

ELISA BRAEM

NOS ENCONTRAMOS EN LA NOCHE

19.09.25-01.02.26

Texto curatorial. Aina Pomar Cloquell

Es de noche. Contempla el cielo estrellado sobre la superficie en calma del agua del mar. Como luciérnagas inmersas en una danza hipnótica, las estrellas se estremecen con el vaivén suave de las olas. Hoy el mar parece una balsa de aceite, inmóvil, pero no tanto. Una estrella brilla más que el resto. Caminando pausadamente, intentando no remover demasiado el agua con los pies, se aproxima para mirarla de cerca. Sumerge las manos juntas, en forma cóncava, construyendo un recipiente bajo la estrella. Levanta las manos, pero la estrella se escurre. Por mucho que repita la acción, el astro continuará moviéndose sobre el agua hasta que la rotación de la Tierra lo acerque a la orilla y desaparezca. Un astro que no es astro, sino su propia imagen, una versión de la misma realidad.

Pequeños relatos como este, acciones breves e imágenes evocadoras nutren el imaginario de Elisa Braem. Aparecen en conversaciones y esbozos sobre papel y son a menudo la forma preliminar de ideas que se convierten en obras. En otros casos ilustran intereses recurrentes de la artista, como el reflejo, el movimiento, la mirada humana, la noche, la oscuridad, el universo. En este texto recojo algunas de estas ideas, que han acompañado durante largas horas a la artista en el estudio y los encuentros con ella mientras pensábamos «Nos encontramos en la noche».

Para Braem, la fascinación humana por el cielo se traduce en una curiosidad por aquellos elementos que tienen la fuerza de unificarnos bajo un mismo manto. Las referencias celestiales en su obra son sutiles. Se codifican en elementos semejantes a estrellas, lazos que imitan el símbolo del infinito y figuras que acercan el mundo terrenal a lo universal.

El cielo nocturno ocupa un lugar importante. Apunta hacia un ente eterno que nos envuelve a todos por igual y que, con su oscuridad, nos incita a un cambio de conciencia y de percepción de la realidad. Nos transporta a un estado de naturaleza, paradójicamente más humano, transformador y con un espíritu abierto y salvaje.

Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*,¹ relaciona la noche con «todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectual, existencial) en la que se debate o se sosiega» (Barthes, 2002, p. 137). En relación con el sentido amoroso, el autor habla de estar en tinieblas, sin poder ver más allá, como un estado con el que sentirse plácido aunque no se pueda ver con claridad. Barthes añade un fragmento del texto filosófico chino *Tao Te Ching*, «oscurecer esta oscuridad, he ahí la puerta de toda maravilla» (*ibid.*), que invita a entender la oscuridad como origen y misterio, la noche como lugar de regreso.

En relación con ese estado meditativo y unificador, Braem se interesa por los lugares donde el individuo se disuelve para dar paso a lo colectivamente humano. Reflexiona sobre la incidencia que entidades universales como el cielo, la naturaleza y la luz tienen en estos espacios: la noche de un bosque, la penumbra en lugares de meditación, la luz que cierta gama cromática es capaz de reflejar.

1. Barthes, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

La utilización de la luz y la sombra en obras artísticas y arquitectónicas incide en la capacidad del contexto para mutar los sentidos. Los colores del interior de un templo, por ejemplo, se escogían minuciosamente por la capacidad de absorber la cantidad de luz adecuada y acercar a los individuos a su meditación y, por tanto, acercarlos a lo divino.

En el ensayo *El elogio de la sombra*² se recurre a consideraciones lumínicas para definir la belleza y la paz de espacios de retiro o estancias domésticas: «Sin duda, la belleza es un concepto que emana siempre de la realidad, y así fue como nuestros antepasados, obligados a vivir en habitaciones oscuras, descubrieron la belleza de las sombras y, con el tiempo, empezaron a utilizar estas sombras con un objetivo estético. De hecho, la belleza de una habitación japonesa únicamente depende del juego de sombras más o menos intensas que se produce en ella; no necesita nada más» (Tanizaki, 2018, p. 41-42).³

Su autor, Junichirô Tanizaki, describe a lo largo de las páginas del libro algunos materiales como minerales, laca o cerámica de objetos de uso diario en clave de luz y sombra. Su apreciación radica, dice, en la capacidad de sus superficies para absorber la sombra o reflejar la luz.

Tanto los lugares de culto como la naturaleza son recurrentes en el imaginario de la artista, ya que generan una experiencia unificadora de calma y recogimiento. Braem menciona a menudo el bosque nocturno como metáfora de un espacio de transformación, donde la conciencia se funde con la naturaleza y la percepción cambia en sintonía con el entorno.

Referencias al cielo y a la sombra, así como la presencia de fauna y flora se entremezclan con lo humano en las esculturas de la artista. Formas animales, vegetales y humanas se cruzan con elementos del medio natural o arquitectónico. Es una simbiosis que bebe del acercamiento humano hacia su entorno, de la disolución entre lo humano —mirada, cuerpo, pensamiento, lenguaje— y el paisaje —con todos los elementos, vivos e inertes, que forman parte de él.

Es una fusión que en el contexto de «Nos encontramos en la noche» entendemos como bidireccional y libre de jerarquías. O, dicho de otro modo, todos los elementos que configuran las obras, humanos o más-que-humanos, tienen la misma agencia y están a un mismo nivel. Históricamente, sin embargo, tanto en el arte como en otras disciplinas, la mirada humana sobre el entorno que habita se ha impuesto sobre otros elementos.

Mirar hacia arriba, hacia el cielo, se ha vinculado a menudo con la curiosidad por el universo, el lugar donde ubicamos mitos y deidades, donde buscamos orientación o augurios. Más allá de las inclinaciones religiosas, la voluntad de comprender fenómenos astronómicos (explicar el paso del tiempo, las estaciones, la existencia del día y la noche) ha sido una constante en todas las culturas. Mirar el cielo e interesarse por la astronomía forma parte intrínseca de la humanidad y se ha plasmado en expresiones artísticas de diferentes épocas y lugares.⁴

En la preparación de esta exposición hemos recurrido en varias ocasiones a la tradición pictórica del paisaje. Nos hemos preguntado cuáles son las razones que llevan a los individuos a representar elementos tan vastos como el cielo. En cualquier caso, hemos concluido que la mirada humana sobre su entorno es siempre transformadora y recíproca.

Con la modernidad y la importancia creciente de la ciencia, la representación pictórica de fenómenos astronómicos pasa a adquirir otro significado. Más allá de vincularse a entidades religiosas se convierte en testimonio de descubrimientos y observaciones, integrándose en un proceso estético de abstracción del paisaje.

El recorrido histórico de esta abstracción —desde Petrarca y Leonardo da Vinci hasta los impresionistas, pasando por J. M. W. Turner y Caspar David Friedrich— pone continuamente sobre la mesa la idea de la doble mirada. Esta forma de ver de la artista transita entre el exterior y el interior, entre la subjetividad y el mundo visible, y entiende la naturaleza como un fenómeno bifocal que oscila entre un territorio empírico y un paisaje del alma. El lienzo de la pintura

2. Tanizaki, Junichirô. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2016.

3. Traducción a partir de la edición en catalán.

4. Villar-Martín, Montserrat. «Arte y Astronomía». *Pasaje a la Ciencia*. Alcalá la Real: ISSN 1699-6305, n. 13, 2010, p. 17-25.

comprime lo observado con el sujeto observante, fusionando naturaleza y mirada. De este modo, la pintura de paisaje se convierte en metáfora de una ventana abierta al mundo, que fragmenta la naturaleza y la reordena según la mirada central del pintor, capaz de captar y de condensar la experiencia estética de la naturaleza.⁵

El relato se transforma con la pintura impresionista, cuando esta percepción espacial y temporal se descompone en fragmentos de luz y color. La dimensión cromática adquiere autonomía y capacidad formal propia alterando el modo de estudiar y observar lo que nos rodea.

De manera similar, el proceso de producción de Elisa Braem tiene como punto de partida esta abstracción de fenómenos de luz, color y naturaleza. Transforma la ventana pictórica del paisaje en volumen, sin olvidar que lo humano —el observador— forma parte del mismo mundo que aislamos y convertimos en paisaje.

En este sentido, la elección de la paleta cromática (cabe decir, fruto de una intensa búsqueda a base de prueba y error con el horno de cerámica) recae en su capacidad para expresar volumen y luz. Las dos esculturas *Azul zul línea I y II* (2025)⁶ provienen de formas florales, no de una flora silvestre, sino de una domesticada y transformada en una concentración de tallos y pistilos que apuntan al cielo creando una superficie abultada que recuerda un relieve de colinas visto desde la ventanilla de un avión. Formalizadas casi como un bloque, las dos esculturas dibujan una silueta sobria, cuyo color terroso y calmado responde a la intención de otorgarles un volumen relativo. Del conjunto de obras, estas son quizás las que más referencian la mirada nocturna, la sensación de encontrarse en medio de la noche y descifrar figuras por puro contraste de sombras, pero, volviendo a Barthes, con la serenidad que aportan las tinieblas.

En cambio, en obras como *Intermitente luz y Reflejo solar*, el juego lumínico da paso a una luz cegadora, tan blanca que casi arde, tan intensa que disecciona. En la primera, se asemeja en volumen y color a las esculturas mencionadas anteriormente, pero formalmente presenta motivos reticulares, como una celosía proyectada sobre un cuerpo por una luz intensa. En *Reflejo solar*, Braem abraza este patrón optando por un color más vívido que pone de manifiesto la intención de dejar pasar la luz para ver el interior de las formas. Aunque el volumen recuerda de nuevo figuras florales, estas viran hacia una morfología orgánica, no en bloque, sino en bulbos entrelazados.

Dejando a un lado el contexto de la pintura y el color, nos adentramos en el terreno de las ideas, donde podemos entender el trabajo de Braem desde una postura posthumanista, en línea con Bruno Latour, Donna Haraway, Sarah Whatmore o Rosi Braidotti, que no entiende a los humanos como aislados o simbólicamente por encima de la naturaleza. Esta relación con el entorno se trabaja con las manos y con la mirada.

El trabajo manual con arcilla hace que sea consciente de que el principal elemento con el que trabaja —la cerámica, pero también la madera y el metal— es la materia del paisaje y, por extensión, la materia de la representación del paisaje. La arcilla proviene de lugares concretos del territorio, y, en cierto modo, retorna a él: durante millones de años, el viento, el agua y los cambios de temperatura pueden descomponer las rocas de una montaña y sus minerales haciendo que se depositen en ambientes geológicos que favorecen la sedimentación de la arcilla. Tanto su cocción, con la evaporación que conlleva, como la transformación de la arcilla en cerámica que formará parte de tejas, ladrillos u otros elementos decorativos y arquitectónicos forman parte de una vuelta al territorio. Es un proceso cíclico que enlaza con la capacidad del entorno para retornar la mirada.

La idea de retorno, de movimiento cíclico y continuo se presenta en el proyecto de diferentes formas, y una de ellas es el reflejo. Algunas obras descansan sobre bases metálicas que insinúan, de maneja sutil, su propia imagen reflejada. En el caso de *Lazo ondulado I, II y III*, las tres esculturas nacen de pensamientos y dibujos preliminares de aves que se han ido abstrayendo

5. Hofmann, W. «Las partes y el todo». En: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. In memoriam Robert Rosenblum (1927-2006)*. Madrid: Fundación Juan March, 2007, p. 17-19.

6. Todas las obras son de 2025.

hasta acoger formas de arcilla, madera y zinc. De los pájaros I y III surge una contraparte en la base, insinuando la imagen espejada de la parte superior, como si las figuras se encontraran sobre un horizonte dividido por el agua y la madera fuera el reflejo tergiversado del paisaje de arriba. Sus tonalidades —me permito volver brevemente a cuestiones cromáticas— tienen la sutileza de los colores que vemos a través del agua o sobre ella, una cualidad acuosa, y una tonalidad propia de los reflejos.

Desde una perspectiva filosófica, la idea de la mirada retornada, que vincula la percepción humana con su entorno, fue explorada por el sociólogo Georg Simmel en su ensayo de 1913 *Filosofía del paisaje*,⁷ donde indagaba en las teorías estéticas y culturales sobre la construcción del paisaje. Con el término *Stimmung*, traducido aproximadamente como la tonalidad espiritual del paisaje, explica la total unión entre el ojo humano, el posicionamiento de su cuerpo y el entorno. En su definición de paisaje, el hecho de estar comprendido dentro de un horizonte visual es esencial. La naturaleza no tiene partes, es la unidad de un todo, y ofrece la materia del paisaje, delimitado por sí mismo. En esta disociación imposible entre los humanos y su entorno ubicamos el proyecto de Elisa Braem, en el alma colectiva humana y los espacios que habitamos.

Desde Simmel hasta teorías culturales contemporáneas del paisaje, la transformación y la fragmentación son procesos presentes en la génesis del paisaje como tal. Este, como entidad autónoma y coherente, es el producto de las gestiones de la mente que permiten vincular la percepción de un país, un territorio o la naturaleza y la acción de acotarlo. Pero ver el mundo y delimitarlo periféricamente no es suficiente. Existe un proceso interno de filtración de unos elementos estéticos del territorio que nos permiten unificarlo y evitar comprenderlo como un todo. Hay un debate sobre si el paisaje se origina con la aparición del término que lo designa, con el desarrollo de ciertas prácticas artísticas en el siglo XVI o con la aparición de la figura del paseante o viajero. Sin embargo, todas estas teorías coinciden en concebirlo como un proceso de construcción y en afirmar que, para definirlo, hay que tener presente tanto su dimensión humana como la estética.⁸

Las obras de Braem *Mujer montaña*, *Hoja rizo* y *Azul zul línea I y II* nos sitúan ante una forma de concebir el paisaje y los elementos que lo componen, donde el paisaje no es escenario o representación, sino precisamente proceso. En *Hoja rizo*, tres cabezas de cisne se unen para emular el movimiento de caída suave y rizada de una hoja desde un árbol. *Mujer montaña* parte de un rostro femenino, que mira sereno hacia arriba, y deja que sus largos cabellos se diluyan y transformen en montaña.

Utilizando materiales que provienen de la propia naturaleza, la artista nos invita a pensar el paisaje como una entidad en constante transformación: fragmentada, resignificada y vinculada a la presencia humana que la habita y la observa.

Este enfoque resuena con una mirada filosófica y crítica del paisaje, que entendemos no como una unidad fija, sino como una construcción dinámica, donde el entorno y el sujeto se atraviesan mutuamente. En este marco, el pensamiento de Deleuze y Guattari nos ha ofrecido vías para entender la identidad conjunta del paisaje y del individuo como un devenir. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*,⁹ los autores introducen el concepto de rizoma, el tallo subterráneo que crece en sentido horizontal y crea multiplicidades interconectadas. Este sistema botánico presente en el lirio o el jengibre sirve como figura de pensamiento para definir una estructura sin centro único, que puede crecer y conectarse en cualquier dirección y con una organización múltiple, abierta y no lineal. Una de las implicaciones filosóficas del rizoma es que pone el acento en el proceso, en el flujo de transformación continua, libre de definiciones estáticas, que entendemos por devenir.

7. Simmel, Georg. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro Books, 2013.

8. López Silvestre, Federico. «El paisaje, ¿nace o se hace? Teorías culturales del paisaje» (2008). En: *Métode*, 2009 - 58. Paisaje/s, p. 97-103.

9. Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Traducción de José Vázquez Pérez). València: Pre-Textos, 1994 (1ª ed. en castellano).

En el trabajo de Elisa Braem, este devenir se manifiesta no como concepto, sino como metodología: un modo de hacer que rehúye estructuras cerradas y apuesta por la apertura, la indeterminación y la coexistencia de fuerzas. Tanto los cuerpos de materia arcillosa o de madera, como las consideraciones estéticas y teóricas, crean fuerzas que empujan en múltiples direcciones. Las obras de la artista no representan el paisaje, sino que son paisaje en flujo continuo. No describen un sujeto, planta o animal, sino que lo esbozan como resultado de relaciones, gestos y materiales en diálogo con su entorno.

Con esta forma de trabajar, el proceso creativo de Braem tiene muy presente la sedimentación geológica que permite, capa a capa, la formación de arcilla. Acciones y pensamientos se acumulan y se combinan hasta llegar a la cocción, esmaltado y ensamblaje finales. La producción de un cuerpo de trabajo se inicia con una reflexión personal que bebe a menudo de la lectura de poesía y textos filosóficos o de la observación de su entorno. Sobre este destello de pensamiento escribe unas líneas aquí y allá sobre papeles de esbozo, dibujando formas preliminares que le suscitan estas palabras una vez manifestadas por escrito. Luego da paso a la elaboración de maquetas y pruebas, la primera interacción con la arcilla. En este punto, la idea principal se ha transformado y multiplicado en ramificaciones, obras posibles, fragmentaciones del propio bulbo.

A continuación son necesarias las decisiones más cerebrales (cantidad de arcilla, tamaño, incorporación de otros materiales) que posibiliten el trabajo manual. En el estudio, la manipulación de la arcilla para la formalización de las piezas inicia una nueva línea de mutaciones. La incorporación de madera en algunas piezas deja también abiertos al azar algunos aspectos formales, ya que dependiendo del árbol y del corte transversal, el tronco dejará ver unas vetas u otras. El diálogo entre la idea, la materia y su manipulación se entrelaza y dificulta discernir la agencia de la artista y la de su obra.

La incorporación del color implica pruebas de esmaltado y cocción que a menudo retornan con resultados no esperados y abren nuevas posibilidades de transformación teórica y formal. El resultado cromático es, de nuevo, una combinación de decisiones de la artista, del fuego y de la materia.

En última instancia, el color nos retorna a consideraciones sobre la luz y la sombra, en sintonía con la mirada y la conciencia humana. Algunas piezas reflejarán una cualidad lumínica capaz de absorber y calmar al espectador, otras harán vibrar la mirada o, por su tonalidad, harán que mute la percepción de su volumen. Finalmente, la naturaleza caprichosa del color cambiará no solo las piezas, sino también el sentido del espacio expositivo y todo lo que las rodea.

Deleuze y Guattari recurren a referencias del color y a la cultura popular para explicar cómo se puede «hacer rizoma» con elementos del entorno: «Ni el cocodrilo reproduce el tronco de un árbol, ni el camaleón reproduce los colores del entorno. La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo con su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su “evolución paralela”. Sabiduría de las plantas: incluso cuando tienen raíces, siempre hay un afuera en el que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre (y también un aspecto por el que los animales hacen rizoma, y los hombres, etc.)» (Deleuze y Guattari, 1994, p. 16).

El color rosa nos acompaña en esta noche en la que nos encontramos. Lo hace de forma sutil, a través de tonos que parecen un cielo al final de la noche. Pero no lo sitúa sobre nuestras cabezas, sino por debajo, extendiéndose a través del suelo de la exposición, bajo las obras y nuestros pies. A medida que avanzamos entre las esculturas situamos el cielo a ras de tierra. La exposición ha amanecido.