Ondas expansivas en la práctica artística de Patricia Dauder

Mela Dávila Freire

> Formarse una impresión puede implicar actos perceptivos y cognitivos, así como una emoción, pero también depende de la manera en que los objetos dejan una impresión en nosotros.
>
> Sara Ahmed[1]

La trayectoria creativa de Patricia Dauder –que emplea formatos tan diversos como el cine, el dibujo, la pintura, las obras procesuales, la escultura, la instalación o las publicaciones– no avanza en línea recta, ni en una única dirección. Más bien, se diría que evoluciona en movimientos ondulatorios que amplían gradualmente el territorio de intereses de la artista, al mismo tiempo que reconfiguran una y otra vez las relaciones entre los diversos elementos que conforman dicho territorio. En su trabajo, Dauder exhibe la paradójica virtud de haber hallado el equilibrio entre una fidelidad constante a sus preocupaciones y una capacidad de renovación e inventiva igualmente constante. Ciertos temas e inquietudes recorren su obra, atravesándola casi en su totalidad, pero la artista los aborda desde perspectivas siempre cambiantes, y ahonda en ellos a lo largo de un camino creativo e intelectual en el que cada paso expande la trama de sus sentidos. Se teje, así, una urdimbre que con el tiempo ha ido ganando en densidad y complejidad, a medida que cada nuevo trabajo dispara conexiones en múltiples direcciones, arroja nueva luz sobre obras ya existentes y encuentra en ellas resonancias que amplían su propio rango de significados. El discurso visual de Dauder crece en ondas concéntricas, que se van volviendo más amplias, ricas y profundas a medida que se distancian de un núcleo temático al que, sin embargo, permanecen firmemente orientadas.

Siendo así, abordar la evolución de la práctica de Dauder desde un punto de vista meramente cronológico, y analizarla siguiendo una línea de tiempo convencional, puede no ser el mejor de los métodos: en el repaso de su trayectoria necesariamente habrá que desplazarse hacia delante y hacia atrás, a fin de retomar argumentos, conectar ideas o señalar preocupaciones que a menudo, cuando aparecen en su obra, no solo se conectan a las piezas más recientes, sino que también

explican aspectos de trabajos anteriores que hasta entonces, quizás, no habían cobrado suficiente relieve.

Conviene, pues, empezar por el principio, pero a sabiendas de que la cronología lineal no bastará para desentrañar las abundantes correspondencias que conectan entre sí gran parte de las obras, formalmente muy variadas, de esta artista.

I. Múltiples espacios

> Me acuerdo de cuando quería atrapar las nubes. Me imaginaba sacando la cabeza por la ventanilla de un avión, metiéndolas en bolsas de plástico que anudaba fuertemente para llevarlas a casa. (…) Creo que este deseo tiene algo de medieval, tiene que ver con lo visible y lo invisible, con la presencia y la ausencia.
>
> Tacita Dean[2]

Patricia Dauder nació en Barcelona en 1973. Su temprana inclinación por el dibujo y las artes gráficas la llevó a cursar, en esta misma ciudad, la carrera de Bellas Artes,[3] en una etapa durante la cual desarrolló una creciente predilección por la escultura y el cine. Tras finalizar sus estudios universitarios, entre 1996 y 1999 residió en Holanda, donde amplió su formación —consolidando su interés por el dibujo y la fotografía— en la Hogeschool voor Kunst en Vormgeving de 's-Hertogenbosch y en Ateliers Arnhem. Más tarde regresó a Barcelona, donde ha vivido desde entonces, con periódicas interrupciones para realizar residencias artísticas en Nueva York, Praga, Oporto, Bregenz y las islas Azores.

En la primera etapa de su práctica, aún en los años noventa, Dauder se concentró en la exploración de diversas formas de identidad mediante el dibujo y la fotografía. En los trabajos que realizó en aquellos años plasmaba cuerpos y cabezas de figuras vagamente humanas, con facciones imprecisas de apariencia fragmentada, inacabada, transparente o, de algún modo, pasajera, como si estuviesen sometidas a un incierto proceso de transformación.[4]

A partir de 2000 esta exploración inicial se fue cerrando, al mismo tiempo que se abrían en su obra otras líneas de trabajo e investigación que acabarían siendo más duraderas. La *figura* humana desapareció de su trabajo, pero no así la *presencia* humana, que pasaría a evocarse, de manera más abstracta, mediante referencias a entornos habitados, utensilios domésticos y memorias de espacios de intimidad. Fue entonces, de hecho, cuando se afianzó en el trabajo de Dauder un sólido interés por el espacio —en todas sus acepciones—, un tema que la artista ha tratado con asiduidad desde entonces, si bien desde ángulos muy diversos.

El contraste entre lo lleno y lo vacío, entre aquello visible que funciona como contenedor y aquello que, en cambio, es contenido y por tanto permanece oculto a la vista, es uno de estos ángulos. En las obras de Dauder abundan las alusiones a espacios cóncavos que conforman algún tipo de cavidad o hueco, y

las representaciones de recipientes u otros contenedores semejantes a cuencos —en dos o en tres dimensiones—, cuyo interior apenas se intuye a través de orificios o rendijas. En sus dibujos, la aparición de este tipo de elementos a menudo requiere la activación de las superficies blancas del papel, que para la artista constituyen un elemento tan presente y eficaz como los propios trazos que delinea su mano, casi siempre en tonalidades oscuras. Aunque fueron creados con casi dos décadas de distancia, tanto *Arbre-nafra* (2002) como *Grutas* (2021) ilustran este juego entre lo negativo y lo positivo, un juego semejante al que, en el medio acústico, busca activar los silencios precisamente mediante su contrario, el sonido: "Pero ahora hay silencios y las palabras sirven de ayuda para hacer los silencios".[5] En *Arbre-nafra* y *Grutas* la artista representa, a medio camino entre la figuración y la imagen abstracta, sendas aberturas, que atraviesan una superficie y permiten advertir o, como mínimo, intuir, el espacio que descubren a la vista. En el más temprano, la abertura secciona la superficie de un ser vivo, causando una herida; en el más reciente, en cambio, lo que se representa es una concavidad geológica en cuyo interior aparecen ciertas formas alargadas que parecen crecer desde lo alto hacia el suelo, y que se materializan precisamente en los espacios "no dibujados" que circundan los trazos oscuros de Dauder.

El impulso que siente la artista por desentrañar y abrir no afecta solamente, sin embargo, a los recipientes, sean estos más o menos cerrados, sino que también alcanza ciertas estructuras y espacios que a priori son meramente funcionales, y por eso no suelen quedar a la vista. Ilustra esta fascinación la película *Sporadic* (2009), en cuyo metraje se incluyen estructuras arquitectónicas a medio construir que se presentan como cuerpos abiertos, "esqueletos" efímeros de hormigón y acero a la espera de ser recubiertos por otros materiales de acabado que los ocultarán para siempre.

Rastros de recipientes aparecen también en *Night Shift* (2023), una obra de suelo, horizontal, que se compone de una base formada por varios módulos planos de parafina blanca, de dimensiones similares a las que tendría un lecho improvisado, sobre la que descansan unas piezas de cerámica de aspecto ambiguo, que, aunque están hechas de barro cocido, parecen blandas y frágiles. En el suelo, a uno de los lados de la base se aprecia el resto de un utensilio semejante a un cuenco o un plato; al otro, hay una pila de papeles a los que se han transferido imágenes tomadas de diversas fuentes. "*Night Shift* alude, así, a un habitáculo casi precario, el espacio esencial para cubrir necesidades muy básicas: el alimento, el reposo, la memoria",[6] afirma Dauder. Al igual que *Receptacle #1 (Nourishment and Repose)*, de 2015, *Night Shift* apunta a formas de habitar el espacio que son tenues y vulnerables, en las que la presencia humana se reduce a una impresión leve, semejante a las concavidades que dejaría un cuerpo tras haber descansado sobre un colchón u otra superficie blanda: una impronta carente de materialidad y, sin embargo, cargada con el rastro inconfundible de una ausencia.

Prestando una intensa atención al detalle, Dauder se concentra en observar las fronteras porosas que separan los ámbitos privados del entorno público, en las

que pueden darse prolongaciones de la domesticidad hacia el exterior, a veces muy precarias, y otros modos de habitar desde los márgenes. Es en estas fronteras donde la artista aprecia ciertas percepciones del espacio que resultan de adoptar puntos de vista distintos a los convencionales. En ocasiones, estas percepciones se dan también en espacios interiores: así, la escultura *Tercer Espai* (2023) activa unos volúmenes que se sitúan entre lo imaginario y lo real, emitiendo destellos de la nostalgia que rezuma del paso del tiempo. En esta pieza, Dauder recrea la memoria de un espacio doméstico que formó parte de su propio pasado, a la vez que reflexiona de manera más general sobre la condición de intersticio. *Tercer Espai* comenzó con el dibujo de una línea en arabesco, evocadora de las características molduras de muebles o techos antiguos. La idea, según la propia artista, consistía en dar forma a un volumen inexistente que evocase el carácter de algunos espacios vacíos entre las piezas de mobiliario que forman parte del recuerdo de su infancia. A este impulso inicial se sumaron otros niveles de sentido cuando Dauder decidió duplicar este volumen y confrontar dos piezas idénticas, invirtiendo el orden convencional relativo a lo que debe estar arriba o abajo, haciendo levitar un elemento de apariencia muy pesada y aludiendo a un tercer espacio imaginario, el que, precisamente, da título a la obra.

Sojourn (2017) da fe de otra de las formas posibles de abordar la idea de espacio, materializada, en este caso, en el mundo de las estrellas y el universo, que ejercen en Patricia Dauder una singular atracción. Los dibujos que componen esta pieza son registros diarios que Dauder realizó durante una estadía en las islas Azores, cuando, cada noche, marcaba los puntos de luz que veía en el cielo; reflejan, por lo tanto, los cambios de posición de dichos puntos a lo largo de un mes, conformando una suerte de calendario lunar de índole personal. Al igual que otras piezas de Dauder —como *Press #1* (2005), o *Protoforma* (2018-2024), en las que aparecen reproducciones de paisajes cósmicos—, *Sojourn* parece apuntar a una conexión con filosofías de vida y vínculos con la naturaleza distintos a los occidentales, propios de formas ancestrales de entender el mundo que ya han desaparecido o bien, si aún se conservan, lo hacen en contextos geográficos lejanos. *Sojourn* desvela, así, el matiz existencial que Dauder percibe incluso en los objetos o elementos más mundanos, un matiz que se acentúa y adquiere intensidad en la bóveda celeste. Tal vez el firmamento y sus constelaciones funcionen, en la cosmogonía de Dauder, como contrapunto al interior oculto de las cosas en el que la artista desea penetrar cuando perfora, destripa y abre cualquier superficie a su alcance. Aunque lo abierto e inconmensurable se opone a lo íntimo y escondido, el hecho es que uno y otro constituyen los extremos opuestos de una misma inquietud.

II. Tiempo arremolinado

> La esencia del juego de luces reflejadas es la producción de tensiones espacio-temporales en armonías de color o claroscuro y (o) en diversas formas por medios cinéticos, en una continuidad de movimiento: como un tránsito temporal óptico en estado de equilibrio.
>
> Lázsló Moholy-Nagy[7]

Por diversos caminos, de la obra de Dauder se desprenden impresiones espaciales que parecen acatar parámetros no solo topográficos, sino emocionales, y que pueden llegar a superponerse en complejas modulaciones. En el trabajo de esta artista, ha escrito Carles Guerra, "los lugares no respetan la cronología y se solapan como en una fotografía de doble exposición",[8] afirmación que describe con certeza la relación de Dauder con el espacio, pero refleja mejor aún su forma de concebir el tiempo. Son muchas las obras de esta artista en las que diferentes coordenadas temporales parecen coincidir y solaparse, trabándose entre sí hasta volverse inextricables. La apreciación del transcurso del tiempo como una acumulación imparable de momentos rápidamente pasajeros, a su vez, desencadena un impulso de indexación y registro que responde al deseo de atrapar y mantener visibles varias capas cronológicas en una misma superficie. Las primeras películas de Dauder —que la artista realizó con una cámara de cine super-8 que había adquirido en torno a 2003— atestiguan esta pulsión crono-archivística: con ellas, Dauder no pretendía emplear el cine para investigar sobre la imagen en movimiento, sino meramente conservar, mediante una sucesión de imágenes fijas, las distintas fases del lento proceso de elaboración de sus dibujos de gran formato. Para ella, el dibujo hace aparecer sobre el papel una serie de formas que se ven permanentemente sometidas a metamorfosis, en un continuo hacer y rehacer guiado por la intuición y carente de plan previo; una sucesión de imágenes que, en cierta medida, se corresponden con la multiplicidad de asociaciones visuales que preceden a los trazos en el plano mental. El dinamismo de estas asociaciones, su propia inestabilidad, descarta para Dauder la ambición de alcanzar mediante el dibujo una imagen concluyente o "acabada", y explica, asimismo, su interés por reflejar la superposición de estratos, el ansia por materializar y preservar las fases del proceso mismo, y no tanto (o no solo) su resultado final.

En un principio, grabar con la cámara de cine aquellas efímeras fases del dibujo constituía, pues, una forma de fijarlas y preservarlas: un ejercicio de archivo. Sin embargo, características como el ritmo y el carácter temporal que la artista fue advirtiendo en la película resultante, así como la materialidad misma del celuloide —que ofrecía un atractivo potencial de intervención y manipulación—, acabaron desvelando un rango de posibilidades que Dauder se dispuso a explorar en obras posteriores, concebidas propiamente, ahora sí, como piezas cinematográficas.

March 5th, 1979 (2011) es una de estas películas, en la que se entrecruzan otros dos temas predilectos para Patricia Dauder. El primero de ellos es la inexorabilidad de los ciclos naturales, que *suceden* y *se suceden* sin que la actividad humana incida en ellos, y que constituyen materializaciones concretas de la fuerza de la naturaleza, a un tiempo destructora y redentora. El suceso que está en la base de esta película fue la observación de un fenómeno lumínico extraño, que pudo apreciarse desde las Islas Canarias el 5 de marzo de 1979, y que fue documentado fotográficamente por varios testigos oculares desde distintos puntos de las islas. Para realizar *March 5th, 1979*, Dauder localizó en internet diecinueve de aquellas fotografías y las volvió a fotografiar utilizando diferentes objetivos, a fin de obtener planos medios y primeros planos extremos, para luego filmarlas con una cámara de cine de 16 mm. El resultado es una película cuyas imágenes, aunque difíciles de descifrar, resultan poderosamente sugestivas.

El segundo de estos temas es la seducción que ejercen en la artista las primeras etapas de la historia del cine, en particular el período que va desde la invención de los dispositivos técnicos previos al cinematógrafo —que casi habían logrado, pero aún no del todo, atrapar y transmitir la imagen en movimiento— hasta el origen del cine experimental en las películas de autores como László Moholy-Nagy, Hans Richter o Man Ray, que indagaban en las posibilidades del nuevo medio sin recurrir a un hilo narrativo convencional ni emplear el lenguaje verbal. Este interés se condensa en dos cuestiones que ocupan y preocupan a Dauder desde el principio de su carrera: cómo transformar la imagen fija en movimiento mediante el mecanismo cinematográfico, que pone en juego procesos mecánicos y visuales que son tanto fisiológicos como psicológicos, y cómo hacer visible, si es que hay alguna forma de lograrlo, aquello que queda más allá de la capacidad de percepción humana.

Al igual que en *March 5th, 1979,* la idea original para una de las películas más recientes de Dauder, *Insulana* (2021), también está relacionada con el impacto de un fenómeno natural, en este caso mucho más destructivo: una lluvia de ceniza volcánica. La artista viajó por primera vez a Faial, una de las islas Azores, en 2017, y allí descubrió la historia de una inesperada y violenta erupción que había tenido lugar en 1957, con nefastas consecuencias para la pequeña población de pescadores que habitaban la isla, cuyos hogares, al igual que el resto del enclave, quedaron completamente enterrados en ceniza negra y, por consiguiente, inhabitables. *Insulana* representa el rastro de esta catástrofe, en el plano visual, mediante una serie de imágenes de corte casi abstracto, y, en el plano emocional, mediante la poética verbalización de los recuerdos concatenados de los isleños. La película, cuya narrativa se aleja de la literalidad, parece encarnar la irresoluble tensión entre la doble condición de la imagen como documento (que da fe del pasado) y monumento (que lo designa como memorable), a la vez que presenta a sus espectadores una historia envuelta en un halo de improbable verosimilitud, al remitir a un marco temporal difuso en el que varios momentos cronológicos distintos se presentan indisociablemente enlazados. A lo largo del film, Dauder levanta un

elaborado ensamblaje de estratos cronológicos que, en parte, se ocultan, y en parte se desvelan mutuamente.

III. Superposiciones, transparencias

> Estos movimientos, de los cuales apenas tenemos noción, nos atraviesan sutilmente en las fronteras de la conciencia bajo la forma de sensaciones indefinibles, extremadamente rápidas. Se esconden detrás de nuestros gestos, bajo las palabras que decimos, los sentimientos que manifestamos y sabemos que sentimos y somos capaces de definir. Parecían, y todavía me parecen, constituir el secreto origen de nuestra existencia, en lo que podría llamarse su estado naciente.
>
> Nathalie Sarraute[9]

Para Patricia Dauder, superponer elementos no conduce necesariamente a su ocultación, sino que desencadena dinámicas de encubrimiento y revelación parcial merced a las cuales las imágenes, aunque se muestran de forma fragmentaria e incompleta, nunca llegan a desaparecer del todo. Transparencia y ocultamiento conforman un eje fundamental en la serie de litografías *Index* (2021), que está estrechamente relacionada con el proceso de creación de *Insulana*, largo y complejo. Dado que el calendario de producción que en un principio se había previsto para la película tuvo que alargarse, la artista aprovechó la prórroga para realizar trabajos preparatorios, que se condensaron en una serie de dibujos relacionados con conceptos vinculados a la erupción —deslizamientos de tierra, capas, cuestiones relativas a la astrología, la antropología y la historia del lugar, la pesca de las ballenas, etc.—, y en un conjunto de fotografías tomadas de diversas fuentes. En ambos grupos de imágenes los temas eran semejantes: formas relativas a la "impresión" o la "huella", la repercusión de los cambios de ambiente en los seres vivos o la naturaleza, el efecto de dichos cambios en pieles y otras superficies dando lugar, por ejemplo, a arrugas y dobleces… En un nuevo ejercicio de superposición cuyo objetivo, esta vez, era fusionar estos dos grupos de imágenes, Dauder se dedicó a experimentar con las posibilidades de la litografía hasta lograr, imprimiendo sobre papel japonés —suave pero muy resistente—, un único conjunto de imágenes, concebidas para montarse de tal modo que cubriesen, como una piel, una pared entera.[10]

El recurso a la superposición es también un elemento estructural de la serie *Calendars* (2016-), constituida por piezas que aluden, en esta ocasión de forma material, precisa y palpable, a la existencia de un algo —imágenes, ¿quizás también momentos?— que permanece oculto, escondido fuera del alcance de la percepción. Cada uno de los *Calendars* se compone de grupos de hojas de papel intervenidas gráficamente, que se apilan y unen tan solo por su borde superior —como

las páginas de un calendario de pared— y por lo tanto resultan, en gran parte, inaccesibles a la vista. Todas las piezas de esta serie se realizaron mediante el mismo método laborioso y lento: a través de una serie de pasos manuales propios de la técnica de transferencia de imágenes, la artista conseguía traspasar una imagen encontrada a una superficie más gruesa, que posteriormente arrancaba y, eventualmente, lijaba.

Este proceso de trabajo refleja la inquebrantable fascinación de Dauder por los ciclos de destrucción y reconstrucción, otra de las constantes de su práctica. Hacer y deshacer, desmontando y volviendo a recomponer, como es el caso de los objetos tridimensionales; pero también hacer *al* deshacer, actuando sobre la superficie del papel o el lienzo (como sucede en las obras *Vida Primigenia #1*, *Vida Primigenia #2*, ambas del año 2024, y *Darrer*e, de 2023, por ejemplo) para crear una imagen que emula, en una materialidad diferente, el trabajo creativo entendido como una sucesión de fases dinámicas que está en el núcleo de su práctica del dibujo, así como la multiplicación de imágenes en detrimento de una única imagen conclusiva. En este sentido, Dauder ha declarado que no se considera escultora ni tampoco, estrictamente, pintora, sino activa en una zona ambivalente a medio camino entre ambos medios, cuyos métodos emplea y recombina en función de las ideas que se siente impulsada a materializar.

Deconstrucción y reconstrucción —o desmontaje y reensamblado— se conectan, a su vez, a los conceptos de *proceso* y *fragmento*, que Dauder identifica como fundamentales, y que la distancian de la concepción de la obra como una pieza terminada, con unos límites materiales delimitados y una evolución cerrada. En sus palabras: "Siempre he tenido cierta dificultad [para] concebir la obra de arte como un objeto acabado, y me han interesado más las fases por las que pasaba en su desarrollo formal y conceptual, siendo el resultado final una manifestación de una acumulación de esas fases".[11] Este énfasis en los aspectos procesuales conecta su trabajo de forma inextricable a la dimensión temporal, en la cual se despliega la posibilidad de provocar cambios y transformaciones *ad infinitum;* no son infrecuentes en el trabajo de Dauder, de hecho, las piezas que revisan o retoman elementos de trabajos anteriores para reinscribirlos en nuevas composiciones. Las placas negras que forman parte de la escultura de suelo *Decapar-Trasladar* (2023), por ejemplo, resultaron de decapar el material que cubría una pieza anterior, *Pipe* (2004) que consistía en un trozo de tubo de plástico recubierto, por dentro y por fuera, de plastilina negra. De modo semejante, la pieza de cerámica que forma parte de *Protoforma* fue tomada de otra pieza anterior, casi del mismo título.[12] Esta metodología pone de relieve un modo muy abierto de comprender la idea de "fragmento", un elemento que no solo es inherente a todo procedimiento de desmontaje o deconstrucción, sino que tiene una doble naturaleza: es un resto, una huella, un rastro; pero es también, al mismo tiempo, un principio generador, dotado de la capacidad de abrir el camino hacia nuevas configuraciones.

IV. Erosión y desgaste

> … al contraluz cada vez más cegador, me pareció de pronto como si aquí y allá, entre los tonos que se tornaban más oscuros, las aspas de molinos hace ya tiempo desaparecidos girasen en fuertes sacudidas al viento.
>
> W. G. Sebald[13]

Durante la primavera y el verano de 2015, Patricia Dauder decidió trasladar su lugar de trabajo a uno de los escasos solares vacíos que aún quedaban en L'Hospitalet de Llobregat, municipio adyacente a Barcelona. En esta época ya llevaba un tiempo orientando sus exploraciones hacia el exterior, a diferencia de períodos anteriores en los que se había concentrado en el espacio que encerraban las paredes de su estudio. El solar de L'Hospitalet le ofrecía un contexto en el que desarrollar su deseo de continuar perforando, abriendo agujeros, atravesando la epidermis de una superficie para sacar a la luz su contenido, aquello que se ocultaba en su interior, a la vez que insertaba en una dimensión real, durante unos meses, sus búsquedas e indagaciones, entregándose al trabajo físico con un material tan elemental como la tierra.

Una vez hubo excavado en el suelo de tierra de aquel solar una serie de agujeros —ubicados de tal modo que trazasen con sutilidad un diagrama de lo que, tal vez, podía ser el residuo del plano de una casa, o una réplica de un habitáculo imaginado—, Dauder, en un ejercicio de *arqueología inversa*, decidió enterrar en aquellas cavidades algunas de las obras que tenía en el estudio: pequeños objetos de cerámica, dibujos, pinturas, y algunos otros elementos de uso cotidiano, como periódicos, fotografías y trozos de madera o tela. El resultado fue un paisaje, en cierto modo, semejante al que pocos años más tarde inspiraría *Insulana*: una extensión en la que sobresalían fragmentos irreconocibles de elementos enterrados casi por completo, semejante a un sitio arqueológico en el que el azar y el transcurrir del tiempo hubiesen apilado apretadamente, una sobre otra, varias épocas históricas.

Pasadas unas semanas, aquellos objetos volvieron a ser desenterrados, transformados por la erosión que habían provocado el impacto de los elementos naturales con los que habían estado en contacto. El proceso de desenterramiento, que la artista documentó en fotografías y diapositivas, dejó tras de sí una serie de cavidades en la tierra que replicaban a la inversa las formas extraídas, como si el solar se hubiese transformado en el molde —el contenedor— de dichas formas. Muchos de los objetos habían sido afectados por procesos de aparente degeneración que, sin embargo, para la artista no constituían una pérdida, sino una ganancia: una nueva capa de sentidos posibles que atribuirles y, por lo tanto, una variante de los procesos de regeneración de los que ya se había ocupado con anterioridad.

El resultado de aquellos meses en L'Hospitalet fue *Groundworks* (2015), un proyecto difícil de caracterizar por su complejidad, que llevó al extremo métodos de

trabajo de Dauder que suelen implicar procesos largos y la repetición preparatoria de gestos, y cuyos resultados, que se han descrito como "mutaciones dirigidas",[14] quedan fuera del control de la artista, al menos, en parte. De estos métodos deviene un componente de sedimentación, de memoria sensible: una condición de "rastro" o "indicio" presente en muchas de sus obras, ya se trate de escultura, ya de pintura, piezas audiovisuales o cualquier otro de los formatos con los que suele trabajar; una condición que conlleva, a su vez, la incorporación de un elemento narrativo que se suma a los múltiples niveles de significación que caracterizan su práctica.

Groundworks ocupa una posición pivotal en el trabajo de Dauder, por cuanto logró expandir a una escala mayor y trasladar a una dimensión más física búsquedas e inquietudes de la artista que ya habían emergido con anterioridad, a la vez que prefiguraba nuevos desarrollos que irían surgiendo más tarde en su trabajo. Uno de tales desarrollos se aprecia en *Weather Sticks* (2018), un conjunto de sesenta piezas de cerámica que Dauder coció a baja temperatura para garantizar que siguiesen siendo muy porosas, y que a continuación enterró durante unos días en el patio de una casa situada en el barrio histórico de Cuenca (Ecuador), para después mostrarlas en la XIV Bienal de dicha ciudad.

Ecos de algunas de las ideas que ya estaban presentes en *Groundworks* reverberan en la escultura de grandes dimensiones *Palafito* (2024), cuyo título hace alusión a las viviendas que se levantan sobre suelos anegables que son propias de tradiciones constructivas vernaculares. La representación de una casa desmantelada, de la que queda apenas un rastro —que en *Groundworks* se insinuaba en la disposición de los agujeros en el solar—, adopta en *Palafito* el aspecto de un gastado pavimento de madera, de aspecto recio y pesado, que paradójicamente parece flotar en suspensión, sostenido con delicadeza sobre unos frágiles cilindros de cerámica, como si levitase unos pocos centímetros por encima del suelo sobre el que descansa. En este caso los tablones de madera, procedentes de una vivienda antigua, son huellas materialmente reales de un antiguo suelo, también real, pero además actúan como superficie sobre la que insertar unas piezas de cerámica —algunas de las cuales son fragmentos de obras anteriores, como *Protoformas* (2018)—, ligeramente hundidas en la madera como si de bajorrelieves se tratase. Esta combinación de elementos —imágenes, objetos— tomados de la realidad material junto a otros creados por ella misma es recurrente en el trabajo de Dauder, como ya se ha señalado, y, de hecho, se aprecia en obras de naturaleza muy distinta, como sus películas, sus series de diapositivas o los grabados de la serie *Index*, por citar solo algunos ejemplos. *Palafito*, asimismo, plantea una original versión de la escultura en la que, en lugar de añadir material, este se elimina para crear vacíos, en cuyo interior, en esta pieza en concreto, se insertan los elementos de cerámica.

V. Viajes hacia lo (des)conocido

> En el comedor de la casa de mi abuela había una vitrina, con un trozo de piel en su interior. Un trozo pequeño, pero grueso y correoso, con mechones de pelo áspero y rojizo. Estaba sujeto a una tarjeta mediante un alfiler herrumbroso. Sobre la tarjeta había algo escrito con tinta negra desvaída, pero entonces yo era muy pequeño y no sabía leer.
>
> Bruce Chatwin[15]

Los gestos de ocultamiento de Patricia Dauder pueden ir mucho más allá de la literalidad del enterramiento, sugiriendo ausencias o líneas de fuga que carecen de materialidad física, pero son, aún así, perceptibles.[16] Y algunos de sus ocultamientos de corte más abstracto pueden evocar campos semánticos y simbólicos muy cercanos entre sí, como sucede con el conjunto de piezas que, tanto por su materialidad como por sus títulos, guardan resonancias de expediciones a través de territorios imprecisos y apenas conocidos como los que se describen en la genealogía literaria occidental del viaje de aventuras. En estos periplos no faltan islas remotas (*Insulana*) ni arquitecturas exóticas (*Palafito*), pero tampoco navíos (*Balsa*, 2011) o criaturas marinas (*Finning*, 2019 y *Whale Lines*, 2021), así como desgastados mapas que muestran el camino hacia civilizaciones aún desconocidas, tal vez en obras como *Migration* (2013) o *Water Lily* (2023).

Los indicios que inspiran estos ecos son, en ocasiones, casi literales: *Balsa*, una escultura de grandes dimensiones, podría ser también, en realidad, una embarcación o, mejor dicho, su resto: un enorme fragmento de una nave cuyas proporciones, atendiendo al tamaño de aquello que vemos, serían monumentales. En otras ocasiones, en cambio, presentan niveles de interpretación más complejos, como sucede en *Finning*, una escultura formada por un conjunto de placas de cerámica quemadas. El término que da título a esta obra deriva de la palabra inglesa *fin*, (aleta), pero la pieza lleva implícitas ciertas connotaciones más dramáticas: en inglés, *finning* designa una devastadora práctica de pesca que es común en algunas zonas de Asia, consistente en cortarles las aletas a los tiburones y luego arrojarlos vivos al mar, donde no tardan en morir, embarrancados en las profundidades, al no poder nadar.

Migration surgió durante una residencia en el International Studio and Curatorial Program de Nueva York, en 2011, en la que Dauder se había propuesto abordar el uso del color sin aplicarlo sobre una superficie dada, sino más bien lo contrario: sustrayéndolo, ya fuese por métodos como el borrado, ya por la erosión y el desgaste del material. Así, se dedicó a comprar retales de tejidos de colores que luego decoloraba en su estudio una y otra vez hasta transformar las tonalidades originales, que se suavizaban o se volvían colores puros como los que habían servido de base para los colores "visibles". *Migration* surgió de la decoloración de una tela

negra que, a medida que avanzaba su manipulación, se fue ablandando cada vez más y comenzó a desintegrarse. Colocando los trozos resultantes sobre una superficie blanca, la artista probó varias composiciones, que sugerían fragmentos de un navío que hubieran quedado suspendidos en el espacio y que, para ella, guardaban resonancias de los términos que, en náutica, clasifican los distintos tipos de restos que llegan al mar desde un barco.[17] Finalmente, tras escoger una de tales composiciones, Dauder cosió los fragmentos decolorados a una tela grande.

En sentido literal, por tanto, *Migration* hace referencia a la transfiguración del material original a lo largo del proceso de manipulado. En una interpretación más abstracta, sin embargo, esta obra incide también en los desplazamientos entre lugares y formas de vida que distan de ser semejantes, e invoca lo distante, lo extraño, lo ajeno, en una insinuación de "alteridad" que puede vincularse a la predilección que Dauder ha manifestado con frecuencia por formas de vida y conciencia propias de culturas no occidentales, que extraen sus conocimientos de la observación minuciosa del entorno y fundamentan su interpretación de la fenomenología del mundo natural, a partir de intuiciones que siguen lógicas propias. Para la artista, estas formas de relacionarse con el mundo son ricas y complejas, aunque observadas desde lejos puedan parecer intangibles o inconmensurables, permanecer ocultas, o incluso resultar indescifrables. Tal vez el aire de melancolía que respiran algunos de sus trabajos radique precisamente en la agudeza con la que la artista percibe y representa la incapacidad occidental para generar intuiciones parecidas, que mantengan vivos los vínculos con el entorno natural; una incapacidad —mejor dicho, una *pérdida de* capacidad— que provoca una desnaturalización radical en relación con dicho entorno, y que puede llegar a derivar en la más absoluta crueldad. La alusión a modos de extractivismo salvaje que se encuentra implícita en *Finning* sería uno de los ejemplos de este matiz.

VI. A modo de conclusión

A fin de dar forma material a las ideas e impresiones —como ella subraya, múltiples y previas a cualquier tipo de imagen— que desde el plano mental ofrecen el impulso para la creación de sus obras, Patricia Dauder pone en marcha un variadísimo abanico de métodos y técnicas, entre las que se incluyen la recombinación de elementos ya existentes, la superposición, el añadido y la sustracción de materiales y, por supuesto, la transformación, ya sea manual, ya mecánica, biológica… A ello se une la habilidad de Dauder para situarse en posiciones intersticiales, que resultan ambivalentes en muchos niveles: entre la bidimensionalidad de la pintura y el volumen de la escultura, entre lo figurativo y lo abstracto,[18] entre el estatismo de la fotografía y el movimiento del cine, entre los espacios interiores y los exteriores, entre lo conocido y cotidiano y lo misterioso y legendario… También, desde luego, entre el momento presente y el tiempo pasado, así como entre lo

real, lo recordado y lo imaginado. Desde esta posición intermedia, los contrastes entre términos opuestos pierden fuerza, las categorizaciones absolutas se desdibujan y las definiciones adquieren un carácter relativo y contingente. "Durante años he visto mi trabajo como un conjunto de conceptos contradictorios, antitéticos: vacío-lleno, construcción-destrucción, material-inmaterial, visible-invisible…", afirma Dauder, y prosigue: "La cuestión de cómo representar lo no visible, lógicamente, estaba siempre en el aire. [Pero] en los últimos años he empezado a entender que no hay tales opuestos, sino que hay estados transitorios. (…) Tiene que ver más con una cuestión de un tiempo y un espacio determinados que con una cuestión de materialidad y visibilidad, me parece".[19]

Partiendo de tales posiciones de aparente ambigüedad, las obras de Dauder se erigen en dispositivos delicados y a la vez complejos, que no solo ponen en juego sus propios atributos visuales, sino que despliegan sofisticados estratos de significación intelectual, y una capacidad poderosa para emitir resonancias emocionales. "Las cosas", recuerda Hito Steyerl siguiendo a Walter Benjamin, "no son nunca simples trastos inanimados, envoltorios de materia inerte u objetos pasivos a disposición de la mirada documental. Consisten en tensiones, fuerzas, poderes ocultos que siguen enfrentándose".[20] Patricia Dauder es particularmente hábil en el manejo de tales tensiones mediante la activación de los procesos de circulación y contacto entre sus objetos y los sujetos que los perciben, a fin de generar "impresiones" que son tanto visuales como de orden intelectual y emocional. La artista ha manifestado su deseo de trabajar con los materiales como método para acercarse al mundo que la rodea y, a través de ellos, "tocarlo": percibirlo, entender su estructura, aprehenderlo. En un proceso de descubrimiento equivalente, quienes contemplan sus obras deben asumir que la configuración material es tan solo el punto de partida de un periplo que les acabará llevando, en busca del sentido, hasta distancias probablemente insospechadas.

Notas:

1. Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (2004/2014). México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2015 (trad. Cecilia Olivares Mansuy), pp. 27-28.
2. Tacita Dean, "A Bag of Air", en *Tacita Dean*. Barcelona: MACBA, 2000, p. 24.
3. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
4. Agradezco a Patricia Dauder que haya compartido conmigo en conversación este y muchos otros aspectos de su trabajo; este ensayo bebe en abundancia de sus generosos comentarios.
5. John Cage, "Conferencia sobre nada" (1949), en *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones, 2013 (trad. Marina Pedraza), p. 109.
6. *Patricia Dauder: Interiores* [folleto de exposición]. Barcelona: ProjecteSD, 2023.
7. Lázsló Moholy-Nagy, P*ainting, Photography, Film* (1925). Londres: Lund Humphries, 1969 (trans. Janet Seligman), p. 23. (Traducción de la cita de Mela Dávila Freire).
8. Carles Guerra, "Historia natural de un film: sobre *Insulana*, de Patricia Dauder", en *Patricia Dauder. Suelo y subsuelo* [folleto de exposición]. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2021, p. 9.
9. Nathalie Sarraute, *Tropismos* (1939/1957). Buenos Aires: Editorial Galena, 1968 (trad. Juan José Saer), p. 10.
10. Una versión *site specific* de las litografías que conforman *Index* se mostró en 2021 en la exposición *Patricia Dauder. Suelo y subsuelo*, en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona, que fue comisariada por Carles Guerra.
11. "Patricia Dauder", entrevista con Jesús Castaño, en *WhitePaper By___* Nº 16. 2023, p. 117. (Disponible en whitepaperby.com).
12. *Protoformas* (2018).
13. W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno* (1995). Barcelona: Debate, 2000 (trad. Carmen Gómez y Georg Pichler), p. 243.
14. Juan de Nieves, "Entidades contingentes", en *Unform*, [folleto de exposición]. Vitoria-Gasteiz: Artium Museoa, 2024, p. 24.
15. Bruce Chatwin, *En la Patagonia* (1977). Barcelona: Ediciones Península, 2017 (trad. Eduardo Goligorsky), p. 7.
16. La artista señala que tales gestos son premeditados, puesto que no le interesa que el significado de sus piezas pueda abarcarse –o consumirse– de manera inmediata y al primer golpe de vista, sino, más bien, lo contrario: que la tarea de extraer sentido de cada obra exija tiempo y voluntad por parte de la persona observadora.
17. En inglés, *flotsam, jetsam, lagan* y *derelict*, es decir, "restos flotantes de un naufragio", "mercancías arrojadas al mar", "restos flotantes balizados" y "embarcaciones flotando a la deriva", respectivamente.
18. "En mi obra –ha señalado la artista– predomina la no-forma, pero no tengo un interés intrínseco por la abstracción en el sentido histórico; me interesa lo informe, lo inclasificable y lo innombrable, de lo que creo que el objeto artístico tiene mucho." "A Conversation between Patricia Dauder and María Minera", en *A Segunda Imagem / The Second Image* [catálogo de exposición]. Oporto: Fundação Serralves, 2012, p.11. (Traducción de la cita de Mela Dávila Freire).
19. "Patricia Dauder"en *WhitePaper By___, op. cit.*, pp. 118-121.
20. Hito Steyerl, "El lenguaje de las cosas", s.p., en *Tranversal Texts*, junio de 2006. (trad. Marcelo Expósito, rev. Joaquín Barriendos). (Disponible en transversal.at/transversal/0606/steyerl/es).