

ELISA BRAEM

ENS TROBAM A LA NIT

19.09.25-01.02.26

Text curatorial. Aina Pomar Cloquell

És de nit. Contempla el cel estrellat sobre la superfície en calma de l'aigua del mar. Com lluerns immerses en una dansa hipnòtica, les estrelles es belluguen al vaivé suau de les ones. Avui la mar pareix una bassa d'oli, immòbil, però no tant. Un estel brilla més que els altres. Caminant pausadament, intentant no remoure gaire l'aigua amb els peus, s'hi acosta per mirar-lo de prop. Submergeix les mans juntes, en forma còncava, construint un recipient sota l'estrella. Alça les mans, però l'estel li rellisca. Per molt que repeteixi l'acció, l'astre quedarà bellugant-se sobre l'aigua fins que la rotació de la Terra l'apropi a la vorera i desaparegui. Un astre que no és astre, sinó la seva pròpia imatge, una versió de la mateixa realitat.

Petits relats com aquest, accions breus i imatges evocadores nodreixen l'imaginari d'Elisa Braem. Apareixen en converses i esbossos sobre paper i són sovint la forma preliminar d'idees que esdevenen obres. En altres casos il·lustren interessos recurrents de l'artista, com poden ser el reflex, el moviment, la mirada humana, la nit, la foscor, l'univers. En aquest text recull algunes d'aquestes idees, que han acompanyat les llargues hores de l'artista a l'estudi i les trobades amb ella mentre pensàvem «Ens trobam en la nit».

Per a Braem, la fascinació humana pel cel es tradueix en una curiositat per aquells elements que tenen la força d'unificar-nos sota un mateix mantell. Les referències celestials en la seva obra són subtils. Es codifiquen en elements similars a estrelles, llaços que imiten el símbol de l'infinit i figures que apopen el món terrenal amb l'universal.

El cel nocturn ocupa un lloc important. Apunta cap a un ens etern que ens envolta a tots igual i que, amb la seva obscuritat, ens incita a un canvi de consciència i de percepció de la realitat. Ens transporta a un estat de natura, paradoxalment més humà, transformador i amb un esperit obert i salvatge.

Roland Barthes, a *Fragments d'un discurs amorós*,¹ relaciona la nit amb «tot estat que suscita en el subjecte la metàfora de la foscor (afectiva, intel·lectiva, existencial) en què es debat o en què reposa». En relació amb el sentit amorós, l'autor parla d'estar en les tenebres, sense poder veure-hi més enllà, com un estat amb el qual sentir-se plàcid encara que no s'hi vegi amb claredat. Barthes afegeix un fragment del text filosòfic xinès *Tao Te Ching*, «enfosquir aquesta foscor, aquí rau la porta de tota meravella», que convida a entendre l'obscuritat com a origen i misteri, la nit com a lloc de retorn.

En relació amb aquest estat meditatiu i unificador, Braem s'interessa pels llocs on l'individu es dissol per donar pas a allò que és col·lectivament humà. Reflexiona sobre la incidència que entitats universals com el cel, la natura i la llum tenen en aquests espais: la nit d'un bosc, la penombra en llocs de meditació, la claror que una certa gamma cromàtica és capaç de reflectir.

1. Barthes, R. *Fragments d'un discurs amorós*. Barcelona: Àtic dels Llibres, 2015.

L'ús de la llum i l'ombra en obres artístiques i arquitectòniques incideix en la capacitat del context per mutar els sentits. Els colors de l'interior d'un temple, per exemple, s'escollien minuciosament per la capacitat d'absorbir la quantitat de llum encertada i apropar els individus a la seva meditació i, per tant, apropar-los al fet diví.

A l'assaig *Elogi de l'ombra*² es recorre a consideracions lumíniques per definir la bellesa i la pau d'espais de recés o estances domèstiques: «Tanmateix, la bellesa és un concepte que emana sempre de la realitat, i així devia ser com els nostres avantpassats, obligats a viure en estances fosques, van descobrir la bellesa de les ombres i, amb el temps, van començar a fer servir aquestes ombres amb un objectiu estètic. De fet, la bellesa d'una habitació japonesa només depèn del joc d'ombres més o menys intenses que s'hi produeix; no necessita res més».

L'autor, Junichirô Tanizaki, descriu al llarg de les pàgines del llibre materials com els minerals, la laca o la ceràmica d'objectes d'ús diari en clau de llum i ombra. La seva apreciació rau, diu, en la capacitat de les seves superfícies per absorbir l'ombra o reflectir la llum.

Tant els llocs de culte com la natura són recurrents en l'imaginari de l'artista, ja que generen una experiència unificadora de calma i recolliment. Braem sovint menciona el bosc nocturn com a metàfora d'un espai de transformació, on la consciència es fon amb la natura i la percepció canvia en sintonia amb l'entorn.

Referències al cel i a l'ombra, així com la presència de fauna i flora es barregen amb el que és humà en les escultures de l'artista. Formes animals, vegetals i humanes es troben amb elements del medi natural o arquitectònic. És una simbiosi que beu de l'aproximació humana cap al seu entorn, de la dissolució entre allò que és humà —mirada, cos, pensament, llenguatge— i el paisatge —amb tots els elements, vius i inerts, que en formen part.

És una fusió que en el context d'«Ens trobam en la nit» entenem com a bidireccional i lliure de jerarquies. O dit d'altra manera, tots els elements que configuren les obres, humans o més-que-humans, tenen la mateixa agència i estan a un mateix nivell. Històricament, però, tant en l'art com en altres disciplines, la mirada humana sobre l'entorn que habita s'ha imposat per sobre d'altres elements.

Mirar amunt, cap al cel, s'ha vinculat sovint amb la curiositat per l'univers, el lloc on ubicam mites i deïtats, on cercam orientació o auguris. Més enllà de les inclinacions religioses, la voluntat de comprendre fenòmens astronòmics (explicar el pas del temps, les estacions, l'existència del dia i la nit) ha estat una constant en totes les cultures. Mirar el cel i interessar-se per l'astronomia forma part intrínseca de la humanitat i s'ha plasmat en expressions artístiques de diferents èpoques i indrets.³

En la preparació d'aquesta exposició hem recorregut diverses vegades a la tradició pictòrica del paisatge. Ens hem preguntat quines són les raons que duen els individus a representar elements tan vasts com el cel. Sigui com sigui, hem conclòs que la mirada humana sobre el seu entorn és sempre transformadora i recíproca.

Amb la modernitat i la importància creixent de la ciència, la representació pictòrica de fenòmens astronòmics passa a adquirir un altre significat. Més enllà de vincular-se a entitats religioses, esdevé testimoni de descobriments i observacions, i s'integra en un procés estètic d'abstracció del paisatge.

El recorregut històric d'aquesta abstracció —des de Petrarca i Leonardo da Vinci fins als impressionistes, passant per J. M. W. Turner i Caspar David Friedrich— posa contínuament sobre la taula la idea de la doble mirada. Aquesta forma de veure-hi de l'artista transita entre

2. Tanizaki, Junichirô. *Elogi de l'ombra*. Barcelona: Angle Editorial, 2018.

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

l'exterior i l'interior, entre la subjectivitat i el món visible, i entén la naturalesa com un fenomen bifocal que oscil·la entre un territori empíric i un paisatge de l'ànima. El llenç de la pintura comprimeix allò observat amb el subjecte observant, fusiona natura i mirada. D'aquesta manera, la pintura de paisatge esdevé la metàfora d'una finestra oberta al món, que fragmenta la naturalesa i la reordena segons la mirada central del pintor, capaç de captar i de condensar l'experiència estètica de la natura.⁴

El relat es transforma amb la pintura impressionista, quan aquesta percepció espacial i temporal es descompon en fragments de llum i color. La dimensió cromàtica adquireix autonomia i capacitat formal pròpia i altera la manera d'estudiar i d'observar el que ens envolta.

D'una manera similar, el procés de producció d'Elisa Braem parteix d'aquesta abstracció de fenòmens de llum, color i natura. Transforma la finestra pictòrica del paisatge en volum, sense oblidar que l'humà —l'observador— forma part del mateix món que aïllam i convertim en paisatge.

En aquest sentit, l'elecció de la paleta cromàtica (cal dir, fruit d'una intensa cerca a base de prova i error amb el forn de ceràmica) recau en la seva capacitat per expressar volum i llum. Les dues escultures *Azul* *línea I* i *II* (2025)⁵ provenen de formes florals, no d'una flora silvestre, sinó d'una flora domesticada i transformada en una concentració de tiges i pistils que apunten cap al cel i que crea una superfície bonyeguda que recorda un relleu de turons vist des de la finestra d'un avió. Formalitzades gairebé com un bloc, les dues escultures dibuixen una silueta sòbria, el color terrós i calmat de les quals respon a la intenció d'atorgar a les obres un volum relatiu. Del conjunt d'obres, aquestes són potser les que referencien més la mirada nocturna, la sensació de trobar-se en la nit i desxifrar figures per pur contrast d'ombres, però, tornant a Barthes, amb la serenitat que aporten les tenebres.

En canvi, en obres com *Intermitente luz* i *Reflejo solar*, el joc lumínic dona pas a una claror engegadora, tan blanca que quasi crema, tan forta que dissectiona. A la primera, s'apropa en volum i color a les escultures mencionades anteriorment, però formalment presenta motius reticulars, com una gelosia projectada sobre un cos per una llum intensa. A *Reflejo solar*, Braem abraça aquest patró optant per un color més vívid que deixa clara la intenció de deixar passar la llum per veure l'interior de les formes. Tot i que el volum recorda de nou figures florals, aquestes figures viren cap a una morfologia orgànica, no en bloc, sinó en bulbs entrelaçats.

Deixant de banda el context de la pintura i el color, ens endinsam en el terreny de les idees, on podem entendre el treball de Braem des d'una postura posthumanista, en línia amb Bruno Latour, Donna Haraway, Sarah Whatmore o Rosi Braidotti, que no entén els humans com a aïllats o simbòlicament per sobre de la natura. Aquesta relació amb l'entorn es treballa amb les mans i amb la mirada.

El treball manual amb argila la fa conscient que l'element principal amb el qual treballa —la ceràmica, però també la fusta i el metall— és la matèria del paisatge i, per extensió, la matèria de la representació del paisatge. L'argila prové d'indrets concrets del territori, i, en certa manera, hi retorna: durant milions d'anys, el vent, l'aigua i els canvis de temperatura poden descompondre les roques d'una muntanya i els seus minerals fent que es dipositin en ambients geològics que afavoreixen la sedimentació de l'argila. Tant la seva cocció, amb l'evaporació que comporta, com la transformació de l'argila en ceràmica que formarà part de teules, totxos o altres elements decoratius i arquitectònics fan part d'una tornada al territori. És un procés cíclic que enllaça amb la capacitat de l'entorn per retornar la mirada.

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

5. Totes les obres són del 2025.

La idea de retorn, de moviment cíclic i continu es presenta en el projecte de maneres diverses, i una és el reflex. Algunes obres descansen sobre bases metàl·liques que insinuen, de manera subtil, la seva pròpia imatge reflectida. En el cas de *Lazo ondulado I, II i III*, les tres escultures neixen de pensaments i dibuixos preliminars d'ocells que s'han anat abstraient acoïllint figures d'argila, fusta i zinc. Dels ocells I i III hi creix una contrapart a la base, intuïnt la imatge emmirallada de la part superior, com si les figures es trobassin sobre un horitzó dividit per l'aigua i la fusta fos el reflex tergiversat del paisatge de dalt. Les seves tonalitats—em permet tornar breument a qüestions cromàtiques—tenen la subtileza dels colors que veim a través o sobre l'aigua, una qualitat aquosa, i una tonalitat pròpia dels reflexos.

Des d'una perspectiva filosòfica, la idea de la mirada retornada, que vincula la percepció humana amb el seu entorn, va ser explorada pel sociòleg Georg Simmel al seu assaig de 1913 *Philosophie der Landschaft*,⁶ on indagava en les teories estètiques i culturals sobre la construcció del paisatge. Amb el terme *Stimmung*, traduït aproximadament com la tonalitat espiritual del paisatge, explica la unió total entre l'ull humà, el posicionament del seu cos i l'entorn. En la seva definició de paisatge, el fet d'estar comprès dins un horitzó visual és essencial. La natura no té parts, és la unitat d'un tot, i ofereix la matèria del paisatge, que és delimitat per si mateix. En aquesta dissociació impossible entre els humans i el seu entorn ubicam el projecte d'Elisa Braem, en l'ànima col·lectiva humana i els espais que habitam.

Des de Simmel fins a les teories culturals contemporànies del paisatge, la transformació i la fragmentació són processos presents en la gènesi del paisatge com a tal. El paisatge, com a entitat autònoma i coherent és el producte de les gestions de la ment que permeten vincular la percepció d'un país, un territori o la naturalesa i l'acció d'acotar-lo. Però el fet de veure el món i delimitar-lo perifèricament no és suficient. Hi ha un procés intern de filtració d'uns elements estètics del territori que ens permeten unificar-lo i evitar comprendre'l com un tot. Hi ha algun debat sobre si el paisatge s'origina amb l'aparició del terme que el designa, amb el desenvolupament de certes pràctiques artístiques al segle XVI o amb l'emergència de la figura del passejant o viatger. Totes aquestes teories, però, coincideixen a concebre'l com un procés de construcció i a afirmar que, per definir-lo, cal tenir present tant la seva dimensió humana com l'estètica.⁷

Les obres de Braem *Mujer montaña*, *Hoja rizo* i *Azul zul línea I i II* ens situen davant una manera de concebre el paisatge i els elements que el componen, en què el paisatge no és escenari o representació, sinó precisament procés. A *Hoja rizo*, tres caps de cigne s'uneixen per emular el moviment de caiguda suau i arrissada d'una fulla des d'un arbre. *Mujer montaña* parteix d'un rostre femení, que mira serè cap amunt, i deixa que els seus cabells llargs es fonguin i transformin en muntanya.

Fent ús de materials que provenen de la naturalesa mateixa, l'artista ens convida a pensar el paisatge com una entitat en transformació constant: fragmentada, resignificada i vinculada a la presència humana que l'habita i l'observa.

Aquest enfocament ressona amb una mirada filosòfica i crítica del paisatge, que entenem no com una unitat fixa, sinó com una construcció dinàmica, on l'entorn i el subjecte es travessen mútuament. En aquest marc, el pensament de Deleuze i Guattari ens ha oferit vies per entendre la identitat conjunta del paisatge i de l'individu com un esdevenir. A *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*,⁸ els autors introdueixen el concepte de rizoma, la tija subterrània que creix en

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

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

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

sentit horitzontal i crea multiplicitats interconnectades. Aquest sistema botànic present en el lliri o el gingebre serveix com a figura de pensament per definir una estructura sense centre únic, que pot créixer i connectar-se en qualsevol direcció i amb una organització múltiple, oberta i no lineal. Una de les implicacions filosòfiques del rizoma és que posa l'accent en el procés, en el flux de transformació contínua, lliure de definicions estàtiques, que entenem per esdevenir.

En el treball d'Elisa Braem, aquest esdevenir es manifesta no com a concepte, sinó com a metodologia: una manera de fer que defuig estructures tancades i aposta per l'obertura, la indeterminació i la coexistència de forces. Tant els cossos de matèria argilosa o de fusta, com les consideracions estètiques i teòriques, creen forces que empenyen en múltiples direccions. Les obres de l'artista no representen el paisatge, sinó que són paisatge en flux continu. No descriuen un subjecte, planta o animal, sinó que l'esbossen com a resultat de relacions, gestos i materials en diàleg amb el seu entorn.

Amb aquesta manera de fer, el procés creatiu de Braem té molt present la sedimentació geològica que permet, capa a capa, la formació d'argila. Accions i pensaments s'acumulen i es barregen fins a arribar a la cocció, esmaltat i *assemblage* finals. La producció d'un cos de treball s'inicia amb una reflexió personal que sovint beu de la lectura de poesia i textos filosòfics o de l'observació del seu entorn. Sobre aquesta espurna de pensament escriu unes línies aquí i allà sobre papers d'esbós i dibuixa formes preliminars que li susciten aquestes paraules un cop manifestades per escrit. Després dona pas a l'elaboració de maquetes i proves, la primera interacció amb l'argila. En aquest punt, la idea principal s'ha transformat i multiplicat en ramificacions, obres possibles, fragmentacions del mateix bulb.

A continuació són necessàries les decisions més cerebrals (quantitat d'argila, mida, incorporació d'altres materials) que possibiliten el treball manual. A l'estudi, la manipulació de l'argila per a la formalització de les peces inicia una nova línia de mutacions. La incorporació de fusta en algunes peces també deixa obert a l'atzar alguns aspectes formals, ja que depenent de l'arbre i del tall transversal, el tronc deixa veure unes vetes o altres. El diàleg entre la idea, la matèria i la seva manipulació s'entrellaça, i fa difícil discernir l'agència de l'artista i la de la seva obra.

La incorporació del color implica proves d'esmaltat i de cocció que sovint retornen amb resultats no esperats i obren noves possibilitats de transformació teòrica i formal. El resultat cromàtic és, de nou, una combinació de decisions de l'artista, del foc i de la matèria.

En última instància, el color ens retorna a consideracions sobre la llum i l'ombra, en sintonia amb la mirada i la consciència humana. Algunes peces reflectiran una qualitat lumínica capaç d'absorbir i calmar l'espectador, d'altres faran vibrar la mirada o, per la tonalitat que tenen, faran mutar la percepció del seu volum. Finalment, la naturalesa capritxosa del color canviarà no sols les peces, sinó també el sentit de l'espai expositiu i tot el que les envolta.

Deleuze i Guattari recorren a referències del color i a la cultura popular per explicar com es pot «fer rizoma» amb elements de l'entorn: «ni el cocodril reproduceix el tronc d'un arbre, ni el camaleó reproduceix els colors de l'entorn. La Pantera Rosa no imita res, no reproduceix res, pinta el món amb el seu color, rosa sobre rosa, aquest és el seu esdevenir-món per esdevenir imperceptible, asignificant, traçar la seva ruptura, la seva pròpia línia de fuga, portar fins al final la seva “evolució aparal·lela”. Saviesa de les plantes: fins i tot quan tenen arrels, sempre hi ha un fora amb el qual fan rizoma amb alguna cosa: amb el vent, amb un animal, amb l'home (i també un aspecte pel qual els animals fan rizoma, i els homes, etc.)» (Deleuze i Guattari, 1994, p. 16).⁹

9. Traducció pròpia.

El color rosa ens acompanya en aquesta nit en què ens trobam. Ho fa d'una manera subtil, a través de tons que semblen un cel al final de la nit. Però no el situa a dalt dels nostres caps, sinó a baix, estès a través del terra de l'exposició, sota les obres i els nostres peus. A mesura que avançam entre les escultures posam el cel a terra. L'exposició apunta el dia.

WWW.ESBALUARD.ORG
#ELISABRAEMESBALUARD