obras inconfundibles y sus opiniones críticas le escapan a las categorías y a los tópicos establecidos.

Usted es reconocido por grandes proyectos de ilustración. Pienso en la edición de Martín Fierro; en la célebre Metamorfosis, de Kafka; en las obras de Joseph Conrad y de Edgar Allan Poe; en la reciente adaptación dibujada de Drácula, y en sus libros Tinta China, Mambo Urbano y El Viejo Uno Dos, entre muchas otras producciones. ¿Cómo piensa la relación entre el texto y la imagen en sus trabajos tanto de ilustración como de adaptación total?

Desde siempre sentí que el dibujo es una forma de narrar; no es casual que muchos escritores dibujen y viceversa. Una imagen siempre nos cuenta algo, así sea un simple retrato. Por lo tanto, la relación de ambas partes —texto y dibujo— es, según lo entiendo,

un natural complemento. Muchas veces una imagen nos dice cosas que es imposible traducir con palabras, amplifica una idea, le da otras resonancias.

Sus primeras publicaciones fueron en revistas de humor como Tía Vicenta, Humor y Péndulo, entre muchas otras. ¿Cómo entiende la actualidad, la insistencia y la supervivencia de la gran tradición del humor gráfico en la Argentina?

Sí, me formé en los medios gráficos y fue allí donde aprendí todo lo que un ilustrador necesita. Mi paso por el humor fue una excusa para dibujar. Creo que de alguna manera participé en un momento cumbre del humor gráfico. Somos un pueblo melancólico, inventores del tango y de otras nostalgias, por lo tanto, el humor es una necesidad básica que compensa esa parte. Hay muchas vertientes donde el humor transita: el folklore, la literatura y, por supuesto, los medios gráficos. Hubo una época en la que las revistas de humor eran una epidemia, recuerdo algunos títulos: *Rico Tipo, El ratón de occidente, Satiricón, Hortensia, Mengano, Humor, Sancho*. Esto era por los sesenta y los setenta, una época complicada política y socialmente.

Si tuviera que elegir algunas influencias artísticas fundamentales en sus obras (tanto pasadas como contemporáneas), ¿cuáles serían?

Un artista no nace de un repollo, somos eslabones. Desde la historieta a las ilustraciones de Roberto Páez, los grabados de Goya, el cine, la música y la literatura impregnaron mi trabajo. Y lo siguen haciendo; por ejemplo, cuando dibujé *La metamorfosis*, de Franz Kafka, no podía dejar de escuchar *Tábula rasa*, de Arvo Part. Pienso que algo de eso entró en los dibujos, no sabría decir en que parte, pero no puedo dejar de evocar esa melodía cuando los miro.

En los últimos años, dentro del marco de las universidades de arte, las prácticas tradicionales se encuentran en disputa con los nuevos medios y con las nuevas tendencias en el mercado del arte. ¿Ha cambiado mucho este contexto desde sus años de estudio en la Universidad de Cuyo? ¿Cómo se relaciona su producción con estas nuevas tendencias de consumo?

Como bien dice el *I Ching*, todo está en perpetuo movimiento. Seguramente siempre pasó, basta revisar la historia del arte para entender que es así. Tal vez hoy todo es más vertiginoso, pero recuerdo que cuando era estudiante de artes plásticas decían que la pintura de caballete había muerto; en aquellos días estaba en el candelero el arte cinético. Hoy Duchamp, cuya producción fue mínima si la comparamos con la de Picasso que hizo *todo*, ocupa un lugar en el basamento conceptual porque tal vez estamos en un momento en el que todo debe tener una lógica. Sin embargo, siempre hay gente que escapa del rebaño: muchos jóvenes siguen pintando.

De sus declaraciones encuentro fundamental la idea de que el dibujo piensa y de que la producción en este campo está acompañada por un tipo especial de narración. En este sentido, ¿qué estrategias comunicativas le habilita el dibujo como medio artístico y qué ventajas posee este medio respecto a otras formas de producción?

No creo que sea más ventajoso dibujar que escribir, un poema puede expresar una cosa a la que tal vez no sea posible aproximarse por otro medio. El dibujo es un lenguaje que escapa a la lógica, es el lenguaje con el que crecí, mi lengua materna. Por lo tanto, mi comunicación básica pasa por ese lugar, más allá de mi interés por la literatura, es lo que sé hacer.

Sus obras podrían acercarse a los trazos del terrorífico Alfred Kubin en algunos casos, a los dibujos y ensamblajes de George Grosz, en otros, y quizás también a los climas plásticos de las xilografías de Victor Delhez, todos ellos artistas en gran medida inclasificables. En este sentido, ¿cómo se lleva con las categorías clasificatorias elaboradas por la Historia del Arte?

Soy ecléctico y me cuesta clasificarme en determinada escuela, tal vez porque uno no tiene la conciencia y la posibilidad de ver lo que otros ven; siempre recuerdo un poema de Cesare Pavese que habla de un nadador que ignora la estela que deja en el agua mientras nada.

¿En qué aspectos considera que radica el lugar periférico que la Historia del Arte le ha dado al mundo de la ilustración y del humor gráfico?

Es que la Historia del Arte hace categorías que parten de prejuicios, jerarquías que me cuesta entender, probablemente porque analizan el hecho artístico solo con el cerebro, no comprenden profundamente lo que ven.

Muchas veces me siento conmovido, se me paran los pelos de la nuca ante las llamadas «artes populares» y me cuesta sentir lo mismo ante gran parte de eso que llaman «arte contemporáneo».

Algunas de sus últimas obras (como otros trabajos suyos en coyunturas diferentes) denotan una manera sumamente crítica de pensar el contexto político actual en la Argentina. ¿Cuál cree que es el valor de estos gestos militantes hoy? ¿Qué papel puede jugar, actualmente, el dibujo como herramienta política?

Ante tanto ruido mediático, ante tanta mentira organizada, ante el cinismo de estos gobiernos liberales, me salen algunos exabruptos en forma de dibujos, no sé si sirven de algo, pero cuando los hago, me siento más liviano.

Fragmento de William Gilpin [1794] (2004). «Ensayo III. Sobre el arte de abocetar paisajes». En Tres ensayos sobre la belleza pintoresca. Madrid: Abada, pp. 101-105.

Del artículo «Tour historiográfico sobre la categoría de lo pintoresco», de Rubén Ángel Hitz

Cuando tomáis *vistas de la naturaleza* podéis hacerlo tanto con la intención de *fijarlas en vuestra propia memoria* como de *transmitir, hasta cierto punto, vuestras ideas a los demás*.

Respecto a lo anterior, cuando veis una escena de la que deseáis hacer un boceto, vuestra primera consideración será la de adoptar el mejor punto de vista. Unos pocos pasos hacia la derecha o hacia la izquierda suponen una gran diferencia. El fondo, que se abarca difícilmente aquí parece que puede hacerse más fácilmente desde allí, y ese largo telón negro del castillo, que resulta tan desagradable desde una posición, desde otra se ve agradablemente interrumpido por un contrafuerte.

Una vez fijado el punto de vista, la siguiente consideración consiste en cómo reducir adecuadamente la escena para comprenderla dentro de los límites de vuestro papel, pues al ser la escala de la *naturaleza* tan diferente de la *vuestra*, si no se tiene algo de experiencia, resulta difícil hacer que ambas coincidan. Si el paisaje que tenéis delante es muy extenso, es preferible no incluirlo todo en un solo boceto, sería deseable, para mayor comodidad, dividirlo en dos. Una vez decidida la parte del paisaje que vais a incluir, fijaos en dos o tres puntos principales, que deberéis marcar en vuestro papel. Esto os permitirá precisar más fácilmente la posición relativa de los diversos objetos [...]. En un cuadro terminado el primer plano es un asunto de gran minuciosidad, pero en un boceto se necesita poco más que lo imprescindible para producir el efecto que deseáis.

Una vez fijado el primer plano, considerareis del mismo modo, aunque con más cuidado, las otras partes de vuestra *composición*. En una rápida *transcripción* de la naturaleza, basta con tomar las líneas del campo tal como las encontráis. Pero en vuestro *boceto adornado*, debéis corregirlas un poco allí donde aparecen de modo inadecuado. Tenéis que conseguir ocultar las partes ofensivas con un bosque, cubrir aquellas demasiado desnudas con arbustos, y quitar esos pequeños elementos que crecen espontáneamente en la naturaleza excesivamente a la vista y que solo sirven para introducir demasiadas partes en vuestra *composición*. El gran mérito de vuestro boceto consiste en estos acertados ajustes. Ninguna belleza de luz, de colorido o de ejecución puede reparar la falta de *composición*. Ésta es el fundamento de toda belleza pintoresca. Ni las mejores galas en la indumentaria pueden realzar a una persona cuya figura sea desgarbada y vulgar.

Fragmento de André Malraux (1954). «El museo imaginario». En Las voces del silencio. Buenos Aires: Emecé, pp. 19-20.

Del artículo «A prudente distancia. Aproximaciones al concepto warbuguiano de grisalla», de Federico Luis Ruvituso

La reproducción va a contribuir a modificar el diálogo, a sugerir otra jerarquía, a imponerla después [...]. El encuadre de una escultura, el ángulo desde el cual es vista, una iluminación estudiada sobre todo, dan un acento imperioso a lo que no había sido hasta entonces más que sugerido. Además, la fotografía en negro «acerca» los objetos que representa, por poco emparentados que estén. Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y una vidriera medievales, objetos todos muy diferentes, producidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura parte de su volumen), las dimensiones. El desarrollo de la reproducción actúa también de manera más sutil. En un álbum, en un libro, los objetos son reproducidos, en su mayor parte en el mismo formato; en rigor, un buda rupestre de veinte metros aparece cuatro veces más grande que una Tanagra... Las obras pierden la escala. Entonces la miniatura se emparenta con la tapicería, con la pintura, con la vidriera. El arte de las estepas era asunto de los especialistas; pero estas placas de bronce o de oro presentadas sobre un bajorrelieve románico, en el mismo formato, llegan a ser ellas mismas; y la reproducción libera su estilo de las servidumbres que lo volvían menor.

Fragmento de Jorge Romero Brest (1947). Texto de solapa. En Pierard, Louis. Manet el incomprendido. Buenos Aires: Argos.

Del artículo «La serie El arte y los artistas, de la editorial Argos. Bibliografía sobre arte e inscripciones de los textos», de Juan Cruz Pedroni

[...] Dos eminentes pintores franceses del siglo pasado comparten el amor de quienes gustan del arte, por igual de los que voluntariamente se rezagan en la tradición y de los que impulsan las exasperadas formas de vanguardia. Corot es uno, Manet el otro. El destino los ha unido, pero el tempo de la vida de ambos fué [sic] diverso, ya que Manet debió luchar infructuosamente —desdichada y siempre renovada injuria de cada tiempo presente con algunos del espíritu que luego han de expresarlo más cabalmente— para obtener ese favor popular que Corot obtuvo casi sin quererlo, por lo menos sin buscarlo con afán. Este bello libro sobre MANET EL INCOMPRENDIDO que publicamos, debido a la pluma elegante de Louis Pierard, diputado socialista y escritor de arte belga, biógrafo de Constant Meunier y de Vincent Van Gogh, espíritu francés a través de su patria chica valona sin que por ello pierda adhesión a su tierra, tiene la virtud de presentar al genial pintor parisién en sus tribulaciones humanas, siempre con la palabra sagaz del crítico y la emoción a flor de piel del aficionado sensible, feliz conjunción que legitima la coherencia de su doble vocación: la política social y el arte.

Y como el espectáculo del dolor ajeno siempre conmueve, acaso pueda esperarse que al trabar contacto con esa vida generosa, sólo amargada por los hombres, quienes ahora lo aman encuentren, además de una razón de simpatía y de comprensión, revelada a través de esa fina mala de penas y alegrías en que tejió su mensaje, una voz de alerta para no repetir la injusticia con los esforzados artistas contemporáneos. De la Historia ha de desprenderse una lección, honda y benéfica cuanto menos parezca dogmática y cuanto más se dé saturada de emoción.

Fragmento de Rubén Darío (1893, 22 de septiembre). «El hierro». En La Tribuna, p. 1.

Del artículo «Modelos divergentes: entre la historia y lo estético. Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino», de Natacha Valentina Segovia

La apoteosis del hierro puede decirse que ha sido proclamada en este siglo, en que se ha pretendido darle un alto puesto como material del arte. Huysmans atribuye al utilitarismo reinante el triunfo del hierro. «La época de lujuria utilitaria que atravesamos, no tiene nada que reclamar de la piedra, que estratifica, en cierto modo, los altos impulsos y las plegarias; pero ella puede encarnarse en monumentos que simbolicen su actividad y su tristeza, su astucia y su lucro, en obras extrañas y duras; en todo caso, nuevas. Y la materia señalada es el hierro».

En verdad, que el mármol fue en épocas luminosas y en países intelectuales la materia en que el arquitecto simbolizaba un ideal artístico, el hierro, en este áspero y ciclópeo siglo, es la masa predilecta del Númen.

Es el sajón el que primero eleva los metálicos, pesados y fríos monumentos. Del clavo, del riel, de la portentosa tablazón de los grandes puentes, pasa a [sic] ser el hierro el elemento principal de las modernas construcciones. El artista es sustituido por el ingeniero.

¿El yankee se enorgullece con su puente de Brooklyn? Pues París consiente que la monstruosa torre de Eiffel humille con su esqueleto negro la joya gótica, la gran H de Notre Dame.

Bien dijo el escritor que afirmó ser la torre Eiffel el campanario de un templo consagrado al culto del oro, cuya misa debía ser dicha por el papa americano Jay Gould, quien alzaría en sus manos, al sonar de los timbres eléctricos, la hostia del cheque.

Mármol para ti, griego, celeste Apolo; para tus iglesias piedra, Cristo Santo y místico; para Pluto casas de hierro, sótanos de hierro, cajas de hierro.

Y esto, en todo el mundo, desde New York, que es Roma, hasta la gran República del Plata, que es tierra prometida.

De Buenos Aires no se puede quejar. Acaba de inaugurarse una espléndida capilla de su culto en la calle de Piedad; capilla grandiosa, que honra el comercio de Buenos Aires, gracias a los señores Staud y Ca.

¿Cuál de nuestros biznietos engendrará al arquitecto que señalará el mármol con que deba construirse el edificio del Ateneo, ó de un lugar, llámese como se llame, consagrado al Arte y á las Letras?

El credo universal se escucha; y todos le repetimos:

«Creo en el Oro todopoderoso, Dios de la tierra; y en el Hierro su hijo...».

Des Esseintes
(Seudónimo de Rubén Darío)

Fragmento de José León Pagano (1931, 6 de septiembre). «Arte y Naturaleza». En La Nación, p. 9.

Del artículo «José León Pagano y el valor histórico del arte. El caso del arte prehispánico y colonial en el territorio argentino», de María Cobas Cagnolati

[...] Al considerar el objeto representado en la obra como naturaleza, los deshumanizadores prescinden de la actividad artística y se contradicen no poco. La naturaleza se hace arte por el espíritu. Urge repetirlo. El contenido estético mana de él, absoluta y exclusivamente. Es ésta una condición «necesaria» de todo arte. La facultad del artista no se agota en ninguna de sus producciones, momentos de un fluir siempre renovado. Nada extrínseco puede contenerlo. Admite estímulos, llámese imagen exterior si se quiere; pero obsérvese qué imagen es la que está presente en la fantasía del hombre intuitivo durante el proceso de objetivación. Es una imagen interior, un organismo vivido y vitalizado por el artista en su interioridad. Evidentemente, el hombre pinta en los otros su propio corazón —valga el recuerdo romántico de Chateaubriand—. Porque, a la postre, el arte siempre irá referido a la fibra sensible.

[...] ¿Qué es, entonces, el mundo objetivo, la naturaleza, puestos frente al hombre plástico —pintor o escultor—?. Si el arte es intuición, y si ésta solo puede darse en lo particular; si —dicho en el lenguaje kantiano— la intuición es lo representado imaginativamente, advertimos de inmediato que el arte es una categoría del espíritu. La actividad del hombre estético se apoya en la naturaleza, pero no se detiene en ella. La elabora, la transforma por el espíritu, o más exactamente, se hizo imagen en éste, de suerte que al expresarla nos da algo distinto y opuesto a ella.