

JUAN PABLO TORRES

PEDRO DERMANN : UN EJERCICIO DEL SER

PRIMERA PARTE: Introducción

TEMA

Lo original.

PROBLEMÁTICAS

¿Qué es lo original?

¿Es posible lo original a través de la copia o la repetición?

Estas problemáticas se desarrollaran principalmente a partir de las siguientes ideas: la mimesis como base del aprendizaje, el remix como la base de la creación y el cambio perpetuo como el estado natural de las cosas.

OBJETIVOS

El objetivo principal es cuestionar las ideas encunto a lo original y la copia a través del ejemplo de Pedro Dermann. A partir de este ejemplo plantearé dos ideas:

1. EXISTE EL ORIGINAL PERO NO SIN PRECEDENTES.
2. TODA COPIA CONTIENE SINGULARIDAD.

He decidido desarrollar estas ideas con el propósito de ampliar y analizar procesos que he llevado a cabo a lo largo de la carrera. Procesos que estuvieron en gran parte enfocados hacia la copia, la repetición, el original, y sobre todo a la falsa idealización de estos términos dentro de los ámbitos de la academia y el arte.

DESCRIPCIÓN FORMAL DE PROYECTO

El proyecto consiste en la exposición de un sujeto cuyo análisis ayuda a desarrollar la problemática, es decir, al problema de lo original, planteó como respuesta la vida y obra de Pedro Dermann. En cuanto a lo formal el proyecto consta de dos partes:

I. La primera parte consiste en la re-edición del libro *Pedro: Der (Duplizieren) Mann* del historiador de arte español Juan Torres. La edición constara de un ejemplar único que actúa en forma de biografía para el artista Pedro Dermann y también como obra. El libro es escrito e ilustrado a mano con esfero, pretendiendo imitar en lo más posible al libro impreso. La estructura de la biografía es la siguiente:

- i. ÍNDICE
- ii. LÍNEA CRONOLÓGICA
- iii. PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN DEL TEXTO: Una abundancia de Torres
- iv. Capítulo I: DER MANN: Pedro el hombre
- v. Capítulo II: OBSERVACIONES Y CUADERNOS: Las cosas que pasaron
- vi. Capítulo III: OBRA: Potencial
- vii. BIBLIOGRAFÍA

La fuente principal que usa Juan Torres en esta biografía es la redacción a partir de los cuadernos de Pedro Dermann, titulada *Los cuadernos de Pedro Dermann*, realizada por el artista español J.P. Torres. En estos textos se encuentran descripciones de eventos de la vida de Dermann, sus procesos mentales y la manera en la que se desarrollan sus dibujos.

II. La segunda parte de este proyecto consiste en la exposición de varias réplicas realizadas en esfero de las obras más importantes de Pedro Dermann. Dentro de la exposición se podrán apreciar algunos dibujos de las siguientes series:

- i. "AUTORRETRATOS"
Siete dibujos tamaño carta de autorretratos realizados por artistas celebres más un posible autorretrato de Pedro Dermann.
- ii. "GRANDES OBRAS DEL ARTE"
Ocho dibujos tamaño carta con base en miniaturas de algunas de las más reconocidas obras en la historia del arte.
- iii. "DESCOMPOSICIÓN DE DAVID"
Ocho dibujos tamaño carta basados en el "David" de Andrea del Verrocchio.
- iv. "EL FUEGO DE HERÁCLITO"
Doce dibujos de 10x10cms representando una llama en movimiento.

v. “48 CUADRADOS NEGROS”

Un Libro de 15x15cms que contiene cuarenta y ocho dibujos de cuadrados negros.

vi. “LOS CUADERNOS DE PEDRO DERMANN”

Interpretaciones de los cuadernos #4 y #10 de Pedro Dermann, los cuales contienen sus obras textuales.

MARCO TEÓRICO

El marco teórico de este proyecto toma como base la interpretación del historiador Juan Torres de la transcripción de J.P. Torres de los cuadernos de Pedro Dermann. A su vez este proyecto se ha podido llevar a cabo gracias al inmenso entusiasmo y ayuda de Juan Torres, quien es tanto la fuente principal de este proyecto como un colaborador indispensable.

Comienzo por enunciar que en sentido estricto no son posibles ni lo absolutamente original, ni la copia perfecta, es decir, no hay cosa o idea que no tenga precedentes y toda copia tiene su singularidad. El aprendizaje empieza con la mimesis, desde este comienzo todo lo que hacemos se encuentra influenciado por lo que hemos aprendido de otros, y a su vez, son precisamente estos elementos ajenos, incorporados y combinados, dentro de un contexto espacio-tiempo, los que hacen que seamos relativamente únicos. Podemos decir lo mismo en cuanto a la creación, se emula, se transforma y se copia, sea lo que sea, objeto o idea. Esto es algo que han explorado pensadores contemporáneos como Kirby Ferguson y antes de él filósofos como Deleuze, Kierkegaard, Nietzsche, Aristóteles, Platón, Heráclito, etc. El debate entre la copia y el original ha traspasado siglos y se ha mantenido vigente a pesar de ser protagonizado por dos de los términos más malinterpretados e idealizados, sobre todo, en los medios académicos y artísticos. Hay cinco términos esenciales en los que me basare para mejor exponer los detalles de esta polémica dentro de ambos contextos: mimesis, apropiación, copia, falso y original.

MIMESIS

Entiéndase la mimesis como el acto de imitar con el fin de pretender ser o hacer lo que un objeto o sujeto es o hace.

La mimesis es la herramienta prima en el proceso de aprendizaje. Los bebés aprenden a expresarse imitando los sonidos y acciones que ven realizar a sus padres, de igual manera aprendemos a caminar, a leer, a dibujar y muchos otros procesos esenciales para llevar a cabo una vida en sociedad. Pareciera ser algo innato, algo que viene programado en nosotros para ayudar con nuestra supervivencia como individuos y como especie. El proceso continúa en nuestra formación académica a través del jardín y después en el colegio. Se nos enseñan series de símbolos que debemos repetir tal cual nos muestra el profesor o el libro. Estos símbolos se repiten en plantillas una y otra vez hasta que se parezcan suficientemente a lo que se nos fue enseñado. Estas herramientas son utilizadas después para copiar todo lo que escriben los profesores en el tablero, se deben copiar las tareas y memorizar todas las fórmulas para después poder aplicarlas en otros ejercicios similares. En seguida se nos pide que reorganicemos estos símbolos y fórmulas para desarrollar pensamientos y respuestas propias pero siempre se debe tener cuidado de no hacer copia¹ y mucho menos *plagio*.

En la academia se pretende enseñar el arte de una manera muy similar; punto y línea sobre plano: la esencia de todos los símbolos que aprendimos en el jardín y también la esencia del dibujo. Leemos textos

¹ Palabra usada en su sentido coloquial.

con el fin de aprender a valorar el trazo y a componer dentro de una superficie, de tal manera que si un dibujo busca hablar de la estabilidad o representar la libertad, ya se sabe exactamente cómo se debe hacer la línea y donde ubicarla dentro del espacio. Si por alguna razón el dibujo se hace de otra manera quiere decir que se está expresando otra cosa, o peor aún, que el dibujante no se sabe expresar. Cuando tenemos cierto dominio sobre el punto y la línea debemos una vez más copiar a los *maestros*. Primero a da Vinci, después a Rembrandt, etc... y para completar, es también importante tener en cuenta las fórmulas de perspectiva.

se deben copiar las tareas y memorizar todas las fórmulas para después poder aplicarlas en otros ejercicios similares.

LA APROPIACIÓN

La apropiación es el acto de hacer propio. Al apropiarse se subvierten los valores de lo apropiado.

Hay quienes citan a Picasso diciendo que los buenos artistas copian pero que los grandes roban². Veraz o no, es una cita que por un lado evidencia cómo los grandes artistas llegaron a serlo gracias a sus referentes y por otro lado nos muestra la naturaleza de la apropiación. Hoy en día con el internet y otros medios se ha democratizado la información. Hay reservas virtualmente infinitas de referentes. Con todo este contenido a nuestro alcance es realmente difícil no verse influenciado por otros artistas o por ciertos contenidos. Han surgido además grandes comunidades de fanart y del remix, ambos movimientos que buscan generar nuevos contenidos a partir de otro ya existente. Esto ha llevado a varias discusiones en cuanto a los derechos de autor: ¿Dónde trazamos la línea entre el plagio y la apropiación? Es aquí donde quizás la frase de Picasso nos puede ayudar. La esencia de la apropiación está en el robo. Una mera copia de una obra podría considerarse plagio o podría ser descartada como una copia y nada más, pero el momento en el que se apropia la obra y se subvierte esta deja de ser lo que era antes. Cuando le hacemos bigotes encima a la imagen de un retrato hecho por un gran maestro este deja de ser de él. Al ver el resultado no observamos la belleza de la pintura del maestro, en vez nos concentramos en la intervención, nos reímos del chiste, el cuadro original es poco más que el soporte para la intervención. Seguramente el cuadro no perderá todos sus valores, en especial si es una obra reconocida lo más probable es que los retenga, pero indudablemente estarán subvertidos por nuevos valores. Es de esta manera que la apropiación se vuelve un robo, se priva a lo apropiado de su significado o de sus características físicas y se le imponen nuevos valores.

La apropiación se ha vuelto un recurso esencial en el arte, hasta ha llegado a pensarse como su propio movimiento además de ser la base de muchos más. A veces pareciera que la apropiación se hubiera vuelto una obligación, la necesidad de tener referentes, de asociarse con un movimiento y el apuro por citar a la mayor cantidad de filósofos y artistas demuestra lo dependientes que nos hemos vuelto del trabajo de otros³, de tal manera que hemos dejado de apropiarse y hemos comenzado a ser apropiados. Ya no citamos las palabras de alguien como Deleuze para hacer nuestro punto sino que Deleuze lo vuelve a hacer a través de nosotros. Quizás el propósito de la cita, más allá de asegurar que no se esté haciendo plagio, es validar al que está citando. De esta manera se valora lo que diga un autor o estudiante por lo que dice aunque no lo diga él⁴.

² Es una cita dudosa teniendo en cuenta que es una frase atribuida no sólo a Picasso sino también a otros como a William Faulkner y Stravinski.

³ Debo aclarar que no estoy haciendo ningún juicio de valor. No digo que esta dependencia sea buena o mala solo la señalé.

⁴ Si se preocupa el lector de que hasta este momento no haya citado directamente a ningún artista o filósofo, temo informarle que esto persistirá. No es debido a una falta de fuentes ni de referentes; aunque el lector no lo pueda

LA COPIA

La copia es aquello que multiplica el contenido de un algo. No es necesario duplicar la fidelidad física del objeto, se puede trasladar a un nuevo medio siempre y cuando sea fiel al contenido.

A diferencia de la apropiación la copia no busca ejercer poder. La copia nace de la necesidad de multiplicar, responde a una demanda por masificar y por lo general no busca competir con el objeto original, se refiere a él, pero por lo general como algo inferior o de menor valor. La palabra viene del latín, *copia* o abundancia y como verbo *copiare* o transcribir. Aplicaba sobre todo a los escribas o monjes que transcribían documentos a mano antes de la existencia de la imprenta, en este momento era más importante que la copia fuera fiel en cuanto al contenido mientras que la semejanza visual era algo secundario. Con la llegada de la imprenta una buena copia se comenzó a juzgar en cuanto a la similitud que tenía con el original, o en este caso, con las matrices, las copias saldrían todas iguales dado a que todas tenían la misma matriz. Sin embargo había ciertas limitaciones. Si una publicación quería mostrar alguna pintura o copiar un manuscrito ilustrado tendrían que hacer una copia traducida al grabado o en relieve para poder mostrar estas imágenes. Con la llegada de la fotocopidora no era necesario hacer matrices ya que se podría fotocopiar directamente de la fuente. Aun así seguía sin ser una copia físicamente exacta. Una fotocopia de una pintura no tendrá la misma textura, ni estará hecha con los mismos materiales que la pintura misma. Sin embargo esta exactitud no es algo que concierne mucho a la copia, tanto la imprenta como la fotocopidora no dejaron de lado la idea de masificar implícita en el copiar, es más una cuestión de eficiencia que de calidad.

Claro está que hay casos que intentan subvertir estos valores, ocasiones en las que la copia se vuelve tan importante como el original o más. También están aquellos que buscan llevar la tecnología hasta un punto en el que la eficiencia y la calidad y el contenido y su aspecto físico, lleguen a un mismo nivel. Ya tenemos impresoras 3D, y estas ya funcionan con una variedad de materiales como plásticos y textiles.

EL FALSO

Entiéndase por falso una copia que se hace pasar por su original. Una ficción.

Tanto la producción en masa como la similitud son elementos problemáticos dentro de la copia. Sabemos que entre más accesible y abundante se vuelve un objeto menor es su valor, y que la copia no debería competir con el original, sea porque su calidad es inferior o porque suele anunciarse de manera directa como copia, pero a veces surgen problemas cuando no se puede diferenciar la copia del original. Se podría decir que este es el caso de una buena réplica o de un facsímil, pero aun así, estos deben enunciarse como tal, como copias. Nace el verdadero falso al presentarse el simulacro como un original, cuando se hace pasar la ficción por verdad. Al mentir de esta manera el falso pone en peligro la legitimidad del original y compite directamente con él. Y si logra reemplazarlo anula de cierta manera al original. Aun así ¿no es un falso también un original aunque su intención pueda ser otra?

EL ORIGINAL

confirmar, he investigado los temas, se que Wassily Kandinsky escribió *Punto y línea sobre plano* y estoy enterado de quien fue Marcel Duchamp. La decisión de no citar, con las excepciones del historiador Juan Torres (quien ayudó con este proyecto), radica en querer desarrollar la problemática con voz propia y en ser consecuente con las ideas que expongo, si bien estas ideas suenan familiares no duden en pensar que tal vez fueron expuestas también por otro, de la misma manera que estas palabras que estoy usando las uso porque en algún momento se las escuché a mi padre, mi madre o a cualquier otra persona. Son pocos los caracteres con los cuales se producen todos los libros que ha escrito el hombre.

El original es el origen de algo. No importa que éste haya sido a su vez originado por algo más.

Original viene del latín *origo*: origen, nacimiento, causa, principio. Si declaramos que original es aquello que no tiene precedentes tendríamos que reconocer lo inalcanzable y absurdo que sería el término pero ninguna de las definiciones de *origo* propone esto, es decir, se puede ser la causa pero también el efecto, el nacimiento es el principio pero no surge de la nada y es hasta posible el renacer; el sol nace en el oriente⁵ y ahí sigue naciendo todos los días. Si además pensamos la idea del original dentro de un contexto espacial y temporal podríamos llegar a la conclusión de que todo está eternamente renaciendo. Los objetos y las ideas están en una constante evolución aun cuando parecieran permanecer igual.

Podemos pensar que si bien todo ya está hecho, no se ha hecho en este instante, en este lugar, no lo he hecho yo. Hasta un mismo objeto podría ser infinitamente original, infinitamente nuevo dependiendo de donde y cuando se encuentra: una mujer desnuda, una fotografía de la mujer desnuda, una fotografía de la mujer desnuda en una revista pornográfica, una fotografía de la mujer desnuda en el Louvre, una fotografía de la mujer desnuda en Montauban, una fotografía de la mujer desnuda en Italia, una fotografía de la mujer desnuda en mi pared, la fotografía de la mujer desnuda ayer, la fotografía de la mujer desnuda hoy, etc. Además esta forma de pensar toma en cuenta la mortalidad de un objeto y su existencia desde el punto de vista de un espectador ajeno. Los colores de una pintura se van volviendo pálidos, se comienza a cuartear, la materia se deshace, está en un proceso de cambio perpetuo. Las partes que componen la pintura van cambiando sin que deje de ser la misma pintura. De igual manera si se le muestra una misma pintura a tres personas lo más posible es que las tres vean e interpreten la pintura de maneras muy distintas. Las obras también cambian, envejecen, mueren.

Entonces ¿podría ser el falso o una copia también un original? Si. El hecho de que sea un falso o una copia no excluye que también sea un original de la misma manera que ser causa no excluye ser efecto. Quizás al leer la frase atribuida a Pablo Picasso de como los buenos artistas copian pero los grandes roban, alguien se sienta inspirado y a partir de esto haga una obra maestra aunque Picasso nunca la hubiera dicho. De la misma manera alguien como Pedro Dermann pudo haber sido inspirado por pequeñas fotos a blanco y negro de las grandes obras del arte. Lo suficientemente inspirado para querer hacer copias de las copias y escritos sobre esas copias. Escritos que a su vez dieron origen a la obra de otro artista quien además hizo transcripciones de sus escritos. Nuevos escritos que también dieron origen a una biografía de Dermann. Biografía que ahora inspira y da origen a este trabajo de grado.

Hasta acá llega la primera parte de este marco teórico. A continuación cedo la palabra al historiador Juan Torres. Lo que sigue es la segunda edición textual de *Pedro: Der (Duplizieren) Mann de Juan Torres*, reedita especialmente para este trabajo de grado.

A medida que va leyendo el lector notará pequeñas notas descriptivas aludiendo a las ilustraciones que harán parte sólo de la versión dibujada de este libro. Como tal vez se habrá dado cuenta ya el lector, he tomado la decisión de omitir toda imagen de este trabajo escrito. La decisión funciona para enfatizar algunas de las ideas centrales de este trabajo y espero se justifique antes del final de la lectura completa de este texto (si es que no ha sido ya justificado). Por lo tanto se le pide al lector dos cosas: proseguir con mucha atención y estar preparado para *hacerse una idea* de lo que viene a continuación.

⁵ Oriente viene de orior que no por coincidencia quiere decir nacer, levantarse, empezar, etc.

SEGUNDA PARTE: Pedro: Der (Duplizieren) Mann

PEDRO: DER (DUPLIZIEREN) MANN

PEDRO: DER (DUPLIZIEREN) MANN

Juan Torres

Ilustrado por: Juan Pablo Torres

Dank an der Kleine Bär und der Große Bär.

Pedro: Der (Duplizieren) Mann, Juan Torres
© Nopienso Ediciones, Ciudad Real, España. 1998.

2nd edición textual realizada por Juan Pablo Torres, 2015.

Segunda edición del texto autorizada por Nopienso Ediciones España, y debidamente protegida en todos los países. Todos los derechos de la segunda edición reservados por Juan Torres y Juan Pablo Torres.

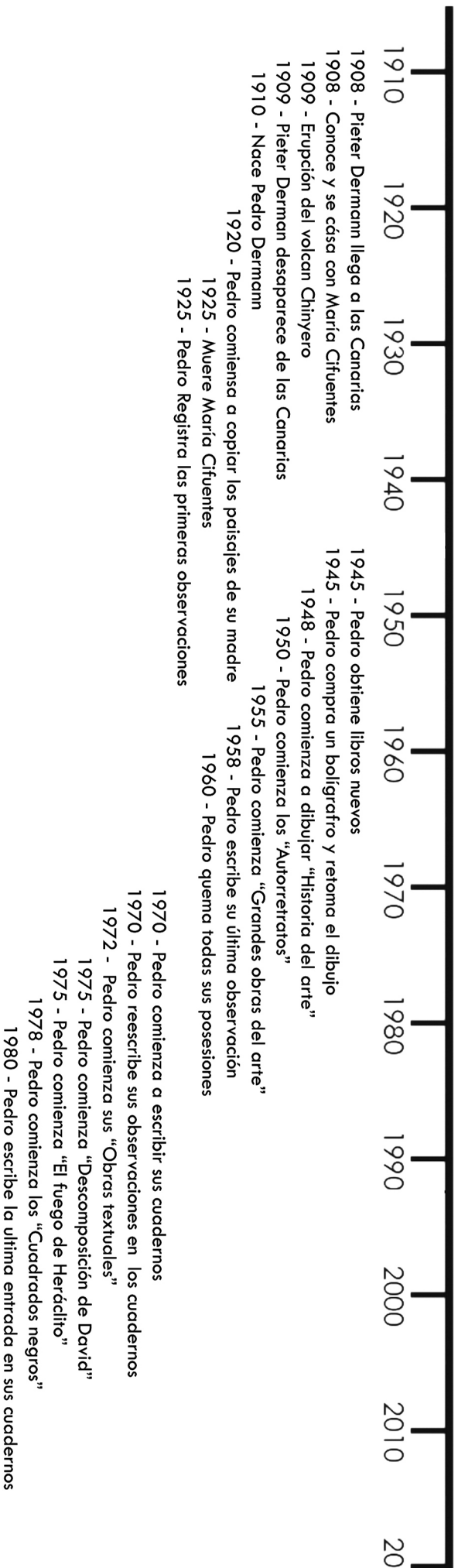
La reproducción total o parcial de este libro en forma idéntica por cualquier medio mecánico o electrónico, incluyendo fotocopia, grabación o cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información es autorizada por los editores y no viola derechos reservados ya que seguramente sera algo original. Se agradece que cualquier utilización sea previamente notificada.

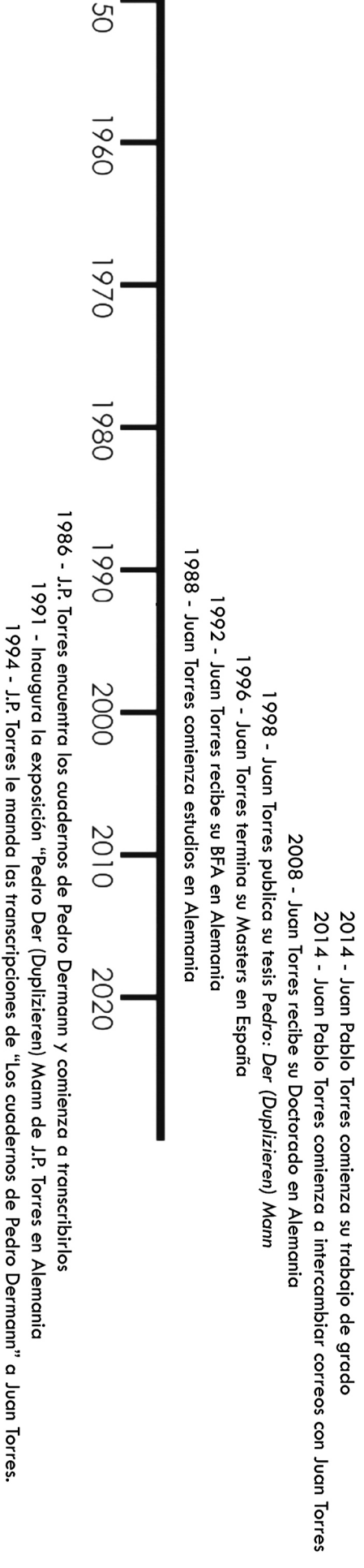
(Estampilla de "David" de Andrea del Verrocchio de J.P. Torres)

ÍNDICE

I.	Línea cronológica	10
II.	Prólogo: Una abundancia de Torres	12
III.	Der Mann: Pedro el hombre	16
IV.	Observaciones y cuadernos: Las cosas que pasaron	18
	i. “Observaciones”	18
	ii. “Cuadernos”	19
III.	Obra: Potencial	22
	i. “La historia del arte de Pedro Dermann”	24
	- “Historia del arte”	24
	- “Autorretratos”	25
	- “Grandes obras del arte”	26
	- “Obras textuales”	27
	ii. “Descomposición de David”	29
	iii. “El fuego de Heráclito”	30
	iv. “Cuadrados negros”	31
VI.	Bibliografía	35

LÍNEA CRONOLÓGICA





PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN DEL TEXTO: Una abundancia de Torres

Existen coincidencias de todo tipo. En la provincia de Ciudad Real, dentro de la región histórica de Castilla, me crié entre muchos otros que compartían mi apellido. Esta región fue conocida por mucho tiempo como “tierra de castillos” gracias a la abundancia de estos mismos. Es entonces de esperar que abunde el apellido Torres, en especial cuando consideramos que es en esta región donde tiene su origen. Igualmente, al analizar la constancia con la cual los padres de la región nombraban a sus hijos entre los años sesenta y setenta, podemos asegurar que no es casualidad que hubiera tantos chicos llamados Juan Torres o algunas variaciones compuestas como Juan Manuel, Juan José, Juan Diego, Juan Gabriel, Juan David, Juan Carlos, Juan Pablo, etc.

Esta marca de lo muy común desapareció cuando dejé España para ir a estudiar Bellas Artes en la *Universität der Künste Berlin*. Fue allí donde encontré al fin la distinción, la excepción, la peculiaridad acompañada por la soledad del extranjero. Eran pocos los que compartían mi idioma natal, razón por la cual me encontraba con frecuencia deambulando solitario por las calles de Berlín y fue así como una noche descubrí a Pedro Dermann. El año era 1991, y me encontraba finalizando mis estudios. Recorría las calles bajo la luz de una luna invernal, cuando, para mi sorpresa, me encontré frente a una pequeña galería que anunciaba sobre su ventanal la exposición de un artista llamado J.P. [Juan Pablo] Torres. Debajo de su nombre se encontraba el título de la exposición: *Pedro Der (Duplizieren) Mann*. Guiado por la curiosidad y una especie de nostalgia, entré al local, ignorante de que ese instante terminaría por dar rumbo a mi vida profesional.

La exposición constaba de varias series de dibujos realizados con bolígrafo. La mayoría de la series consistían en pequeñas réplicas de algunas de las más conocidas obras de arte. A la entrada de la galería, pegado sobre la pared, se encontraba un breve texto curatorial firmado por el mismo J.P. Torres. El texto contaba cómo el artista había encontrado varios cuadernos que detallaban la vida y la obra de un individuo llamado Pedro Dermann, quien, a su vez, había dedicado la vida entera a copiar obras a partir de miniaturas que encontraba en libros de arte. Continuaba explicando cómo Pedro había terminado por destruir todos sus dibujos y cómo este hecho había llevado a que J.P. Torres decidiera realizar sus propias versiones de los dibujos de Dermann a partir de las descripciones que se encontraban en los cuadernos.

El misterio construido a partir del extraño personaje, cuyas obras J.P. buscaba recrear de la nada y de unos textos no menos misteriosos, era suficiente para llamar la atención (ni qué decir del hecho de hallar un artista homónimo en Berlín). Todo ello se encontraba potenciado por el hecho de que, en cierta forma, la exposición estaba conformada por copias de unas series de copias. No había, para mí, mucho más allá de eso. La calidad de los dibujos era decente pero éstos no eran lo suficientemente magistrales para cautivar me por sí solos. Indagué con los dueños de la galería en cuanto al artista y a la exposición. Era una pareja amable pero me ofrecieron muy poca información al respecto. No parecían tratar directamente con el artista, quien, efectivamente, era un español, lo cual sólo acentuó mi avidez por conocerlo. Sin embargo, y puesto que el misterio me ganaba, me conformé con el número telefónico del comisionista que, me dijeron, se encargaba de la obra del artista.

A partir de ese momento ocurrió una serie de coincidencias infortunadas. Al cabo de dos semanas, y después de muchas llamadas fallidas, logré comunicarme con el representante de J.P. Torres. Me informó que llevaba varias semanas sin poder contactar al artista. Me dijo que J.P. tenía residencia en Berlín desde hacía ya un año y me facilitó la dirección, pero me advirtió que el artista parecía no estar viviendo en ella en el momento, pues no contestaba sus llamadas y tampoco había tenido suerte en las ocasiones en que había pasado por su casa. Terminé por preguntarle cuánto podría costar alguna de las obras expuestas en la galería, sólo para enterarme de que toda la colección ya había sido adquirida por un individuo cuya información no estaba autorizado a dar.

Al día siguiente le escribí una carta al artista en relación con diversos aspectos de su obra y en especial en lo atinente a Pedro Dermann. Ese día caminé hasta su residencia, timbré, y al no obtener respuesta, dejé la carta encima de una pequeña pila de correo en su buzón. Caminé de vuelta a mi hospedaje y, sin saber qué más hacer al respecto, esperé. Me graduaría un año después, mientras los bulldóceres demolían los últimos vestigios del muro de Berlín. El mundo siguió andando y yo volví a España, donde continuaría mis estudios.

Dos años después, en 1994, recibí una caja proveniente de Berlín, originalmente dirigida al hospedaje en el que me había alojado durante mi estadía en aquella ciudad. La universidad se había encargado de redireccionar la caja hacia la casa de mis padres, donde me encontraba viviendo en España. Al abrirla encontré un sobre de manila y debajo de éste un voluminoso texto argollado titulado *Los cuadernos de Pedro Dermann*. Pegada al sobre había una pequeña estampilla que inmediatamente reconocí como la interpretación de J.P. Torres del “David” de Verrocchio de Pedro Dermann.

El sobre contenía una carta firmada por J.P. Torres, en la cual respondía a algunas de mis inquietudes. Describía cómo unos diez años atrás había encontrado los cuadernos de Pedro Dermann mientras visitaba un mercado de pulgas en Sevilla. Compró los ocho cuadernos, que se encontraban en un estado deplorable. A algunos les faltaban páginas y a otros pliegos enteros; aquí y allá aparecían manchas que velaban palabras volviéndolas ilegibles o casi imposibles de descifrar. Le llamó la atención la bella apariencia de los

cuadernos, a pesar del estado en que se encontraban: parecían verdaderas reliquias. J.P. se llevó los cuadernos a casa y comenzó a leerlos.

Quedó inmediatamente intrigado al darse cuenta de que eran los diarios de un viejo artista y que detallaban de manera peculiar su vida y su obra, la cual se componía exclusivamente de dibujos a bolígrafo. Al terminar la lectura se le hizo claro que los ocho cuadernos en su posesión no contenían la historia completa. Aparecía una gran cantidad de entradas que hacían mención de otras entradas que J.P. no pudo hallar en ninguno de los cuadernos en su poder¹. Era además difícil ubicarse cronológicamente, ya que sus registros, leídos en orden, no guardaban una secuencia y su posible continuidad sólo se iba revelando fragmentariamente. La falta de fechas tampoco ayudaba demasiado. También lo desconcertaba la escritura misma: por un lado, aunque era evidente que los cuadernos se encontraban escritos a mano, la caligrafía implementada emulaba la tipografía de un libro impreso; y por otro lado el texto no incluía mayúsculas ni tildes ni comas, y su singular puntuación se limitaba a puntos precedidos y seguidos de espacios.

A medida que iba descifrando los cuadernos, J.P. descubrió que el artista había optado por destruir sus dibujos. Impulsado por el profuso detallismo con que algunos de ellos se encontraban descritos por el autor, J.P. concibió la idea de dibujar él mismo sus propias versiones (interpretaciones) de las obras de Pedro Dermann.

Mientras hacía los dibujos, empezó a organizar y a transcribir los cuadernos de Dermann en *Los cuadernos de Pedro Dermann*, tratando de encontrar el orden cronológico de las entradas, tarea que no resultó fácil, ya que, además de identificar muchas lagunas en los textos, había caído en cuenta de que la mayor parte de los primeros cuadernos consistía en reinterpretaciones de memoria de viejas observaciones que había registrado Pedro cuando era joven y que también había destruido. En atención a este hallazgo, J.P. divide *Los cuadernos de Pedro Dermann* en dos partes: las “Observaciones” y los “Cuadernos”.

Tanto la carta de J.P. como la transcripción de los cuadernos me generaban nuevas preguntas. Por un lado, se me hacía extraño que pasaran dos años antes de que J.P. Torres me enviara sus materiales y las razones que tenía para hacerlo y compartir con un desconocido algo tan valioso (¿habrá sido mi nombre u otra nostalgia semejante?); por otro lado, me seguía intrigando su ausencia durante el período de exposición y venta de su obra en Berlín en 1991 y que no mencionara nada de ello en su carta a propósito de su demora para responderme. Para aumentar el enigma, el hecho de que Pedro Dermann no incluyera datos esenciales como fechas o lugares hacía difícil confirmar qué tan auténticos eran sus escritos, así como no era fácil determinar la veracidad del trabajo de J.P.

De nuevo intenté contactarme con el artista. Envié más cartas tratando de precisar ciertos aspectos del misterio y, al no recibir respuesta, pedí el favor a un amigo en Berlín que visitara su residencia con el fin de tener un contacto más personal con el artista. Cuando mi amigo llegó a la dirección le informaron que J.P. Torres se había mudado. De igual manera cuando le pedí que visitara la galería encontró que esta había dejado de existir hace varios

¹ J.P. calculó la posibilidad de que en total fueran doce cuadernos los que Pedro escribió.

años. Sin más pistas, comencé a preguntar su nombre en todas las galerías españolas que visitaba y hasta consultaba con mis colegas y maestros. ¿Existió Pedro Dermann? ¿Existía J.P. Torres? Me había obsesionado con el tema. Pasé meses estudiando los cuadernos en procura de algún tipo de pista: un hombre buscando la isla de Atlas, una tierra de volcanes, el ermitaño, María, etc. Comencé a explorar bases de datos con el fin de encontrar algún documento oficial que me llevara en la dirección correcta; finalmente, después de un arduo proceso de investigación logré hallar un acta de nacimiento perteneciente a un Pedro Dermann Cifuentes, nacido en la isla de Tenerife en 1910, hijo de Pieter Dermann Dermann y María Cifuentes Franco.

Gracias a información obtenida en la sección de los “Cuadernos”, sabía que Pedro portaba el mismo nombre de su padre; así que Pieter Dermann (Pieter siendo la traducción germánica de Pedro) bien podría ser su padre. Era un nombre especialmente popular en la Holanda del siglo XIX. Después estaba María, quizás la palabra más repetida a través de los cuadernos. Sentía que al fin había encontrado a Pedro. No sabía si era el Pedro que dedicó su vida a dibujar obras de arte y a escribir los cuadernos que tenía transcritos en mis manos, pero por lo menos sabía que tal persona había nacido.

Comencé a orientar mi tesis de maestría hacia Pedro, analizándolo ya no sólo como un misterio sino como dibujante. Como artista.

La tesis, titulada *Pedro: Der (Duplizieren) Mann*, fue publicada por primera vez en España en abril de 1998, y posteriormente ha sido compartida a través de varias páginas en Internet. El título era un guiño al primer acercamiento que tuve a Pedro a partir de la exposición de J.P. Torres, pero sobre todo mi intención era que funcionara como carnada, principalmente dirigida a J.P. o a cualquiera que lo conociera. Sin embargo, los años pasaron y la carnada no parecía dar resultado. Pedro dejó de ser mi prioridad. Me embarqué en nuevos proyectos y después de un tiempo regresé a Berlín para realizar estudios de doctorado, título que obtuve en 2008.

Casi veinte años después de la publicación de mi tesis sobre Pedro Dermann, empecé a recibir correos de un joven artista colombiano llamado Juan Pablo Torres, quien mostró un vivo interés en mi libro y gradualmente me fue manifestando su propuesta de interpretar de nuevo las obras de Pedro Dermann para su proyecto de grado, proponiendo como pieza central este ejemplar que el lector tiene en sus manos: la primera versión ilustrada de *Pedro: Der (Duplizieren) Mann*, segunda edición física², ejemplar único, dibujado a mano.

La carnada ha funcionado. Una vez más, Dermann vive.

Juan Torres
Madrid, 2015

2 Es extraño entender la re-edición de un libro como un ejemplar único. Por lo general se piensa en su publicación masiva, de tal manera que su información llegue a la mayor cantidad de personas. Aún así ¿No es esto lo que también hará esta versión? Hoy en día el Internet se encarga de propagar la información, antes de esto eran principalmente los libros y los periódicos, pero si miramos aún más atrás, antes de la palabra escrita, podremos hablar de la propagación por medio de la palabra. De esta forma esta segunda edición podría llegar a tener ejemplares incontables. Se propaga en la mente a través de la vista. A través de la palabra.

DER MANN: Pedro el hombre

En 1908 el joven aventurero, explorador e inventor Pieter Dermann Dermann emprende un tour a través de las Islas Canarias. Ese mismo año conoce a María Cifuentes Franco en la isla de Tenerife y allí contraen matrimonio. Pedro Dermann Cifuentes nace dos años después en diciembre de 1910.

Hasta aquí llegan los hechos. La familia Dermann Cifuentes no dejó más rastros que los de su boda y el nacimiento de su hijo, debido a la ausencia de más documentos oficiales y a una serie de desastres naturales que causaron tanto pérdida de datos como de gente. A lo cual se le añade el aislamiento voluntario de Pedro Dermann (el ermitaño en los cuadernos), así que no es extraño que no se encuentren familiares, amigos ni conocidos que den testimonio alguno, de tal manera que el resto de esta historia se desarrolla a partir de los retazos de su vida encontrados en *Los cuadernos de Pedro Dermann*³.

[Dibujo en lápiz de paisaje con casa pequeña en frente de un volcán.]

Dibujo por Dermann basada en pintura de María, c. 1920.

“maria decia que el hombre siempre anduvo buscando la atlantida . anduvo andando . [...] habia continuado en su camino al encontrarse a el mismo encontrado en vez en pompeya .” Cuaderno #7, entrada 4⁴.

En 1909 erupciona el volcán Chinyero en el municipio de Santiago del Teide. El volcán se mantiene activo durante nueve días, lo cual obligó a la evacuación de todas las familias en el área. Los cuadernos de Pedro mencionan una pequeña casa cerca de un gran volcán cuya descripción concuerda con el Chinyero. Pedro recuerda cómo su madre solía contarle que su padre se había ido “espantado por un volcan” antes de conocer a su hijo. No es seguro si Pieter Dermann Dermann realmente abandonó a su familia o si falleció durante la erupción. Dado el hecho de que no existe un certificado de defunción en su tierra natal, lo más probable es que haya sufrido la misma suerte que todos aquellos que desaparecieron en la catástrofe.

“decia que yo tambien la dejaria dejada algun dia . me encontraria con el hombre que me dejo . dejado en la atlantida . dejados los dos y dejada ella se quedaria sola atendiendo a la casa . solamente .” Cuad. #7, e. 4.

3 Desde este momento proseguiremos bajo la suposición de que Pedro Dermann fue un dibujante y que los cuadernos fueron efectivamente escritos por él. No me interesa analizar la valiosa trayectoria de un artista y su trabajo más allá de su veracidad. Será decisión del lector si toma la información a continuación como hecho biográfico, o si la toma como una obra de ficción. Ambas lecturas son válidas; sin embargo, mi opinión es que la cuestión de la autenticidad del personaje influye poco en el valor de sus ideas. Haya existido o no Pedro Dermann, el hecho es que su historia y sus dibujos, y ahora su biografía, existen gracias a varios individuos relacionados con el mundo del arte.

4 Ahora en adelante usaré las abreviaciones Cuad. (cuaderno), e. (entrada), ob. (observación).

Desde ese entonces María y Pedro vivirían solos. Ella se encargaría personalmente de la formación de Pedro. Era su madre, amiga y profesora. En la casa tenían una biblioteca con muchos y muy variados volúmenes con la cual, entre otros usos, María se ayudaba para enseñarle a Pedro matemáticas, biología y filosofía. Además de estos conocimientos diversos, era apasionada por el arte, pasión que legaría a su hijo.

Pedro fue un chico brillante desde temprana edad; sin embargo, su brillo estuvo acompañado de un temperamento difícil. Podía a veces tornarse obstinado o disperso; y eran muchas las cosas que se negaba a hacer. Al principio no parecía estar particularmente interesado en el arte; no pintaba por miedo a ensuciarse, por lo cual pocas veces tocó un pincel y odiaba el carboncillo. Sólo era capaz de dibujar si lo hacía con un lápiz o con pluma y aun así era obsesivo en su cuidado de no mancharse. Quizás lo más extraño era su incapacidad de dibujar otra cosa que no fueran las pinturas o dibujos de su madre. Desde temprana edad, en vez de explorar con la tanteante creatividad propia de los niños, Pedro se dedicaba a copiar.

“maría observaba las montañas para pintarlas y yo observaba sus pinturas . yo observaba sus observaciones . los movimientos de su mano . su mano . la manera en que el pincel acariciaba la superficie del lienzo .” Cuad. #7, e. 32.

Tampoco le interesaba mucho la lectura, era algo para lo que no tenía paciencia; no obstante, amaba los libros, sobre todo aquellos con imágenes. Para su fortuna, su padre había dejado una amplia colección de libros de arte, que Pedro no podía leer así quisiera, pues todos sin excepción estaban escritos en lenguas distintas del español.

Pedro fue creciendo y con los años comenzó a desarrollar ciertos tics y manías preocupantes. Entraba de espaldas por los marcos de las puertas, se lavaba las manos una y otra vez innecesariamente, contaba en tiempo real los segundos, minutos y horas de algunos días; pasaba el tiempo recorriendo la circunferencia de un círculo imaginario. La más notable de sus manías ocurría cuando escuchaba algo que le llamaba mucho la atención: comenzaría a repetir palabras o frases enteras una y otra vez sin poder controlarlo; cada vez era más difícil mantener su atención.

La salud de María comenzaba a deteriorarse. Empezó a tener episodios asmáticos, aquejada en sus últimos meses por una bronquitis crónica. Murió aproximadamente en enero de 1925⁵.

La muerte de María pesa inmensamente sobre Pedro. Deja de dibujar y de ver libros, procura no bajar al pueblo y se retrae hasta el punto de convertirse en ermitaño. El acontecimiento marca el inicio de sus “Observaciones”, la primera de éstas siendo:

“maría se fue .” Cuad. #1, ob. 1.

[imagen de página con la frase “maría se fue” repetida una y otra vez.]

Escrito de Dermann sobre página de un libro, c. 1925.

5 La mayoría de las fechas de esta biografía serán aproximaciones, ya que, como recordará el lector, Pedro no databa las entradas de sus cuadernos; sin embargo, su obsesión con el tiempo y la manera como detallaba su transcurrir dan pie para hacer deducciones más o menos plausibles que ayuden a entender los eventos de forma cronológica.

OBSERVACIONES Y CUADERNOS: Las cosas que pasaron

Fueron dos los momentos en los cuales Pedro decidió registrar sus circunstancias: en las “Observaciones”⁶ y en los “Cuadernos”.

“Observaciones”

Las “Observaciones” fueron redactadas entre 1925 y 1958. Estaban compuestas principalmente de anotaciones simples a partir de eventos o detalles triviales. Durante este periodo Pedro no hace reflexión alguna sobre su pasado ni se preocupa por analizar de manera crítica su presente. Sus anotaciones no iban más allá de la observación más inmediata, cosas como la ausencia de María o el color de las montañas al caer el sol. Aunque la redacción era simple en su sintaxis, la longitud y el detalle podían variar mucho entre una y otra observación. Algunas contenían tan sólo una palabra, como:

“hoy .” Cuad. #3, ob. 1032;

mientras que otras eran extremadamente detalladas.

“la luz ha comenzado a filtrarse por encima de la ventana . se mueve lentamente hacia la izquierda revelando todo aquello que flota en el aire . avanza acariciando la pared hasta llegar al vertice donde se topa con el techo . las cortinas la moldean en formas triangulares . incrementa de tamaño con el amanecer hasta unirse a los demás haces de luz . se van tomando la ventana . las paredes . los pisos . la luz se proyecta sobre todo en la casa creando incontables relojes solares .” Cuad. #1, ob. 242.

De una manera u otra las “Observaciones” hablan del pasar del tiempo, pero pocas veces nos muestran los hábitos de Pedro o lo que hacía con ese tiempo más allá de observar. Es entonces bastante difícil precisar cómo transcurría su vida cotidiana o cómo se sostenía económicamente. En ocasiones alude a su presencia en el pueblo, en el cual permanecía poco tiempo, haciendo todo lo posible para no hablar con nadie.

En esas ocasionales salidas solía pasar por una pequeña librería que siempre tenía en su mostrador libros de arte. En algún momento Pedro decidió

⁶ Es importante recordar que las “Observaciones” sólo se conservan como una remembranza escrita dentro de los “Cuadernos”, pues habían sido escritas y quemadas unos diez años antes de comenzar la redacción de éstos.

dejar de observar desde afuera el mostrador y empezó a entrar, cosa que seguiría haciendo en cada visita al pueblo. Recorría rápidamente los estantes detallando los lomos; entraba y salía de prisa sin preguntar nada a nadie. Hasta que un día adquirió allí un par de libros nuevos. No podemos sino suponer que los compró, aunque no lo dice directamente; sin embargo, más adelante menciona haber comprado un bolígrafo en la misma librería. Todo esto pasó alrededor de 1945. Pedro había comenzado de nuevo a observar libros y a dibujar.

7 Todos los títulos de las series vienen de J.P. Torres ya que Dermann nunca le importó titular sus dibujos.

“el bolígrafo desliza suavemente sobre el papel . la tinta contenida en su interior hace contacto con el papel y queda ahí fijada . [...] mas sutil que una pluma . no se desprende del papel tan facil como el lapiz . mi mano arriba . angulada . ochenta . cuarenta grados .” Cuad. #7, ob. 1202.

Lo más probable es que Pedro haya continuado visitando la librería aunque sus idas al pueblo se volvían cada vez más escasas y después de un tiempo deja de mencionarla del todo.

Pedro empieza a dibujar las imágenes que encontraba tanto en sus libros nuevos como en los que había dejado su padre. En esta época realiza sus series “Historia del arte”, “Autorretratos” y “Grandes obras del arte”⁷. Comienza a dibujar en hojas sueltas, en las cuales, además de reproducir las ilustraciones, detallaba gráficamente el contenido textual y tipográfico, en ocasiones dibujando páginas de solo texto. Así continúa dibujando por unos diez años, con tal dedicación que durante esta época produjo un trabajo notablemente extenso. No obstante, nunca le interesó copiar un libro entero; sacaba de cada uno solamente las páginas u obras que llamaran su atención. En algunas de las “Observaciones” Pedro describe su manera de proceder al dibujar. Entra en detalles relativos a cómo hacía sus trazos y cómo construía las imágenes. Es a partir de estos fragmentos que podemos visualizar los dibujos de Pedro Dermann, razón por la cual también sea probable que hayan servido como materia prima de las interpretaciones exhibidas por J.P. Torres en Berlín en 1991.

En 1958 Pedro escribe su última observación

“en momentos dibujo con la mente y el techo es mi lienzo . otras veces es mi mente la que dibuja el techo . cierro los ojos y continuo observando las imagenes sobre el vacio . no puedo desviar la mirada . no son los ojos que ven sino la mente que observa lo que ella misma proyecta .” Cuad. #4, ob. 1828.

Dos años después Pedro Dermann quema todas sus posesiones incluyendo los libros, sus dibujos y sus observaciones. Dura aproximadamente diez años en silencio, años en los que realmente no existió ningún Pedro Dermann.

“Cuadernos”

En 1970 Pedro decide volver a escribir e inicia la especie de diario que conocemos como sus “Cuadernos”. El primero de éstos comienza con la frase

“estas son las cosas que pasaron . [...]” Cuad. #7, e. 1.

Con esta frase da inicio al recuento de sus “Observaciones”, que aunque Pedro asegura reescribirá palabra por palabra, podrían estar mejor introducidas por la frase “estas son las cosas como las recuerdo.”, si tenemos en cuenta que su salud mental había empezado a deteriorarse unos años antes.

Pedro reescribe sus “Observaciones” y pasa luego a recordar los eventos de su vida, esta vez en una forma más personal. De 1970 a 1980 escribe en sus cuadernos sobre algunos momentos importantes de su vida, con la excepción de aquellos diez años que siguieron a la quema de todas sus cosas. Alude en ocasiones a ese acontecimiento pero sin entrar en detalles ni explicar sus acciones de los años subsiguientes.

“[...] . ya no queda nada de lo que queda pero todavia me acuerdo . primero maria se fue . fue maria . se fue en cada hoja que encontraba . se fue . se fue en las paginas de un libro . de otro . fue otro el que fue . aqui . alla . una vez se fue . una vez fue y se va . no la dejo ir . estas son las cosas que pasaron . que fueron . que se fueron . primero maria se fue . maria se fue en cada hoja que encontraba . yo encontraba . se fue y se va aca donde ahora seguira estando .” Cuad. #7, e. 1.

Aunque no sean claras las circunstancias que llevaron a Pedro a dejar de escribir las observaciones, por lo menos tenemos cierta claridad en cuanto a por qué comienza de nuevo con los cuadernos. A sus sesenta años la mente de Pedro comienza a presentar problemas como pérdida de memoria e inicios de demencia. Es en especial la pérdida de memoria lo que parece impulsarlo a registrar de nuevo los eventos de su vida antes de perderlos para siempre. Tanto la demencia como su amnesia retrógrada fueron avanzando lentamente. Había días en los que Pedro parecía estar lúcido y otros en los que escribía bucles de frases que se repetían a través de varias páginas. Extrañamente eran sus escritos sobre su estado mental los que solían ser los más lúcidos.

“la soledad ya me habia preparado para la demencia . hace mucho que me hablo a mi mismo . a los pajaros . a los libros . [...] hace mucho las paredes me escuchan y tanto ellas como yo somos testigos de que desde entonces me podia llamar lucido . pedro . me podia llamar lucido . me podia llamar pedro lucido . la soledad ya me habia preparado . Ya me habia llamado .” Cuad. #9, e. 92.

Por otro lado al hablar de su niñez solía regresar mentalmente a esa época de su vida:

“maria era buena profesora . sabia mucho. era buena . me enseñaba

mucho de todo . los numeros . las letras . los colores . la filosofia . era buena . [...] solia ponerse brava . a veces hablaba de muchos colores y yo le hablaria de muchos numeros . yo contaba en pares . 2 . 4 . 6 . 8 . 10 . 12 . 14 . 16 . 18 . 20 . 22 . 24 . 26 . 28 . [...] a ella no le gustaba mucho . solia ponerse . se ponía . conmigo . y yo . no me gustaban los impares . [...] me enseñaba a dibujar . a ella le gustaba dibujar y pintar . las montañas . los volcanes . el mar . las montañas salían de los volcanes en el mar . a mi no me gustaba pintar las montañas . los volcanes . el mar . pero si me gustaban sus dibujos . [...] me enseñaba todo . mucho . me gustaba la filosofía . ella diría algo y yo lo repetía una y otra vez . una y otra vez . ella se preocupaba o se ponía brava . ningun hombre puede banarse dos veces en el mismo río⁸ . ningun hombre puede banarse dos veces en el mismo río . ningun hombre puede banarse dos veces en el mismo río . [...] maria me enseñaba todo . maria se fue . maria se fue . maria se fue . maria se fue . maria se fue . yo me quede con los numeros . las letras . los colores . la filosofía . pensaba y existía⁹ . pensaba y existía . pensaba y existía . pensaba y existía .” Cuad. #7, e. 52.

En 1972 comienza a escribir sus “Obras textuales”¹⁰, en las cuales describía verbalmente sus dibujos de “Historia del arte”. En 1975 vuelve de nuevo a dibujar, iniciando con las series “Descomposición de David” y “El fuego de Heráclito”, y en 1978 comenzaría sus “Cuadrados negros”, en cuya realización trabajaría por un tiempo indefinido.

En 1980, Pedro Dermann escribiría las últimas entradas en sus cuadernos, al menos en los cuadernos hallados por J.P.

“estas . son . no . no . no . no . las cosas . estas son las cosas que pasaron . maria se fue . [...]” Cuad. #11, e. 200.

Uróboros se muerde la cola, de esta manera concluyendo e iniciando de nuevo su historia, sea esto posible gracias a los cuadernos o a la mente de J.P. Torres. En fin, si *Los cuadernos de Pedro Dermann* nos describen las cosas que pasaron o como él las recuerda, o si sus memorias son fabricaciones de J.P., todo esto es igualmente válido, igualmente ficticio. El pasado existe tan sólo en el acto de recordar, cosa voluble, mas no por esto deja de ser presente.

8 Quizás la analogía más conocida de la doctrina del cambio del filósofo griego Heráclito, interpretada con esa célebre frase en el *Cratilo* de Platón, pero más fielmente citada en el *Fragmente der Vorsokratiker* de Hermann Diels y Walther Kranz como “entramos y no entramos en el mismo río [pues] somos y ya no somos” (22 B12. En mi modesta traducción). Es decir, si bien existe la constante de algo llamado río o alguien llamado Pedro Dermann, ambos están en un estado de cambio perpetuo y por lo tanto son y no son en un mismo instante, es Pedro Dermann pero no es el mismo Pedro Dermann que fue hace un instante.

9 “Cogito, ergo sum”: pienso, luego existo. René Descartes llega a esta conclusión en su búsqueda de una refutación del escepticismo global. Si bien es posible dudar de toda otra noción preconcebida de la “realidad”, el dudar del pensar es pensar en sí mismo y aquellos pensamientos deben venir de algún ente, por lo tanto pensar es existir. Existe por lo tanto la mente y puede existir aparte del cuerpo, lo físico, que a su vez puede ser un engaño de nuestros sentidos.

10 Para este y todos los títulos seguiré usando las nominaciones que J.P. Torres establece en *Los cuadernos de Pedro Dermann*.

OBRA: potencial

Pedro Dermann nunca se entendió como un artista ni pensó las repercusiones que su trabajo podría llegar a tener dentro del contexto histórico del arte. Entonces ¿por qué analizar la obra de Pedro como la de un artista? Sobre todo tomando en cuenta su estado mental o, aún más problemático, su posible inexistencia. Es ésta la cuestión principal que se desarrolla a través de este texto.

Los dibujos de Pedro venían inicialmente de un planteamiento gráfico: buscaba imágenes (en libros, en la naturaleza, en su memoria...) que fueran estéticamente placenteras y procedía a reproducirlas con su propio estilo. Era un asunto esencialmente de reinterpretación visual. Es importante recalcar que las interpretaciones de Pedro no eran copias en el sentido estricto de la palabra, no sólo generaba réplicas sino que traducía imágenes a un nuevo medio (con su bolígrafo). Pedro no buscaba asemejarse ni en técnica ni en trazo, ni siquiera en concepto, a los originales; las semejanzas existían tan sólo en las generalidades de la imagen. Por otra parte, no podemos estar seguros del nivel técnico de sus dibujos, especialmente si consideramos que él mismo reconocía sus deficiencias y fortalezas, las cuales, al fin y al cabo, constituirían su estilo. Por ejemplo: el hecho de no poder borrar o atenuar un trazo del bolígrafo lo llevaba a oscurecer imágenes más allá de lo inicialmente intencionado. Sin embargo, siempre terminaba por complacerlo la veladura que oscurecía sus dibujos y en ocasiones estas deficiencias se convertían en obras en sí mismas, como tal vez pudo ser el caso de los cuadrados negros. En fin, sus interpretaciones siempre terminaban por ser algo propio.

“lo que fue un error al principio lo era . se ha convertido en mi . el error es parte de . este es el error . ahora mio .” Cuad. #8, e. 80.

No obstante, el hecho de que sus dibujos estén cargados de un carácter personal no es suficiente para considerarlos una obra de arte cuyo análisis sea necesario; su importancia está precisamente en aquello que más limita la validez de un análisis: la carencia física de sus obras y cómo sin embargo se perpetúan a través del imaginario del lector.

Se dice que una obra de arte no está completa hasta que la vea un espectador.

El que la observa es finalmente quien toma la decisión de si es una buena obra o no. En el caso de Pedro, el lector no es solo lector u observador; su obligación es ser también el creador de la obra, dada la ausencia de los “originales”. Aun viendo las versiones de J.P. Torres, se entiende que éstas no son más que las interpretaciones de otro lector. La obra de Pedro Dermann es una obra potencial. Los cuadernos nos muestran una guía, pero cada quien la interpreta de forma individual creando así inagotable variaciones. Todos somos el autor de la obra¹¹, todos somos Pedro Dermann.

Ésta no es una idea muy popular para la élite instaurada en las instituciones artísticas. Aunque se lo niegue, el arte como institución sigue compuesto por genios, camarillas que los veneran y modas que los justifican. Para ser considerado un artista hay que trabajar dentro de uno de estos grupos o bien recibir la bendición de algún maestro ya instaurado. Claramente Pedro no tuvo la bendición de ningún maestro en vida, ni perteneció a camarilla o moda alguna. Ahora bien: ¿deberíamos intentar inducir la obra de Pedro Dermann a alguna camarilla o movimiento para conseguir su adecuada valoración como artista? ¿Qué movimiento sería?

Muchas veces se propone el término *outsider art*, designación bastante facilista y que termina por privar a un posible artista de serlo. Es pero no es. El término resulta sirviendo más como una apreciación del estado social o mental del artista en cuestión en vez de tomar en cuenta su obra¹². En fin, ¿si la obra de Dermann no es la de un *outsider*, entonces qué? Dermann se aproximaba al dibujo desde parámetros clásicos y era el arte que él consideraba *bello* el que principalmente interpretaba. A primera vista su “Historia del arte” pareciera el trabajo de un copista; sin embargo, y a pesar de sus limitaciones, Pedro tomaba decisiones que llevaban más allá el ejercicio de la copia, como dibujar las miniaturas en su tamaño natural (sin preocuparse del tamaño natural del original) o como preferir aquellas miniaturas de las “grandes obras”, las más reconocidas. Una decisión semejante quizá conlleve una crítica del consumo visual del arte, y lo que hacía Pedro era una suerte de apropiacionismo similar al de Andy Warhol¹³; allí donde Warhol pintaba latas de sopa Campbell’s, Dermann dibujaba íconos de la historia del arte. O tal vez una serie como sus “Obras textuales” lo asemeje a artistas conceptuales como Yoko Ono y sus “Instruction Pieces”, o sus “Cuadrados negros” sean el trabajo de un suprematista o un minimalista. Lo más posible es que a él no le hubiese interesado pertenecer a ninguno de estos movimientos, y sin embargo no sería difícil encajar sus obras en cualquier tendencia artística que queramos considerar. La obra de Pedro trasciende la singularidad de cada tendencia porque pertenece a todas, independientemente de quién se encuentra analizando su obra. Y, ¿por qué no?, tal vez era además un *outsider*. Existen tres razones principales por las cuales Pedro realizaba sus dibujos: en ocasiones dibujaba por gusto o como acto de colección, en otras para recordar o como acto de recolección y finalmente para meditar.

Podemos considerar su macro-serie “La historia del arte de Pedro Dermann”¹⁴, realizada a partir de 1948, como su etapa de coleccionista. Aquí es importante entender qué se busca al hacer una colección. Al coleccionista no le basta con poseer objetos, debe someterlos a sus propias reglas y hacerlos parte de él.

11 Otros artistas y músicos como John Cage habían ya explorado la obra como algo compuesto por el espectador o la totalidad de su contexto. Como vemos en su obra “4’33” de 1952 el artista no hace la obra sino que facilita el espacio para llevarla a cabo.

12 Se suele ignorar que muchos de los “grandes maestros” sufrían de desórdenes mentales y que por ello tal vez serían considerados “outsiders” hoy en día; sin embargo, cuando se habla de ellos la conversación muchas veces se limita a considerar sus logros artísticos, no sus trastornos. Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Hugo van der Goes, Franz Xaver Messerschmidt, Caravaggio, Guido Reni, Van Gogh, etc., todos sufrían de algún tipo de anomalía social o psicológica. La lista es tan extensa que en 1968 Rudolf y Margot Wittkower publicaron un libro (*Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*) que, entre otras cosas, recolectaba a partir de cartas y otros testimonios todos los trastornos y manías de los artistas, y donde también se explora la frágil frontera que hay entre las ideas de genialidad y locura.

13 La primera vez que vi las interpretaciones y réplicas de J.P. Torres no le encontré mucho sentido al título de la exposición: *Pedro: Der (Duplizieren) Mann*. La carta que recibí del artista hacía evidente que para él lo más importante en el trabajo de Pedro Dermann era la idea del hombre como máquina de reproducción. La causa parcial de esta opinión era el hecho de que el mismo Pedro hubiese escrito en varias ocasiones que se sentía

Este proceso de sometimiento es esencial para que el individuo comprenda su colección. Por esta misma razón a Pedro no le bastaba con tener la imagen en el libro. Al recrearla podía llegar a una mayor comprensión y apreciación de la misma. Llega de esta manera a convertirse en un *prosumidor*¹⁵, tanto un consumidor como un productor de imágenes. Convierte el acto de coleccionar en una actividad creativa, un acto no pasivo.

“La historia del arte de Pedro Dermann”

There really is no such thing as Art. There are only artists.

Con esta frase comienza el más popular y accesible libro de arte de la historia, *La historia del arte* de Ernst Gombrich, publicado por primera vez en 1950 y que hasta este momento sigue siendo la más habitual y accesible introducción al arte. Su popularidad se debe en parte a la simplicidad con la cual logra mostrar la historia del arte como una gran narrativa lineal. Es una historiografía directa en materia de información objetiva, con algunos análisis críticos. Sin embargo, es simultáneamente una colección autorreferencial del mismo Gombrich. Si bien recopila las obras de arte más importantes a través de la historia, no hay que olvidar que esta selección se hace bajo el criterio del autor. Gombrich escribía exclusivamente sobre las obras que había visto en persona, lo cual nos muestra no sólo el criterio de Gombrich sino también su amplio capital y su notoria capacidad para moverse dentro de muy diversos circuitos del arte occidental. De esta manera *La historia del arte* es también la historia de Gombrich. *La historia...* de Gombrich comparte numerosas características con la serie de Pedro cobijada bajo el mismo título (asignado por J.P. Torres). Ambas las podríamos leer tanto como una historia del arte como una autobiografía a través de la historia del arte.

“La historia del arte de Pedro Dermann”, iniciada dos años antes de la publicación del libro de Gombrich, es también una colección de las más importantes obras de arte bajo el criterio de su autor; igualmente la serie contiene tan sólo aquellas imágenes que Pedro vio en persona. Es decir, Gombrich fue a los museos y habló de lo que veía, mientras Pedro visitaba las páginas de sus libros y dibujaba y escribía lo que veía. Pedro no se refería a las obras en tanto obras, sino como imágenes impresas. Pedro tampoco daba importancia a los artistas de estas obras; le gustaba el arte pero no más allá de lo que tenía a su alcance. Quizás una buena frase introductoria para esta serie podría haber sido: *There really are no such thing as Artists. There is only art.*

“La historia del arte de Pedro Dermann” se encontraba dividida en cuatro etapas: “Historia del arte”, “Autorretratos”, “Grandes obras del arte”, y “Obras textuales”.

“Historia del arte”

La primera serie, “Historia del arte”, consiste en copias de páginas enteras que provienen de los libros de arte de su biblioteca, realizadas en hojas sueltas.

como una máquina al dibujar; en mi opinión, tales observaciones tienen que ver más con la manera como su pensamiento se disolvía al dibujar que con una línea de reproducción. A diferencia del trabajo que desarrolló alguien como Andy Warhol a partir de 1950 y que es un mejor ejemplo de un hombre buscando ser máquina. Warhol fue aún más allá y logró convertirse en una “fábrica” entera.

14 Esta macro-serie se compone a su vez de cuatro series: “Historia del arte”, “Autorretratos”, “Grandes obras del arte” y “Obras textuales”.

15 Término acuñado por el futurólogo americano Alvin Toffler en su libro *The Third Wave*, de 1980, basándose en el trabajo de Marshall McLuhan y Barrington Nevitt, quienes en 1972 predijeron el potencial que las nuevas tecnologías tendrían para desaparecer la línea entre consumidor y productor.

Jamás copió un libro entero, ya que no todas las páginas eran de su gusto; sin embargo, copió tantas páginas que hubiera podido llenar voluminosos tomos si así lo hubiera querido. La gran mayoría de estas copias son de páginas que no contenían ilustración alguna, y algunas de estas páginas contenían más espacio en blanco que texto.

[dos dibujos en bolígrafo de copias de páginas de libros de la historia del arte. A la izquierda uno con una página de solo texto y a la derecha uno con una página que además de texto contiene una ilustración en miniatura.]

“Historia del arte”, c. 1948.

Aunque para Gombrich fue fundamental incluir imágenes en su libro, otras historias del arte se conforman con incluir una que otra miniatura e incluso algunas obvian totalmente las imágenes, de tal manera que el lector debe confiar en las palabras del autor y en su criterio para considerar qué califica para ser una gran obra de arte. En estas colecciones son más importantes las ideas que las imágenes, y éste podría ser el caso de esta serie de Pedro si no fuera porque el acto de dibujar el texto en el espacio de la página transforma de nuevo la idea en imagen, creando así una imagen de una idea de una imagen de una idea. La obra subvierte la idea de “imagen” y nos hace pensar en ese viejo dilema platónico entre la idea y la representación¹⁶. ¿En dónde se encuentra la esencia del arte? ¿En las ideas, en los conceptos, o en la interpretación de estos mismos como imagen? Y ¿qué sucede cuando de nuevo esta imagen se encuentra bajo análisis? ¿Por ejemplo ahora, en una biografía sobre el artista? ¿Sigue siendo éste el mismo río? Claramente no. Las ideas contenidas en esas páginas de los libros de arte que observaba Pedro son y no son las mismas que transmitirían sus dibujos y estas ideas que presento en mi análisis de esta serie son y no son las que podrían transmitir esos dibujos. Seguramente si en este momento el lector se encontrara observando dibujos de las páginas de esta biografía estaría extrayendo un significado fundamentalmente diferente de si las estuviera leyendo en un libro impreso y, por qué no, quizás infinitamente más acertado.

“Autorretratos”

En 1950 Pedro Dermann deja de dibujar las páginas enteras y opta por dibujar sólo las miniaturas que encontraba en los libros, Al comienzo se dedica exclusivamente a dibujar miniaturas que contuvieran autorretratos, estos fueron realizadas en hojas sueltas tamaño carta donde el dibujo como tal se encontraba centrado y ocupaba un espacio máximo de 5x5cms.

[dos retratos en bolígrafo. A la izquierda autorretrato de Rafael en su adolescencia, a la derecha autorretrato de hombre desconocido.]

“Autorretrato #1”, c. 1950. “Autorretrato #48”, c. 1955.

La autorreferencia ha sido una de las temáticas más exploradas en el arte a través de la historia, siendo el autorretrato el ejercicio más común de la práctica. Ésta puede leerse también a través de las marcas de estilo de

16 Tanto en *La república* como en *El sofista* Platón hablaba sobre el arte como mimesis o imitación. Imitación que a su vez es imitación de otra imitación, ya que toma como referente aquellas cosas del mundo sensible que para Platón no son más que copias del mundo de las ideas. Entonces la imagen es para Platón un elemento a tercera distancia del ser, lo cual aleja al hombre de la realidad. Aristóteles también veía el arte como mimesis, pero a diferencia de su maestro valoraba la capacidad del imitar para llevar al hombre al aprendizaje. En la introducción de su *Poética* Aristóteles dice: “Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la practica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa”. (De *poetica*, 1448a27-b7, pág. 135.)

un artista y hasta en los hipertextos de las obras conceptuales más difusas. En cualquier caso, la autorreferencia es esencial en tanto puede dar al observador pistas de cómo interpretar una obra. Aun así es extraño pensar que dibujar autorretratos de otros artistas puede llevar a hablar del individuo que realiza la copia, excepto cuando es precisamente la práctica de la “copia” lo que nos habla del artista. Además cada trazo, cada paleta, cada temática, cada decisión, cada idea, cada movimiento y cada sonido, cada creación, entonces, habla inevitablemente de nosotros dentro de un contexto espacio-tiempo específico. Y es por esto que “Autorretratos” es también una obra autorreferencial.

Los autorretratos de Pedro Dermann son cautivadores por ser autorretratos ajenos y propios al mismo tiempo. Son ajenos en cuanto figuran rostros de otros artistas y propios porque nos presenta tanto el dibujo de Pedro como sus afinidades y temperamento.

“las caras me llamaron la atención . las caras me miraban y me llamaban . nos mirábamos . era interesante ver las imágenes poseídas por un carácter . cada una poseía uno diferente . no solo poseídas por algo que llamaba y miraba y decía yo . yo ellos . no . También poseían diferentes texturas . miradas texturizadas . caracterizadas por poseer un yo . yo ellos” Cuad. #9, e. 142.

Aunque Pedro tomaba nota de los diferentes estilos de las imágenes seguía sin reconocer a sus autores. Al igual que cuando dibujaba los cuadros de su madre, Dermann hacía cierto esfuerzo por emular sus estilos, sin embargo al no tener al referente pintando a su lado terminaba intentando captar la esencia del original con su dibujo propio. De esta manera terminaba por neutralizar a los grandes maestros. Más que ninguna otra serie, “Autorretratos” nos muestra cómo realmente se apropiaba de las obras que coleccionaba.

Finalmente, en esta serie llama sobremanera la atención la inclusión de un último dibujo cuya descripción en las “Observaciones” no corresponde a ningún autorretrato conocido¹⁷, lo que nos lleva a pensar en la posibilidad de que sea un auténtico autorretrato de Pedro Dermann. También ha surgido la posibilidad de que fuera una foto de su padre o simplemente un rostro sin referente; en cualquiera de estos casos, este dibujo constituiría la única ocasión en esta serie en la que Pedro dibujara algo no tomado de los libros.

“Grandes obras del arte”

En 1955 Dermann comienza “Grandes obras del arte”. Al igual que sus “Autorretratos”, los dibujos de la serie eran de 5x5cms realizados sobre una hoja blanca tamaño carta.

[dos miniaturas en bolígrafo. A la izquierda una interpretación del “Narciso” de Caravaggio y a la derecha la interpretación de “Blanco sobre blanco” de Malévich.]

“Grandes obras: Narciso”, c. 1956. “Grandes obras: Blanco sobre blanco”, c. 1958.

17 Recordemos que Pedro no facilitó la información de los títulos o los autores de las obras que dibujaba; éstos tuvieron que ser intuidos a través de sus descripciones, tarea que realizó inicialmente J.P. Torres mientras transcribía y organizaba los cuadernos de Dermann, y que llevó bastante lejos y al parecer con un alto grado de certeza, aunque no haya manera de confirmarlo. Fueron pocas las descripciones que J.P. no logró ligar a alguna obra, y otras que ligó con obras que yo no doy por ciertas, pues los detalles no fueron lo suficientemente claros para decidir entre una u otra posibilidad. Poco a poco completé esta unión de las descripciones restantes con su posible o sus posibles obras correspondientes; de todas, con la excepción de este retrato particular, que también llamó la atención de J.P.

Es verdad que el medio del libro ha servido inmensamente para democratizar el arte, pero al mismo tiempo la correspondencia entre la obra original y su reproducción se aleja cada vez más. En la mayoría de los casos las dimensiones de la obra deben ser reducidas para que se puedan llevar al formato de libro; los colores y la iluminación pasan por varios filtros tanto en su registro como en la impresión final. Cada libro publicado lleva a una nueva variación del original; pero para muchos, como para Pedro, la imagen impresa reemplaza al original en vez de referirse a él, dado que son muchos los que no tienen el capital necesario para comprar obras o para viajar a los diferentes museos. Y ya a finales de este siglo XX comenzamos a ver el potencial de los avances tecnológicos, como el Internet, que parecen enfilarnos hacia una mayor inconsistencia o diversificación del “original”, que seguro será una tónica en el siglo XXI.

Al dibujar estas miniaturas Pedro de nuevo nos muestra algo que es y no es, simultáneamente. Es por un lado una copia de un registro impreso y sin embargo es también un original basado en un registro impreso único.

“Obras textuales”

Pedro continuó describiendo los dibujos de sus miniaturas en sus observaciones hasta 1958. Dos años después es cuando decide quemar todos sus libros, escritos y dibujos y no vuelve a dibujar hasta el año 1975. Cinco años antes había comenzado a escribir en sus cuadernos, empezando por reescribir sus observaciones; y en 1972 dedica otros dos cuadernos a sus “Obras textuales”¹⁸. Esta serie constituye su etapa de recolección.

[frase escrita identificando un bodegón.]

“Obra textual #20”, c. 1972.

Habiendo perdido todo y con la amenaza de estar perdiendo la memoria, Pedro comienza a reescribir sus observaciones y a reescribir sus dibujos. Aunque su memoria fotográfica parecía no tener límites, quizás en este momento no se siente capaz de recrear todos los dibujos sin la guía de las miniaturas, cosa que haría después en su serie “Descomposición de David”, o tal vez podría haber alguna otra razón por la cual decidió identificar textualmente sus “Autorretratos” y sus “Grandes obras del arte” en vez de redibujarlas.

En cierto modo las “Obras textuales” servían no sólo como medio de recordar y de recolectar sino también de “auto-coleccionar”. Cada página de estos dos cuadernos contenía una somera descripción de una de las obras que había realizado en sus series “Autorretratos” y “Grandes obras del arte” (no describía las obras como tal, ni las miniaturas de los libros, sino los dibujos que había hecho de aquellas miniaturas, de tal manera que lo que buscaba recordar y volver a coleccionar no eran los libros sino sus dibujos), para un gran total de 266 obras.

La importancia de la auto-colección no se encuentra tan sólo en el poseer ni en el someter a criterios como en la colección, sino también en la nostalgia y en el recuerdo. “Boîte-en-valise” de Marcel Duchamp es un

18 Aunque esta serie viene directamente de los cuadernos de Dermann. A sido mi decisión tomarla como parte de su obra. A diferencia de sus “Observaciones” las “Obras textuales” no se encuentran describiendo ni un proceso ni la obra como tal; esta vez se trata de una representación completamente nueva. Identifica la obra reemplazando la imagen por texto, generando de esta manera un contenido nuevo. Vuelve a ser una cuestión de traducción de medios, la cual resulta aún más importante dado que nos encontramos analizando la obra de un artista que existe principalmente en un contexto textual.

claro ejemplo de auto-colección. Esta obra, en la cual se pueden encontrar reproducciones en miniatura de algunos de sus trabajos más conocidos, contiene no sólo una colección sino también una reinterpretación o apropiación de las mismas (una auto-apropiación). En general, la apropiación atenta contra el valor del objeto apropiado. En el caso propuesto de Duchamp, el artista se burla de sí mismo y también de todo el que se proponga coleccionar su obra, puesto que “Boîte-en-valise” es una colección de miniaturas que se puede coleccionar. Podemos imaginar a Duchamp como agente de su propia obra visitando museos para mostrarles el valor de su obra: “Yo soy Duchamp y aquí en esta maleta (*la valise*) traigo lo esencial de mi obra; aquí tienen mi “Fuente”, este orinalcito, y esto aquí es “El gran vidrio”, y este papelito contiene mi “Desnudo descendiendo la escalera N° 2...”. En el caso de Dermann, sólo podría burlarse de sí mismo, pues hoy en día nadie podría tener la intención de coleccionar su obra porque, en primer lugar, dicha obra no existe o no se sabría dónde comenzar a buscarla; en segundo lugar para Pedro sus dibujos no eran obra ni era su intención mostrarlos y mucho menos venderlos; y en tercer lugar el nombre de Pedro Dermann carece del reconocimiento en la historia del arte que sí tenía y sigue teniendo el nombre de Duchamp. De hecho, si no fuera por J.P. Torres todo lo que hizo y escribió Dermann habría desaparecido y su existencia habría sido anulada.

[frase escrita identificando un orinal al revés.]

“Obra textual #252”, c. 1974.

“para que recordar aquellas cosas . para que hacer aquellas cosas . para que yo mismo diga que . que . para que . que .[...] aquellas cosas creadas ya existen en mi cabeza como si fueran tangibles . sin ser . pero . para . pedro . si ya . para que si solo yo . para que si aun si no es . es en mi cabeza el solipsismo . como no . igual . no he visto a nadie . nadie me ha visto en muchos años . sin embargo existo así sea tan solo en mi cabeza . ellos ya ni siquiera . [...] la materia es fragil . se corrompe y se quema . con facilidad . pero . las memorias y las ideas tambien lo son en cuanto esten atrapadas en la materia . en la cabeza . para que recordar aquellas cosas . para que crear para la cabeza . que ya . tangible o no tangible . las dos . una perpetuando a la otra . perpetuando a la otra . perpetuando a la otra”
Cuad. #11, e. 8.

Las “Obras textuales” omiten por completo los referentes visuales, lo cual equipara los dibujos de Pedro a leyendas. Son como aquellas obras perdidas de la Grecia antigua que conocemos gracias a réplicas romanas o por su mención en textos de filósofos como Platón o Aristóteles.

Esta serie contiene en sí misma otro gran dilema. Dado que estas textos fueron elaborados más de diez años después de la realización de los dibujos a los que ellos aluden, es difícil verificar su real correspondencia con los dibujos. Si bien hay que tener en cuenta que Pedro comienza a escribir los “Cuadernos” al darse cuenta de que su capacidad excepcional para retener los hechos y los detalles visuales se estaba deteriorando, continúa intentando ejercer dicha

capacidad y confirma repetidamente lo fieles que eran tanto sus “Obras textuales” como los dibujos de la serie que las siguieron.

“aun enfrentado al olvido puedo asegurar que así fueron las cosas . aun enfrentado al olvido puedo asegurar que así fue todo lo que fue . el presente se me escapa pero los detalles del pasado siguen presentes . el tiempo no es cosa . aquí no está ni en cenizas . aun enfrentado frente a frente con este abismo . aun enfrentado a mi perdición . perdido el presente . perdidas las cosas . aun desde las cosas que ya no son cosas puedo traer a la frente todas estas imágenes y momentos .” Cuad. #8, e. 14.

“Descomposición de David”

En 1975 Pedro comenzó una serie que dependía principalmente de su memoria. Con “Descomposición de David”, Pedro regresa al dibujo y comienza la transición entre su etapa de recolección y de meditación. Continúa dibujando obras de la historia del arte, pero al igual que las “Obras textuales” las realiza sin más referente que su memoria. La serie consta de dibujos, sobre hojas de papel blanco tamaño carta, de la imagen del “David” de Andrea de Verrocchio. El primer dibujo de esta serie es hecho de memoria y en seguida hace una copia de este mismo dibujo y luego una copia de la copia y después continúa repitiendo el proceso una y otra vez. Durante esta etapa los escritos en los cuadernos comienzan a cargarse con cierto tono de reflexión artística. Las imágenes son pensadas dentro de su contexto temporal y por primera vez Dermann reconoce que las imágenes que lleva a cabo fueron realizadas previamente por alguien ajeno a él. Un otro.

[ocho dibujos pequeños del “David” de Verrocchio mostrando diferentes estados de simplificación. Arriba a la izquierda el más detallado, abajo a la derecha el más simplificado.]

“Descomposición de David #1, 8, 12, 18, 22, 32, 48, 72”, c. 1975-1978.

“detras de cada imagen hay otra imagen . detras de cada imagen hay otra imagen . detras de cada imagen hay otra imagen . [...] reafirmo la noción de que siempre hay un referente y que hasta el toma referencia de una referencia. todo fue hecho . todo fue hecho dos veces . Primero materia gris y otra vez materia . [...] toda imagen es un proceso que comienza en la infinitud de la historia y termina en una infinitud mas considerable llamada olvido . Detras de cada imagen hay otra imagen .” Cuad. #9, e. 156.

“detras de cada imagen hay otra imagen .”. Existe la posibilidad de que Pedro hubiera hecho un cuaderno entero con esta frase¹⁹ y con ella el mismo Pedro cuestiona y legitima simultáneamente todas sus series hasta este momento. ¿Son mis dibujos algo propio? Es entonces clave preguntarse qué tan propios u originales eran los dibujos de los grandes maestros. La imagen de David fue una de las más representadas durante el renacimiento y nuevas variaciones

19 Con la repetición de esta frase termina el cuaderno numerado por J.P. como el noveno del conjunto. A este cuaderno lo sigue el onceavo dentro de *Los cuadernos de Pedro Dermann*, dado que en varias entradas Pedro alude al que quizá fuese el décimo cuaderno, cuyo posible contenido era la frase “detras de cada imagen hay otra imagen.” escrita una sola vez en cada página.

siguen apareciendo hoy en día; es además la imagen de un personaje cuyo origen es textual. Los más conocidos “David” fueron encargados a aquellos artistas de cuyo genio y originalidad jamás dudan las historias del arte (como los de Miguel Ángel, Donatello, Verrocchio). Toda obra de arte contiene en sí numerosos referentes, cada uno con su propia lista extensa de otros referentes, sean visuales, conceptuales o textuales. Ningún artista ha creado jamás una obra puramente original, pues todo origen remite a otros orígenes.

Por otro lado la serie nos recuerda que aun cargada de infinitos referentes cada interpretación contiene algo original. Cada copia que Pedro hacía del David de Verrocchio iba adquiriendo y perdiendo nuevas características. La imagen comenzaba a simplificarse y a descomponerse²⁰. Cada imagen seguía teniendo como referente a la primera, pero al mismo tiempo se encontraba cada vez más lejos. En aquel proceso de descomposición iban saliendo a la luz los elementos más básicos del dibujo distintivo de Pedro Dermann. A su vez, a medida que pasaba el tiempo se aceleraba el proceso de descomposición, reflejando tal vez el estado mental en que se encontraba Pedro en cada momento.

“El fuego de Heráclito”

También en 1975 Pedro dio inicio a la primera serie de dibujos basados en la observación del natural. En “El fuego de Heráclito” por primera vez traduciría a dibujo un modelo en movimiento. El modelo era el fuego de su chimenea, donde probablemente había quemado todos sus libros, escritos y dibujos quince años atrás. La serie fue realizada en pequeños papeles de 10x10cms y consistía principalmente en una misma llama en algunas de sus infinitas variaciones.

[ocho dibujos pequeños de una llama en sus diferentes estados.]
 “El fuego de Heráclito”, c. 1975-1976.

El fuego representaba una muy importante dualidad para Pedro: la permanencia y la fluidez. El ser y no ser del río de Heráclito. Todo se encuentra en un estado de cambio perpetuo. Sea por el movimiento de sus moléculas, su ubicación en el espacio, o gracias al paso del tiempo

En las series previas era evidente cómo los dibujos de Pedro eran diferentes de las miniaturas que representaba, por razones que ya he mencionado, y también las miniaturas eran diferentes de las obras que representaban. Esta distinción se hizo más evidente en “Descomposición de David”, pues observamos cómo la repetición de una misma imagen la lleva a perder y adquirir características. En cambio, en “El fuego de Heráclito” Pedro no repetía una misma imagen sino que tenía como referente un mismo sujeto, a partir del cual realizaba sucesivos dibujos que, aunque son visualmente diferentes, siguen siendo de la misma llama. Si “Descomposición de David” era una misma figura mostrando su pluralidad, “El fuego de Heráclito” eran muchos dibujos mostrando su uniformidad o más bien un mismo dibujo repitiéndose a través del tiempo. Como dice Deleuze, “es el primer nenúfar de Monet quien repite todos los demás” (pág. 8); de nuevo Deleuze nos explica

20 Este proceso lo podríamos entender también bajo el criterio de repetición de Deleuze, quien en su libro *Diferencia y repetición* escribe que “si la repetición es posible, pertenece más al campo del milagro que al de la ley” (Pág. 8). Es decir, que la repetición exacta no es algo posible; sin embargo, prosigue a distinguir la repetición de la copia revelando el criterio esencial de la segunda como intercambio (“échange”) y generalidad (“généralité”) y el de la repetición como robo (“vol”) y don (“don”).

que la repetición no trata de “agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la ‘enésima’ potencia” (pág. 8).

“la llama es constante en su fluidez . en su constancia . es estatica en su movimiento . nace . crece . achica . muere . vuelve a nacer . toda llama es una . permanece . como todos los mares son solo un mar . como cada respiro es uno . como uno .” Cuad. #11, e. 34.

Ya con esta serie Pedro Dermann entra plenamente en su etapa de meditación. Principalmente nos encontramos ante series de dibujos cuyos motivos se repiten una y otra vez en forma de mantra. En esta etapa Pedro escribe abundantemente sobre sus dibujos y su deterioro mental, quizás de esa manera buscando superarlo.

Ahora bien, el fuego contiene en sí una dualidad más. Si bien el fuego es calor, es vida y renacer, también es símbolo de la destrucción. La erupción del volcán Chinyero en 1909 fue una gran tragedia para la gente de Santiago de Teide. Muchas familias perdieron sus casas por las llamas y muchas otras decidieron evacuar y no volver. Otras familias, cuyas haciendas se salvaron del fuego y que decidieron quedarse, terminaron por sufrir de enfermedades respiratorias, que para muchos fueron terminales, como pudo ser el caso de María Cifuentes. El mismo Pedro casi mata una parte de sí mismo al tirar todas sus pertenencias al fuego. De esta manera no nos extraña saber que, encontrándose frente al abismo de la demencia, se le haya ocurrido dibujar el fuego.

“Cuadrados negros”

“nada escapa . mortalidad. pedro .” Cuad. #11, e. 58

Ni Pedro Dermann ni sus pensamientos podrían existir intactos para siempre. Ni a partir de réplicas o interpretaciones pueden escapar sus obras de la mortalidad; por tanto tampoco las obras que él copiaba. Y ésta quizás sea la razón de que una obra como “Cuadrado negro” de Malevich sea tan importante para su última serie, así jamás la hubiera visto. Más allá de su concepción, la obra de Malevich es de aquéllas que se han cargado de nuevos significados muy especialmente a partir de las huellas que el paso del tiempo va dejando en ellas. Los que han tenido el privilegio de posar su mirada ante la presencia actual de “Cuadrado negro”, con su superficie invadida por grietas, verán como algo muy secundario el hecho de que en algún momento fuese un hito del constructivismo o inclusive del minimalismo.

Esta mortalidad que enmarca las obras en su estado de cambio constante es uno de los temas centrales del pensador Régis Debray. En el prólogo de *Vida y muerte de la imagen* y en su capítulo sobre “Las tres edades de la mirada”, Debray habla sobre la superposición de las mediasferas²¹, refiriéndose a los medios que nos transmiten información, como el libro, el radio o la pantalla, e incluyendo también el espacio como medio, por ejemplo el museo, la galería, etc. Cada vez surgen más medios para visualizar u obtener información, en especial ahora que nos encontramos en un momento

21 “Ya sabemos que ninguna mediasfera despide bruscamente a la otra sino que se superponen y se imbrican. Se producen situaciones de dominio sucesivo por relevo de la hegemonía [...] la televisión no nos impide ir al Louvre -sino todo lo contrario- y el departamento de antigüedades egipcias no está cerrado al ojo formado por la pantalla” (Pág. 176).

en el que se le da tanta importancia al desarrollo digital. ¿Qué efecto puede tener en nuestra visualización del “David” o de “El jardín de las delicias” su presencia en un nuevo medio? ¿Qué nos hace atribuirles; qué nos hace quitarles? Sin duda de nuevo se trata de un caso de apropiación; crea una nueva manera de visualizar imágenes o ideas (una nueva imagen o idea) y al mismo tiempo nos hace reflexionar acerca de la imagen original.

En 1978 Pedro comenzaría su última serie, conocida como “Cuadrados negros”. La serie consistía en varios libros cuadrados, de 15x15cms, y contenían en el centro de cada página un cuadrado negro de 5x5cms. Pedro alcanzó a completar alrededor de ocho libros hasta que dejó de registrarlos. Cada uno contenía 48 cuadrados negros.

[dibujo en bolígrafo de un cuadrado negro.]
“Cuadrados Negro”, c. 1978.

Aunque podría parecer que la repetición de este mismo dibujo se debiera a su pérdida de memoria, es justo durante el primer año de la realización de la serie cuando, escribe algunas de las más extensas y todavía iluminadoras entradas en sus cuadernos.

“me pierdo . pedro . en la . imagen . habito . en el . espacio . vacio .
un cuadrado . cuarenta . ocho . tono parejo . bordes perfectos . todos de
la misma manera . como uno . habito . pedro . el espacio me consume .
habito . habito . habito . habite . habite durante un periodo determinado
. voy de un instante al otro . el tiempo va pasando . va . queda . queda
inscrito cada momento como un cuadrado negro . este es hoy . cuadrado
doscientos treinta y dos . ese fue ayer. doscientos treinta y uno . y uno .
ese otro ante . ante . ante . [...] anteayer .” Cuad. #11, e. 62.

Allí donde el espectador vería un cuadrado negro plano, Pedro, por ser su creador y participar en su génesis y su construcción, veía un espacio profundo y habitable. Son fotografías mentales que sólo se entienden por medio del hacer. El resultado no es más que una constancia del hecho. De esta manera, si Pedro hubiera terminado por dedicar su vida solamente al desarrollo de sus cuadrados negros, eventualmente se podría haber dado cuenta de que para él ya no eran necesarios los cuadernos. Pues todo lo que tenía para decir lo encapsulan los dibujos.

Pedro Dermann habría dejado de escribir a finales de 1980. Si éste fue el año de su muerte o si continuó dibujando y registrando su vida a través de cuadrados negros, es algo que sigue siendo un misterio. Aun así no se puede ignorar que sus últimos escritos reflejaban que quizás ya no daba más.

“estas . son . no . no . no . no . las cosas . estas son las cosas que pasaron
. maria se fue . maria se fue . fue . dejo . exoesqueleto . de . molinos.
bombo al sabandija . cucaracha a muerto . espatula . nocosa . nopienso .
nopiensono . no . no . no . no . vaca negra . vaca blanca . todo . sifonofori

tambien . triangulos . de osos . de la gloria . todo . ahora . maria . fue . fue
. fue . fue . atlas . fue . fue . fue . fue . chin . chin . chin . chin . fuego . fuego
. fue . fue . go . go . biblios . cosa . nocosa . fue . fue . go . go . no pienso
. escribo . pedro . es . escribo . pedro . es . hace . nace . renace . rehace .
es . es . es . es . ya no . dermann . derman . pedro . pedro . renace . hace .
muere . fue . fue . fue . fue . pedro . fue . triada . jjj . pedro . o . pedro . o
pedro . pedro . ja . ja . ja . o . a . aa . aaa . aaaa . aaaaa . aaaaaaa . aaaaaaaaa
. aaaaaaaaa . ab . [...]” Cuad. #11, e. 200.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. "Poética de Aristóteles"(1988), ed. trilingüe, Valentín García Yebra. Editorial Gredos, España.
- DEBRAY, Régis. "Vida y muerte de la imagen" (1994), Editorial Paidós, España.
- DELEUZE, Gilles. "Différence et Répétition" (1993), Presses Universitaires de France, Francia.
- DESCARTES, René. "Discurso del Método" (1989), Editorial Alianza, España.
- DIELS, Hermann; KRANZ, Walther. "Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch und Deutsch" (1934), Weidmannsche Buchhandlung, Alemania.
- GOMBRICH, Ernst. "The Story Of Art" (1985), Phaidon Press, Estados Unidos.
- PLATÓN. "La República" (1995), Editorial Iberia, España.
- TOFFLER, Alvin. "The Third Wave" (1986), Bantman Books, Estados Unidos.
- TORRES, Juan Pablo. "Los cuadernos de Pedro Dermann" (S.F.), España.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. "Nacidos bajo el signo de Saturno El carácter y la conducta de los artistas : Una historia documentada desde la antigüedad hasta la revolución Francesa" (1982), Ediciones Cátedra, España.

TERCERA PARTE: Procesos

EL SER

Al embarcar en este proyecto tenía claro que lo más importante para mí era analizar y constatar mis procesos a través de la carrera, sin embargo era fundamental poder hacerlo con cierta objetividad. Fue entonces algo realmente afortunado tener la oportunidad de encontrar a Pedro Dermann y haber logrado encontrarme también en él. De muchas maneras he llegado a entender que Pedro y yo somos y no somos la misma persona. Fue por esta razón que no dude en llevar a cabo este proyecto con su nombre. No es coincidencia que de cierta manera ambos nos encontráramos identificados a través de unos otros.

En momentos pensaba si al ser yo Pedro tal vez también sería por extensión sus otros, sería yo Rembrandt o Goya. Y evidentemente creo que lo soy y de hecho ya lo era antes. Pedro y yo somos los dos historia, ambos somos el cauce por el cual corre el río. Una vez entendí esto el resto vino más fácil; el espacio como medio, la ausencia como objeto y la mentira en la igualdad. Pedro y yo somos y no podemos ser la misma persona. Una imagen no puede valer más que mil palabras puesto a que *imagen y palabra* son dos cosas esencialmente distintas y el *valor* es externo a ambas. No hay valor en hacer imágenes a partir de los textos de un desaparecido; solo hay historia; hechos. La obra es constancia de sí misma; indirectamente es constancia de otra obra y aún más indirecta su constancia con un ser. Tal vez fue Pedro quien hizo su obra, tal vez fue J.P., tal vez Juan, tal vez yo o tal vez *también* el lector. En este último caso debe estar todavía en proceso; cerca a terminarla o quizás es a comenzarla. Realmente da igual. En ocasiones lo más importante es el proceso y el proceso más importante es el ser.

EL HACER

Llevar a cabo una vida en un año es un proceso que necesariamente lleva a tomar muchas decisiones y mucho preparamiento. Son precisamente las decisiones que tomé las que hacen que mi versión de Pedro sea mía y que las decisiones que el lector haya tomado hasta este punto sean de él. Bien podrá el lector en este momento comparar sus procesos de creación con el mío.

Como ya mencioné lo primero fue llegar a ser la amalgama entre Pedro Dermann y Juan Pablo Torres. Una vez uno sabe quién es puede comenzar las preparaciones y después a llevar todo a cabo. Había que familiarizarse con el esfero y con los sujetos que se debían representar.

El libro:

El Libro es el elemento principal de este trabajo. *Pedro: Der (Duplizieren) Mann* es un libro que constante se piensa, es consciente de sí mismo y de su contenido. Esta fue la razón principal por la cual decidí dibujarlo. Es además el contenedor tanto de las ideas principales como del resumen de la historia de Pedro. Es esencial para contextualizar y dentro del contexto también. Mi tarea fue hacer esto evidente con su representación. Hacer todo lo posible y utilizar todos los trucos para representar fielmente la versión impresa. Pedro siempre le dio gran importancia al texto, él tenía su memoria fotográfica para realizar tipografías que parecieran impresas y yo tenía una mesa de luz y conocimiento de programas como InDesign. El resto era cuestión de tiempo y mucho cuidado.

Las ilustraciones incluidas en el libro fueron algo más complicado, el uso de la tecnología sólo lo lleva a uno tan lejos puesto que no hay mesa de luz en el mercado que enseñe a dibujar como Rembrandt y mucho menos como Dermann. Para realizar estas interpretaciones fue vital el análisis tanto de los textos de Pedro como de los grandes maestros que él emulaba. ¿Cómo hacían sus trazos? ¿Cómo componían? Pero esto tampoco lo era todo. Ya que Pedro no emulaba a los maestros ni sus obras sino imágenes de las mismas, tocaba pensar más allá del dibujo. Como Pedro, yo debía también representar y dibujar la atmósfera del soporte, el paso del tiempo, las imperfecciones, etc. todos estos elementos eran igualmente importantes.

En otras ocasiones me veía obligado a realizar miniaturas de las obras de Pedro, como en el caso de “Descomposición de David” y “El fuego de Heráclito”.

Los cuadernos:

J.P. se tomo la libertad de darle nombre de obra a todo aquello que dibujó Dermann, Juan Torres dio este mismo título a uno de los cuadernos. Tal vez yo no sea todavía ni artista, ni historiador, sin embargo tomé la decisión de dar también estatus de obra a un cuadernos más. Si cabe la posibilidad de que la obra entera de Pedro sea una obra hipotética, no veo porque no tomar hasta las suposiciones dentro de esta suposición como algo posible. Es por esto que aunque nunca fue encontrado decidí realizar el cuaderno #10 de Pedro Dermann, caracterizado por su repetición de la frase “detras de cada imagen hay otra imagen”. De esta manera serían dos los cuadernos que haría: el #4 y el #10. Las dos obras estrictamente textuales de Pedro Dermann.

Las obras:

Las obras que harían parte de la exposición conllevarían procesos similares, sin embargo, dado a que no podría hacer la obra completa de Pedro Dermann tendría que escoger las que para mí fueran los mejores ejemplos de cada serie. Esto lo decidí a partir de su relevancia con los conceptos del proyecto. En “Autorretratos” escogía artistas con diferentes estilos pero que también ejemplificaran la evolución de la historia del arte y también la de Pedro. Dentro de esta serie eran de suma importancia su “Autorretrato #1”, representando el primer autorretrato de Rafael, y su último autorretrato “Autorretrato #48” el cual sería bastante peculiar ya que no tenía ningún referente visual conocido en el cual yo podría basarme.

En su serie “Grandes obras del Arte” escogí aquellas obras que hablaran de su autor original o de un espectador externo a la pintura. A veces ambas cosas estaban presentes como en el caso de “Las Meninas” de Velázquez donde vemos representado al artista y simultáneamente nos vemos ubicados en el lugar de su modelo. En otros casos trataba el tema de la multiplicidad como por ejemplo en el “Narciso” de Caravaggio o indirectamente en “La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp” de Rembrandt.

Seguía teniendo presente tanto la historia del arte como la de Pedro pero aún de manera más notable. Obras como “Saturno devorando a su hijo” de Goya, me ayudaba a hablar del estado mental de Pedro o me servía como alusión al sus “Cuadrados negros”, u otra obra como “Composición suprematista” de Malévich me ayudaba, entre otras cosas, a ejemplificar la diferencia implícita en la igualdad. El blanco que se destaca sobre el blanco.

En “Descomposición de David” trate de replicar el proceso de descomposición de una manera natural, de tal forma que la descomposición terminaba por descubrir tanto las bases del dibujo de Pedro como las más y finalmente las bases generales del dibujo: el punto, la línea y el plano. Esta obra marcó una diferencia en procedimiento ya que era el comienzo de la etapa de repetición de Dermann. Yo comenzaba a ser afectado por lo impráctico de repetir un mismo dibujo una y otra vez, y “El fuego de Heráclito” me lo hacía notar aún más. La serie parecía burlarse de mí al hacerme pensar que dos dibujos fundamentalmente diferentes, en cuanto a forma y composición, eran realmente iguales. Repetía el mismo dibujo una y otra vez; comenzaba siempre de la misma manera, hacía el mismo recorrido y lo terminaba. En cuanto a lo que importa al hacer era el mismo dibujo.

Fue en “48 cuadrados negros” que más entendí a Pedro. Entendí la soledad del artista, el habitar, el escaparse a sí mismo, el ser maquina y de porqué invertir tiempo en algo que nadie vería. No era cuestión de realizar actos inútiles, es cuestión de que el hacer no se muestra en imagen, y si se muestra no se

entenderá. Sin importar cuantas veces y con cuanta claridad Pedro Dermann o yo escribamos cómo se puede habitar un cuadrado negro o cómo se puede entender como espacio o cómo este espacio está por fuera de lo material, cómo un hombre se vuelve cosa y también idea, etc. Sin importar cuanto el lector piense entender puedo asegurar que no lo entenderá. Y si lo entiende, no es de esta forma, ni esta ni la de Pedro, pues la de él no la conozco ni yo.

Repito: Pedro, tu y yo fuimos y no fuimos la misma persona. Y finalmente ¿en que quedo lo original?

CUARTA PARTE: Bibliografía

TEXTUAL:

- ANDRADE, Oswald de. "Manifiesto Antropófago" en "Revista de Antropofagia" (1928), Brasil.
- ARISTÓTELES. "Poética de Aristóteles"(1988), ed. trilingüe, Valentín García Yebra. Editorial Gredos, España.
- BORGES, Jorge Luis. "El idioma analítico de John Wilkins" en "Otras inquisiciones" (1952), Editorial Sur, Argentina.
- BORGES, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote" en "Ficciones" (1984), Editorial Oveja Negra, Colombia.
- DEBRAY, Régis. "Vida y muerte de la imagen" (1994), Editorial Paidós, España.
- DELEUZE, Gilles. "Difference and Repetition" (1994), Columbia University Press, Estados Unidos.
- DESCARTES, René. "Discurso del Método" (1989), Editorial Alianza, España.
- GOMBRICH, Ernst. "The Story Of Art" (1985), Phaidon Press, Estados Unidos.
- HAKUSHI, Bungaku. "Zen en el arte del tiro con arco" (2002), Editorial Kier, Argentina.
- NIETZSCHE, Friedrich. "La Gaya Ciencia" (1967) Ediciones del mediodía, Argentina.
- PRADA, Juan Martín. "La apropiación posmoderna" (2001), Editorial Fundamentos, España.
- TORRES, Juan. "Pedro: Der (Duplizieren) Mann" (1998), Nopienso ediciones, España.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. "Nacidos bajo el signo de Saturno El carácter y la conducta de los artistas : Una historia documentada desde la antigüedad hasta la revolución Francesa" (1982), Ediciones Cátedra, España.

AUDIOVISUAL:

- FERGUSON, Kirby. "Everything is a Remix Remastered" (2015), Estados Unidos. <http://everythingisaremix.info/watch-the-series>
- GAYLOR, Brett. "RiP!: a remix manifiesto" (2008) National Film Board of Canada, Canada.
- WELLES, Orson. "F for Fake" (1973) Janus Films, Estados Unidos.

Juan Pablo Torres, Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

