

PATRICIA DAUDER

Works, notes and processes

WITH TEXTS BY
Mela Dávila Freire
Carles Guerra

ProjecteSD
Caniche Editorial

PATRICIA DAUDER

Obras, notas y procesos

CON TEXTOS DE
Mela Dávila Freire
Carles Guerra

ProjecteSD
Caniche Editorial

Expanding waves: Patricia Dauder's artistic practice

Mela Dávila Freire

To form an impression might involve acts of perception and cognition as well as an emotion. But forming an impression also depends on how objects impress upon us.

Sara Ahmed¹

Patricia Dauder's creative career, employing such varied formats as film, drawing, painting, process works, sculpture, installations and publications, does not move forward in a straight line or in one single direction. One might say instead that it evolves in undulatory movements which gradually broaden the artist's fields of interest, at the same time reconfiguring time and time again the relationships between the various elements which shape these fields. Dauder displays the paradoxical virtue of having found the balance between constant faithfulness to her concerns and an equally constant inventive capacity for renovation. Certain themes and worries run through her work, criss-crossing almost all of it, but the artist tackles them from always changing perspectives and delves into them following a creative and intellectual path in which each step extends the weft of her senses. Thus, a warp is woven, which over time has grown in density and complexity as each new work triggers connections in multiple directions, shining new light onto existing works and finding in them resonances which widen their own range of meanings. Dauder's visual discourse grows in concentric circles which continually become wider, richer and deeper as they move away from a thematic nucleus toward which they do, however, remain firmly oriented.

That being the case, approaching the evolution of Dauder's practice from a purely chronological point of view might not be the best of methods: reviewing her career necessitates moving forward and back so as to take up arguments, link ideas or point out concerns which often, when they appear in her work, not only connect to the most recent pieces but also

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 Ahmed¹

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

explain aspects of earlier works which until then had perhaps not taken on sufficient importance.

So it is appropriate to begin at the beginning, but in the knowledge that the linear chronology will not be enough to unravel the abundant connections which link together a large part of this artist's formally very varied works.

I. Multiple spaces

I remember when I wanted to catch clouds. I imagined myself putting my head out of an airplane window, putting them in plastic bags and tying them up tight to take home. (...) I think there's something medieval about this desire, to do with the visible and invisible, with presence and absence.

Tacita Dean²

Patricia Dauder was born in Barcelona in 1973. Her early leaning toward drawing and graphic art led her to do a degree in Fine Arts in the city,³ at a time when she felt a growing preference for sculpture and cinema. After finishing her university studies, she lived in the Netherlands from 1996 to 1999 where she furthered her training – consolidating her interest in drawing and photography – at the Hogeschool voor Kunst en Vormgeving in 's-Hertogenbosch and at Ateliers Arnhem. She later returned to Barcelona, where she has lived since with occasional breaks to take up artist residencies in New York, Prague, Porto, the Azores islands and Bregenz.

In the first stage of her activity, still in the 1990s, Dauder concentrated on exploring various forms of identity through drawing and photography. In the works she produced in this period she captured the bodies and heads of vaguely human figures, with imprecise features and a fragmented, unfinished, transparent or, in some other way, passing appearance, as if they were subject to an uncertain transformational process.⁴

From 2000, this first exploration began to start closing, as other lines of activity and research which would end up being more long-lasting opened up in her work. Human *figures* disappeared from her work but not human *presence*, which would come to be evoked, in a more abstract way, through references to inhabited environments, domestic utensils and memories of intimate spaces. It was at this point that a solid interest in space – in all its meanings – became established in Dauder's work and the artist has assiduously addressed this theme ever since, if from varied angles.

The contrast between full and empty, between the visible item which acts as container and that which is instead content and therefore remains hidden from view, is one of these angles. In Dauder's works there is an abundance

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 Dean²

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

of allusions to concave spaces, in the shape of some kind of cavity or hollow, and representations of receptacles or other containers resembling bowls – in two or three dimensions – the inside of which are barely intuited through holes or cracks. In her drawings, the appearance of this kind of element often requires the implementation of the paper’s white surface, which for the artist constitutes an element just as present and effective as the strokes drawn by her hand, almost always in dark tones. Although they were made almost two decades apart, both *Arbre-nafra* (2002) and *Grutas* (2021) illustrate this interplay between negative and positive, similar to that which, in acoustic media, seeks to activate the silences precisely through their opposite, sound: “But now there are silences and the words make help make the silences.[sic]”⁵ In both *Arbre-nafra* and *Grutas* the artist represents, in images halfway between figurative and abstract, openings which go across a surface and allow one to observe, or at least intuit, the space they reveal. In the earlier work, the opening is a cut through the surface of a living being, causing a wound, while in the later one it represents a geological depression inside which lengthening shapes appear, seemingly growing from top to bottom, and materialising in the “not-drawn” spaces surrounding Dauder’s dark strokes.

The urge the artist feels to unravel and open up does not only concern receptacles, whether more or less closed, but also reaches certain structures and spaces which a priori are merely functional and as a result not usually visible. This fascination is illustrated by the film *Sporadic* (2009), its footage including half-built architectural structures which are presented as open bodies, short-lived “skeletons” of concrete and steel awaiting their covering with finishing materials which will hide them away for ever.

Traces of receptacles also appear in *Night Shift* (2023), a horizontal floor work, comprising a base made up of various flat modules of white paraffin, of a size similar to that of an improvised bed, on which lie some ambiguous-looking pieces of ceramic which, although made of terracotta, appear soft and fragile. On the floor, to one side of the base, one sees the remains of a utensil, similar to a bowl or plate; on the other side there is a pile of papers onto which images taken from various sources have been transferred. “Thus, *Night Shift* may allude to a minimal, almost precarious living space, the essential to cover minimal needs: nourishment, rest, memory”,⁶ says Dauder. As with 2015’s *Receptacle #1 (Nourishment and Repose)*, *Night Shift* points to weak and vulnerable forms of inhabiting space, in which human presence is reduced to a slight impression, similar to the indentations left by a body after resting on a mattress or other soft surface: an imprint lacking materiality and, at the same time, bearing the unmistakable trace of an absence.

Paying close attention to detail, Dauder is focused on observing the porous boundaries which separate private areas from the public environment, in

p. 44
p. 47

pp. 110-111

pp. 70-71

pp. 62-63

p. 44, p. 47

pp. 110-111

pp. 70-71

pp. 62-63

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

which precarious extensions of domesticity and other ways of living on the margins may occur. It is in these boundaries where the artist observes certain perceptions of space which reflect her adoption of unconventional points of view. At times, these perceptions also arise in interior spaces: the sculpture *Tercer Espai* (2023) activates volumes which lie between imagination and reality, giving off glimmers of the nostalgia which seeps from the passage of time. In this piece, Dauder recreates the memory of a domestic space which was part of her own past, at the same time as she reflects more generally on the interstitial condition. *Tercer Espai* started with the drawing of an arabesque line, evoking the typical mouldings of old furniture or ceilings. The idea, according to the artist, consisted of giving form to a non-existent space which might evoke the empty gaps between pieces of furniture which make up part of her childhood memories. This initial stimulus was added to by other levels of meaning when Dauder decided to duplicate this volume and put face to face two identical pieces, reversing the conventional order of which should be above or below, making an apparently very heavy element levitate, and alluding to a third imaginary space, from which the artwork derives its title.

Sojourn (2017) bears witness to another approach to the idea of space, materialised in this case in the realm of stars and the universe, which hold a special attraction for Patricia Dauder. The drawings which comprise this work are daily records which Dauder made during a stay in the Azores islands, where each night she marked the points of light she could see in the sky; as a result they show the changes in position of these points over the course of a month, constituting a kind of personal lunar calendar. As with other Dauder pieces – such as *Press #1* (2005), or *Protoforma* (2018–2024) in which reproductions of cosmic landscapes appear – *Sojourn* seems to point to a connection with life philosophies and links to nature at variance with those of the west: ancient ways to understand the world which have disappeared or, if they still exist, they do so in distant geographical contexts. *Sojourn* thus reveals the existential aspect Dauder perceives in even the most mundane of objects or elements, an aspect which is accentuated and gains intensity in the celestial dome. Perhaps the firmament and its constellations function, in Dauder’s cosmogony, as a counterpoint to the hidden interior of things to which the artist wants to penetrate when she perforates, rips or opens up whatever surface within reach. Although what is open and immeasurable lies in opposition to what is intimate and hidden, both are, in fact, opposite sides of the same concern.

pp. 73, 75

p. 81

pp. 82-83,
pp. 78-79

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.

pp. 73, 75

p. 81

pp. 82-83,
pp. 78-79

II. Swirling time

The essence of the reflected light play is the production of light-space-time tensions in colour or chiaroscuro harmonies and (or) in various forms by kinetic means, in a continuity of motion: as an optical passage of time in a state of equilibrium.

László Moholy-Nagy⁷

Dauder's work offers up spatial impressions which seem to observe not only topographical parameters but also emotional ones, and which can superimpose themselves in complex modulations. In this artist's work, Carles Guerra has written, "the places do not respect the chronology and overlap as in a double exposure",⁸ a statement which convincingly describes Dauder's relationship with space, but even better the way she conceives of time. In many of the artist's works, different temporal coordinates seem to coincide and overlap, getting tangled together until they are inextricable. The appreciation of the passage of time as an unstoppable accumulation of rapidly passing moments accordingly triggers an urge to index and register, and the desire to capture and keep visible several chronological layers in a single surface. Dauder's first films – which the artist made with a Super 8 movie camera she acquired around 2003 – bear witness to this chrono-archivist impulse: in them, Dauder was not aiming to use film to delve into moving images but simply to preserve, through a series of still images, the different phases of the slow process of creating her large-format drawings. For her, drawing causes a series of shapes to appear on the paper, shapes which find themselves permanently subject to metamorphosis in a continual making and remaking, guided by intuition and without any prior plan; a succession of images which, to a certain extent, correspond to the multiplicity of visual associations which precede the lines of the mental plane. The dynamism of these associations, their own instability, rules out for Dauder the ambition to arrive, through drawing, at a conclusive or "finished" image, and at the same time explains her interest in reflecting the superimpositions of strata, her desire to materialise and preserve the phases of the process itself, not so much as (or not only) its final result.

At the beginning, filming these fleeting moments of drawing on her cine camera was a way of preserving them: an archiving exercise. However, the rhythm and sequential nature which the artist came to observe in the resulting film, as well as the very materiality of celluloid – which offered attractive potential for intervention and manipulation – ended up revealing a range of possibilities which Dauder went on to explore in later works, conceived now as properly cinematographic pieces.

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.

László Moholy-Nagy⁷

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) is one of these films, in which two of Patricia Dauder's favourite themes meet. The first is the inexorableness of natural cycles, which *happen again and again* without the influence of any human activity, and which materialise the force of nature, at once both destructive and redemptive. The event which lies at the root of this film was the observation of a strange light phenomenon which was visible over the Canary Islands on 5 March 1979, documented in photographs by several eye-witnesses in different parts of the islands. In order to make *March 5th, 1979*, Dauder selected nineteen of these photographs, which she found on the internet, and then re-photographed them using different lenses, so as to obtain medium shots and extreme close ups which she then filmed with a 16mm movie camera. The result is a film whose images, while difficult to decipher, are powerfully suggestive.

The second of these themes is the seduction the early stages of the history of cinema have for the artist, in particular the period of the invention of technical devices prior to the cinematograph – which had almost managed, but not yet entirely, to capture and transmit the moving image – to the beginnings of experimental film-making in the works of auteurs such as László Moholy-Nagy, Hans Richter or Man Ray, who probed the new medium's possibilities without depending on conventional narrative or verbal language. This interest boils down to two questions which have occupied and preoccupied Dauder since the beginning of her career: how to turn a still image into a moving one by means of cinematographic procedure, involving mechanical and visual processes as physiological as they are psychological, and how to make visible, if indeed there is a way to achieve this, that which is beyond the capabilities of human perception.

As with *March 5th, 1979*, the original idea for one of Dauder's more recent films, *Insulana* (2021), is to do with the impact of a natural phenomenon, in this case a much more destructive one: a precipitation of volcanic ash. The artist made her first trip to Faial, one of the islands in the Azores, in 2017 and there she discovered the story of the unexpected and violent eruption which had occurred in 1957, with devastating consequences for the small fishing population who lived on the island, whose homes along with the rest of the territory were completely buried under black ash and therefore rendered permanently uninhabitable. *Insulana* presents the aftermath of the catastrophe, visually through a series of almost abstract images and emotionally through the poetical recounting of memories spoken by the islanders. The film, whose narrative is not at all literal, embodies the unresolvable tension between the double condition of the image as document (bearing witness to the past) and monument (marking it as memorable), at the same time as presenting to its viewers a story wrapped in a halo of unlikely verisimilitude, set in a hazy timeframe in which different moments in time are presented as inextricably tied together. Throughout

pp. 84-85

pp. 132-137

pp. 84-85

pp. 132-137

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 indisolublemente enlazados. A lo largo del film, Dauder levanta un

the film, Dauder builds a crafted assembly of chronological strata which are partly hidden and partly mutually revealed.

III. Overlays, transparencies

These movements, of which we are hardly cognisant, slip through us on the frontiers of consciousness in the form of indefinable, extremely rapid sensations. They hide behind our gestures, beneath the words we speak, the feelings we manifest, are aware of experiencing, and able to define. They seemed, and still seem to me to constitute the secret source of our existence, in what might be called its nascent state.

Nathalie Sarraute⁹

For Patricia Dauder, putting one element on top of another does not necessarily lead to its being hidden, but instead triggers dynamics of covering and partial revealing, in which images, although shown fragmentarily and incompletely, never completely disappear. Transparency and concealment form a fundamental axis in the *Index* (2021) series of lithographs, which is intimately linked to the process of creating *Insulana*, long and complex. Given that the production calendar initially planned had to be extended, the artist took advantage of the delay to carry out preparatory tasks, which included a series of drawings about concepts linked to the eruption and Faial Island – landslips, layers, astrological questions, the anthropology and history of the location, whaling, etc. – and a collection of photographs taken from different sources. In both sets of images, themes were similar: “impression” or “imprint”, the effects of environmental change on living beings and nature, changes affecting skin and other surfaces giving rise to wrinkles and creases... In a new overlaying exercise, where the aim was to fuse together the two sets of images, Dauder concentrated on experimenting with the possibilities of lithography, printing on Japanese paper – smooth, but very strong – until she ended up with one single set of images, conceived so as to be mounted in such a way that they would cover, like a skin, an entire wall.¹⁰

Superimposition is also a structural element in the *Calendars* (2016–) series, made up of pieces which allude materially, precisely and palpably, to the existence of a something – images, perhaps also moments? – which remains secret, hidden beyond the reach of perception. Each of the *Calendars* is composed of groups of sheets of graphically altered paper which are piled up and only joined at their top edge – like the pages of a wall calendar – and as a result largely inaccessible from view. All the pieces

pp. 48-49,
152-166

pp. 103, 105, 107

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 Sarraute⁹

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

pp. 48-49,
152-166

pp. 103, 105, 107

in this series were made using the same slow and laborious method: through a series of manual steps employing image-transfer techniques, the artist managed to move the image onto a thicker surface which she later stripped and finally polished.

This working process displays Dauder’s resolute passion for cycles of destruction and reconstruction, a constant in her artistic practice. Making and unmaking, dismantling and putting back together, as is the case with three-dimensional objects; but also making *by* unmaking, working on the surface of the paper or canvas (as occurs in the works *Vida Primigenia #1*, *Vida Primigenia #2*, both from 2024, and *Darrere*, 2023, for example) in order to create an image which emulates, in a different materiality, the series of dynamic phases which are characteristic of her drawing practice as well as the multiplication of images to the detriment of a single conclusive image. In this sense, Dauder has stated that she does not consider herself to be a sculptor, nor strictly speaking a painter, but rather operates in an ambivalent zone halfway between the two mediums, the methods of which she uses and recombines according to the ideas she feels urged to make material.

Deconstruction and reconstruction – or dismantling and reassembling – are also connected to concepts of *process* and *fragment*, which Dauder identifies as fundamental. In her words, “I have always had a certain difficulty in understanding works of art as finished objects, and I’ve been more interested in the phases they go through in their formal and conceptual development, with the final result being a manifestation of an accumulation of these phases”.¹¹ This emphasis on process links her work inextricably to the temporal dimension, where the possibilities of bringing about change and transformation unfold ad infinitum; in fact, it is not uncommon that she reuses elements from previous artworks in new compositions. The black sheets which make up part of the floor sculpture *Decapar-Trasladar* (2023), for example, come from stripping the material which covered a previous piece, *Pipe* (2004), which consisted of a piece of plastic tubing covered, both inside and out, by black plasticine. In a similar way, the ceramic which is part of *Protoforma* was taken from another previous piece of almost the same title.¹² This methodology highlights a very open way of understanding the idea of “fragment”, an element which is not only inherent to every procedure of dismantling or deconstruction but also has a dual nature: it is a remainder, an imprint, a trace, but at the same time a generative beginning, blessed with the ability to open up the pathway towards new configurations.

p. 174

p. 175, p. 179

pp. 58, 59, 61

p. 56

p. 174

p. 175, p. 179

pp. 58, 59, 61

p. 56

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 *Darrere*, 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. Erosion and wear

...through the growing dazzle of the light in my eyes, I suddenly saw, amidst the darkening colours, the sails of the long-vanished windmills turning heavily in the wind.

W.G. Sebald¹³

During the spring and summer of 2015, Patricia Dauder decided to move her workplace to one of the few remaining empty plots still left in L’Hospitalet de Llobregat, a municipality adjoining Barcelona. By then, she had already spent a good while exploring the world outdoors, after a long period when she had concentrated on the space enclosed by the walls of her studio. The site in L’Hospitalet enabled her to fulfil her desire to continue perforating, making holes, passing through the epidermis of a surface so as to bring out into the light its contents, what had been hidden inside, now shifting her searches and inquiries into a true dimension for a few months, working physically with so elemental a material as soil.

Once she had excavated a series of holes in the ground of that plot – placed so that they subtly drew a diagram of what might perhaps be the remains of a blueprint for a house, or a replica of an imagined living space – Dauder, in an exercise in *reverse archaeology*, decided to bury in these cavities some of the artworks she had in her studio: small ceramic objects, drawings, paintings and also items of daily life such as newspapers, photographs and pieces of wood or cloth. The result was a landscape, in a certain way, similar to the one which was to be her inspiration for *Insulana* a few years later: an expanse in which unrecognisable fragments of almost completely buried items stick out, rather like an archaeological site where fate and the passage of time had tightly piled up several historical eras, one on top of another.

After a few weeks, she dug up these objects, now transformed by the erosion caused by nature. The unearthing process, which the artist documented in photographs and transparencies, left behind cavities in the ground which replicated, in reverse, the shapes which had been removed, as if the site had been turned into a mould – a container – for those shapes. Many of the objects had undergone apparent deterioration which was, however, not a loss for the artist but a gain: a new layer of meanings which could be attributed to them, and thus a different version of the regenerative processes she had previously been working with.

The outcome of these months in L’Hospitalet was *Groundworks*, a project which is difficult to categorise because of its complexity. Dauder took to the extreme working methods involving long processes and repeated

pp. 127-130,
139-142

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. Sebald¹³

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

pp. 127-130,
139-142

preparatory actions, whose results, described as “directed mutation ‘life’”,¹⁴ were at least partly beyond the artist’s control. A sediment of sensitive memory arises from these methods: a “trace” or “sign” which is to be found in many of her artworks, be they sculptures, paintings, audiovisual pieces or any other format she works with; a condition which adds a narrative element to the multiple levels of meaning which are so common in her work.

Groundworks was pivotal in Dauder’s career, in that it successfully expanded the artist’s previous investigations and concerns into a more physical dimension, at the same time prefiguring new developments which would arise in her later work. One of these developments can be observed in *Weather Sticks* (2018), a collection of sixty ceramic rods which Dauder fired at a low temperature to ensure they remained porous and then buried in the garden of a house in the historic part of Cuenca, in Ecuador, and later exhibited at the city’s XIV Biennial.

Echoes of some of the ideas in *Groundworks* reverberate in the large-scale sculpture *Palafito* (2024), whose title alludes to the dwellings built on flood plains which are typical of local building tradition. In *Palafito*, the idea of a dismantled home or dwelling of which a trace barely remains – which in *Groundworks* had been hinted at by the holes in the ground – is evoked by a fragment of worn wooden flooring, heavy and sturdy-looking, which paradoxically seems to float in the air, delicately supported by fine ceramic tubes as if levitating a few centimetres off the ground. *Palafito*’s wooden planks, which came from an old house, are remains of a real old floor, on which pieces of ceramic – some of which are fragments of earlier works such as *Protoformas* (2018) – have been slightly embedded in the wood as if in bas-relief. This combination of elements taken from reality with others created by Dauder herself is a recurring feature in her work, as has been described above, and can be observed in very different artworks, such as her films, her slideshow series or the engravings in *Index*, to mention just a few examples. *Palafito* also exemplifies a type of sculpture where material, instead of being added, is removed so as to create recesses inside which other elements can be inserted: here, some ceramic pieces have been added to the wooden planks.

pp. 120-121, 122

pp. 115, 116, 118, 119

pp. 120-121, 122

pp. 115, 116, 118, 119

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. Journeys toward the (un)known

In my grandmother’s dining-room there was a glass-fronted cabinet and in the cabinet a piece of skin. It was a small piece only, but thick and leathery, with strands of coarse, reddish hair. It was stuck to a card with a rusty pin. On the card was some writing in faded black ink, but I was too young then to read.

Bruce Chatwin¹⁵

Patricia Dauder’s gestures of concealment go far beyond the literalness of burying, and suggest absences or vanishing points which may lack physical materiality but are nevertheless perceptible.¹⁶ When they are more abstract these gestures may evoke semantic and symbolic fields closely related to each other, such as, for instance, a number of artworks whose titles and materiality may awaken echoes of expeditions across undefined and barely known lands, like those described in the western genealogy of adventure books, in which there is never a lack of remote islands (*Insulana*) nor exotic architecture (*Palafito*), nor ships (*Balsa*, 2011), sea creatures (*Finning*, 2019 and *Whale Lines*, 2021), or worn-out maps showing the way to civilisations as yet unknown, such as the ones hinted at in artworks like *Migration* (2013) or *Water Lily* (2023).

These echoes are, at times, almost literal: *Balsa*, a large sculpture, could actually be a boat or more precisely its remains: a huge fragment of a vessel whose proportions, according to the size of what we see, would be massive. At other times, these hints may present more complex levels of interpretation, as in *Finning*, a sculpture comprising a set of burnt earthenware sheets. The title of this work derives from the English word *fin*, but the piece implicitly carries certain and more dramatic connotations: the word *finning* describes a catastrophic fishing practice, widespread in some parts of Asia, in which sharks have their fins cut off and then are thrown back into the sea, where they soon die, stranded in the depths and unable to swim.

Migration was created during a residency in New York’s International Studio and Curatorial Program in 2011. Here, Dauder had planned to experiment with colour, not applying it to a given surface, as would be usual, but rather removing it by erasure, erosion and wearing out. She bought offcuts of coloured cloth which she bleached time and time again in her studio. The cloth’s original tones were thereby transformed, either mellowing or becoming pure colours like those which had been the basis for the “visible” colours. *Migration* resulted from the bleaching of a black cloth which became increasingly weakened and began to disintegrate. Placing the resulting pieces on a white surface, the artist tried out various

pp. 51-53, pp. 92, 95
p. 166
pp. 66-67
p. 157

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 Chatwin¹⁵

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

pp. 51-53,
pp. 92, 95, p. 166
pp. 66-67, p. 157

compositions in such a way that they resonated with the nautical terms used to describe the various kinds of debris which end up in the sea from a boat.¹⁷ Finally, after choosing one of the compositions, Dauder stitched the discoloured fragments together into one big piece of cloth.

Literally, then, *Migration* makes reference to the intentional transformation of material. In a more abstract interpretation, this artwork also has a bearing on movement between places and ways of life which are far from similar, and it invokes the far away, the strange, the foreign, through an implication of “otherness” which can be linked to Dauder’s frequently demonstrated predilection for ways of life and thinking of non-western cultures which derive their knowledge from detailed observation of their environment and follow their own logic in order to interpret the natural world. For the artist, these ways of relating to the world are rich and complex, although when observed from afar they may seem intangible or immeasurable, remain hidden, or even indecipherable. Perhaps the air of melancholy some of Dauder’s artworks breathe is rooted in the intensity with which the artist perceives and represents the western inability to use similar instincts so as to preserve human beings’ relationship with their natural environment; an inability – or rather a *loss* of ability – which causes a radical denaturation from the environment, and can even lead to the most terrible cruelty. The allusion to forms of savage extractivism implicit in *Finning* could be an example in this respect.

VI. By way of conclusion

In order to shape her ideas and feelings – which, as she underlines, arise profusely before taking on any material form, Patricia Dauder employs an enormously wide range of methods and techniques, which include the reuse of previously existing elements, the superimposition, addition and subtraction of fragments and, of course, the transformation of original materials, be it manual, mechanical or biological... To this must be added Dauder’s ability to place herself in interstitial, ambivalent positions: between the two-dimensionality of painting and the volume of sculpture, between figurative depiction and abstraction,¹⁸ between photography’s static nature and film’s movement, between the inside and the outside, the familiar and everyday and the mysterious and legendary... also, of course, between present and past, what is real and what is remembered and imagined. From this intermediate position, contrasts between antonymic terms lose their power, absolute categorisation blurs, and definitions acquire relativity and contingency. “For years I have seen my work as a set of contradictory, antithetical concepts: empty-full, construction-destruction,

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

material-immaterial, visible-invisible. The question of how to represent the non-visible logically was always looming in the air. In recent years I have begun to understand that there are no such opposites, but that there are transitory states. (...) In my opinion, it is more a question of a certain time and space than a question of materiality and visibility”.¹⁹

On the basis of apparent ambiguity, Dauder’s artworks are subtle yet complex mechanisms which not only bring into play their visual attributes but also display sophisticated strata of intellectual meaning and a powerful ability to emit emotional resonances. “Things”, Hito Steyerl reminds us, following Walter Benjamin, “are never just inert objects, passive items or lifeless shucks at the disposal of the documentary gaze. But they consist of tensions, forces, hidden powers, which keep being exchanged”.²⁰ Patricia Dauder is particularly adroit in the handling of these tensions through processes of movement and contact between her objects and those who perceive them, so as to create “impressions” which are both visual and also intellectual and emotional. The artist has demonstrated her desire to work with materials as a means to get closer to the world which surrounds her and, through them, to “touch it”: perceive it, understand its structure and grasp it. In an equivalent process of discovery, those who contemplate her artworks need to be aware that their material configuration is only the starting point of a journey in search of meaning which will probably take them unexpectedly far.

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 “impressions” 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.

Notes:

1. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (2004). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014 (2nd ed.), p. 6.

2. Tacita Dean, “A Bag of Air”, in *Tacita Dean*. Barcelona: MACBA, 2000, p. 24.

3. In the Faculty of Fine Arts at Universidad de Barcelona.

4. I am grateful to Patricia Dauder for sharing with me in conversation this and many other aspects of her work; this essay drinks in abundance from the fountain of her generous comments.

5. John Cage, “Lecture on Nothing” (1949), in *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973, pp. 100-110.

6. *Patricia Dauder: Interiors* [exhibition brochure]. Barcelona: ProjecteSD, 2023.

7. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film* (1925). London: Lund Humphries, 1969 (trans. Janet Seligman), p. 23.

8. Carles Guerra, “Natural History of a Film: on *Insulana* by Patricia Dauder”, in *Patricia Dauder. Ground and underground* [exhibition brochure]. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2021, p. 8.

9. Nathalie Sarraute, *Tropisms* (1939). New York: George Braziller, 1967 (trans. Maria Jolas), p. vi.

10. A site-specific version of the lithographs which make up *Index* was shown in 2021 in the *Patricia Dauder. Ground and underground* exhibition at La Virreina Centre de la Imatge in Barcelona, curated by Carles Guerra.

11. “Patricia Dauder”, interview with Jesús Castaño, in *WhitePaper By__* N° 16, 2023. (Available in whitepaperby.com).

12. *Protoformas* (2018).

13. W. G. Sebald, *The Rings of Saturn* (1995). London: Harvill Press, 1998 (trad. Michael Hulse), p. 237.

14. Juan de Nieves, “Incidental Beings”, in *Unform* [exhibition brochure]. Vitoria-Gasteiz: Artium Museoa, 2024, p. 29.

15. Bruce Chatwin, *In Patagonia* (1977). London: Penguin Books, 1988, p. 1.

16. The artist indicates that such expressions are premeditated, since she does not want the meaning of her artworks to be understood – or consumed – immediately, at first sight, but rather the opposite: she expects that the task of getting the sense of each artwork will demand some time and effort from the viewer.

17. *Flotsam* (floating remains of a shipwreck), *jetsam* (goods thrown overboard), *lagan* (goods thrown overboard with a buoy attached such that they can be found) and *derelict* (vessels floating adrift).

18. In this respect, Dauder has said: “Non-form predominates in my work, but I have no intrinsic interest in abstraction in the historical sense; I am interested in non-form, in the unclassifiable and the unnameable of which I think the artistic object partakes a lot”. In “A Conversation between Patricia Dauder and María Minera”, in *A Segunda Imagem / The Second Image* [exhibition catalogue]. Porto: Fundação Serralves, 2012, p. 37.

19. “Patricia Dauder”, interview with Jesús Castaño, in *WhitePaper By__* N° 16, 2023. (Available in whitepaperby.com).

20. Hito Steyerl, “The Language of Things”, in *Transversal Texts*, June 2006 (available at <https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/en>).

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. László Moholy-Nagy, *Painting, 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__* N° 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).

32

33