

CUERPOS
Y MUNDOS



PATRICIA
BELLI

Presentación

El Centro de Arte de la Colección Ortiz Gurdian se complace en mostrar la obra reciente de Patricia Belli. Una colección que reafirma el compromiso y la constancia con que, a lo largo de los años, la artista ha desarrollado un reflexión profunda y sostenida sobre temas que nacen de lo personal y trascienden a lo universal.

Su obra explora el tiempo, la memoria, la naturaleza y nuestra relación con los objetos, esos que han dejado huella en el cuerpo. Esta colección recrea su necesidad de unir, reunir y narrar nuevas historias desde lo vivido, desde lo que permanece en nosotros, como metáforas sueltas que se construyen sin cesar.

Sus procesos reúnen el pasado y el presente de las cosas con una voz fuerte que hilvana con paciencia de artesana materiales que adquieren en el pensamiento y en sus manos nuevos significados. Capas de múltiples telas superpuestas dan espacio a los volúmenes, a formas que son metamorfosis misma de los objetos. Objetos, instalaciones y esculturas frágiles y directas que confrontan nuestras efímeras creencias de lo estético.

En su lenguaje narrativo conviven viejas y nuevas mitologías, ciclos que se repiten y caducan de tiempo en tiempo, objetos que nos interpelan para imaginarlos desde otra piel. Ciclos que dan cuenta, como el Uróboro, que nos encontramos siempre al inicio de un final.

Organzas, tules, sedas, jeans desgastados de memorias que se confrontan desde lo sutil, reconfigurando recuerdos grabados en nuestra propia piel. Cada cuerpo se convierte en un mundo de memorias algunas veces ligeras, y otras tan pesadas, que como fardos nos atan a la realidad, dificultando nuestro andar y nuestro vuelo.

Su obra moderna y vital se abre a nosotros de forma total y honesta, planteando nuevas inquietudes e invitándonos a imaginar cada piel y cada mundo.

Alberto Torres

Marzo 2025.



Lesdi C. Goussen Robleto

El Uróboros como Diálogo y Dualidad

Vida, Muerte y Regeneración en la obra de Patricia Belli¹

Cuerpos y Mundos surge como una retrospectiva contemporánea de la artista nicaragüense Patricia Belli y abarca obras desde 2019, con inclusiones que se remontan hasta principios de la década de 2000. A partir de temas y materialidades recurrentes en su trabajo, estas obras más contemporáneas incluyen dibujos, ensamblajes de técnica mixta e instalaciones hechas de textiles, huesos, plásticos y otros materiales orgánicos e inorgánicos que generan discrepancias donde se abordan la dualidad y la multiplicidad. Trabajando con estos medios, la artista se dedica a una práctica de recuperación, juntando diferentes partes y piezas para reparar y crear cuerpos híbridos que retoman más vida, regenerados de sus formas anteriores.

Piel de Uróboros

La exposición se materializa a través de la imaginería del uróboros, el antiguo símbolo de una serpiente que se come su propia cola y que permea a través de las culturas, desde Egipto hasta Mesoamérica, incluyendo las cosmologías Maya y Azteca, donde la imagen de la serpiente emplumada, conocida como Quetzalcóatl, se representa a menudo en este ciclo de auto devoración.² En sus múltiples variantes, el uróboros representa la interminable espiral de la vida, la muerte y el renacimiento, simbolizada por los ciclos y las estaciones. En *Piel de Uróboros* (2019), la artista retoma este mito omnipresente a través de una extensa instalación ubicada a la entrada de la exposición en un escaparate que recuerda los herpetarios en un zoológico, destinados a la exhibición y el cuidado de serpientes y otros reptiles. Hecha de tela translúcida, la obra está marcada por una serie de dobleces, frunces y arrugas que simulan los pliegues cornificados de las

¹ El texto fue originalmente escrito en inglés. Traducción realizada por la autora, con aportes de la artista y de Tatiana Torres. Se basa en las conversaciones entre la autora y la artista realizadas en marzo y abril de 2025.

² Joobin Bekhrad, "El símbolo antiguo que abarcó milenios", [www.bbc.com](https://www.bbc.com/culture/article/20171204-the-ancient-symbol-that-spanned-millennia), 4 de diciembre de 2017, <https://www.bbc.com/culture/article/20171204-the-ancient-symbol-that-spanned-millennia>.

Piel de Uróboros, 2020
Tela repujada y cosida
33 x 251 x 112 cm, aproximadamente



escamas de una serpiente y dan forma a un cuerpo pálido serpenteante consumido por su propia cabeza negra. En esta lucha de fuerzas opuestas, la serpiente está suspendida en un precario equilibrio que habla de interdependencia, recordando en particular la noción filosófica china del yin y el yang, reforzada por el cuerpo bicolor de la serpiente. De esta manera, el uróboros sirve como metáfora de la coexistencia, la dualidad y la cocreación, y del delicado entramado entre la vida y la muerte que hilvana las obras de la exposición.

Inspirándose en la piel del uróboros, la recurrencia de prendas recicladas, retazos de tela y fibras deshilachadas hace del textil un medio primordial en la obra de Belli. Más allá de su mera utilización como materialidad o superficie, el textil y sus referencias texturales emergen como una forma de encarnación que une las obras de la exposición. Es así como los textiles adquieren una cualidad epidérmica, similar a la piel, que tiene la capacidad de contener y transformarse en cuerpos. Sirven no sólo como recurso mnemotécnico, sino también como vestigios vitales, que evocan tanto las vidas vividas como las imaginadas por la artista. Entre las fibras textiles y los residuos de otros materiales afloran diálogos polimórficos que rozan los temas de la vida, la muerte y la regeneración, incluidos los espacios intermedios que dan paso a posibilidades mitológicas y futuros alternativos.

Textiles Deshilachados

Si bien antes la artista solía abastecerse de prendas en los mercados de segunda mano que se habían apuntalado en los años noventa, justo cuando empezaron a surgir las maquilas industriales por toda Managua, últimamente ha estado recopilando prendas que le han regalado familiares y amigos. En su estudio, confluyen ropas de personas conocidas y desconocidas para crear una ecléctica colección de estampados, texturas y tipos de prendas. Ella rasga, corta y deshace estas piezas, destruyéndolas sólo para reconstruirlas, repararlas y transformarlas. Entre su colección hay piezas muy preciadas, incluidas prendas que pertenecieron a su madre, fallecida en 2021. Al trabajar con estas y otras prendas, los textiles de Belli portan huellas afectivas, ya sean de personas que conoció o de extraños que las vistieron en su día.

En *Mama* (2021), reutiliza una selección de prendas heredadas de su madre, cosiendo piezas dispares en forma de paracaídas y construyendo una constelación de estampados, opacidades y texturas procedentes de vestidos, blusas y otras prendas de vestir. Realizada poco después del fallecimiento de su madre, la composición emerge como un tapiz de recuerdo y dispositivo de duelo. Desplegadas por el suelo, las prendas dan paso a retazos de telas grises que se desenredan en tiras de tejido y cuerda sujetas con hebillas que se aferran desordenadamente a la pared. Imitando las líneas de suspensión que sostienen un paracaídas, el textil deshilachado

Mama (Con tu cuerpo salvo mi cuerpo), 2021
Escultura textil de ropas usadas, fruncidas y cosidas, cuerdas
194 x 335 x 172 cm



queda atrapado en el espacio tras un tránsito turbulento. Al convertir la ropa de su madre en un paracaídas, la composición es a la vez un salvavidas y un lugar de refugio, ya que las prendas se unen para preservar la memoria de su madre, desde las piezas identificables para quienes la conocieron hasta sus rastros corporales, como los olores, la piel y el pelo, que perduran en su ausencia, incrustados para siempre en las fibras.

Ampliando la memoria personal que evoca *Mama*, otras obras de la exposición están dedicadas a entidades imaginarias, o arquetipos, que para la artista recuerdan ciertos atributos y narrativas. En estos retratos textiles, nombres familiares como *Vero*, *Turbulencia y embudo*; *Medusa*, *historias de veneno*; *Adrián del amor*; *Cosme*, *el tablero* y *Frida cicatrices* (2025), entre otros, aparecen plasmados en un mosaico de texturas, estampados y telas confeccionadas a partir de prendas dispares que pertenecieron a amigos y desconocidos de la artista. Mientras que algunos retratos son bastante apagados, y consisten en tejidos monocromos hechos de una o dos prendas, otros son más animados y vivos, y están compuestos por varias prendas.

En estas obras, los textiles semejan los rasgos de las personas representadas, cuyas personalidades toman forma a través de las texturas y las combinaciones de prendas dispares, junto con los epítetos que acompañan a sus nombres. *Vero*, por ejemplo, tiene un carácter austero, pero a la vez femenino y suave, captado por el contraste entre un vestido gris que evoca una vulva, combinado con un tejido transparente, con estampado paisley, que cae en cascada sobre el marco, como la parte inferior de una falda. De manera similar, *Medusa* se compone de materialidades translúcidas y densas, incluyendo fragmentos de un suéter verde, donde el tejido de lo que parece haber sido un cuello de tortuga o una bocamanga, se deshace, dando la apariencia de un cuello con volantes. Los hilos verdes deshilachados están además impregnados de connotaciones a serpientes, haciendo alusión a la Gorgona griega, *Medusa*, una compleja figura femenina y maternal que tiene el poder de petrificar y alejar el mal.³ Por otro lado, *Adrián* y *Cosme* se presentan como tipos creativos y extravagantes, compuestos por una variedad de telas que incluso superan las prendas de vestir, incluidos restos de colchas, como en el caso de *Cosme*.

En estas composiciones, la orientación de los marcos nos incita a interpretar estos retratos a través de la lógica del cuerpo, centrándonos en los restos de las prendas tal y como se supone sean vestidas. Simultáneamente, las arrugas y pliegues de la superficie dan paso a asociaciones epidérmicas, mientras que las protuberancias y aberturas evocan aún más la corporeidad, al hacer alusiones a vulvas y miembros. Si bien los títulos de estas composiciones, emparejados con partes reconocibles de prendas de vestir, como pantalones o blusas, podrían prestarse

3 Enciclopedia Británica, “Medusa | Mitología griega,” en Enciclopedia Británica, 14 de febrero de 2018, <https://www.britannica.com/topic/Medusa-Greek-mythology>.



Vero, turbulencia y embudo, 2025
Ropa usada cosida, en bastidor
114 x 68 x 11 cm



Medusa, historias de veneno, 2025
Retazos y ropa usada cosida y fruncida, en bastidor
60 x 34 x 11 cm



Cosme, el tablero, 2025
Retazos y ropa usada cosida
y fruncida, en bastidor
130 x 114 x 14 cm

Adrián del amor, 2025
Retazos y ropa usada cosida
y fruncida, en bastidor
183 x 66 x 15 cm

a lecturas de género, la artista juega con estas asociaciones para desentrañar sus funciones previstas, creando retratos indistinguibles de sujetos múltiples y complejos que se resisten a la categorización.

En estas obras, la memoria y la nostalgia se convierten en un punto de acceso a la espiral del pasado y del presente, donde el retorno a temas recurrentes conecta espacios imaginarios y mitologías que forjan diálogos temporales y temáticos a lo largo de sus composiciones, evocando obras de los años noventa, cuando comenzó a explorar temas relacionados con el género y la sexualidad, y la compleja relación entre los textiles, la corporeidad y la narrativa. En estas obras más contemporáneas, la artista continúa rompiendo con las limitaciones del lienzo para capturar experiencias más sensoriales y afectivas, a la vez que explora nuevos materiales y modalidades de creación que se basan en los vocabularios textuales y texturales que ha ido desarrollando.



La lectura abierta de estos retratos textiles más contemporáneos nos remite a la inclinación a la narrativa, invitando al espectador a interpretar y proyectar su propia impresión, como los personajes de un libro, donde la mente construye una imagen a partir de la descripción. La intersección entre imaginación y representación en estas obras evoca a otros personajes imaginarios que la artista ha creado y que hicieron su aparición en relatos como *Cicatrices* (1992). Utilizando el textil como forma de descripción, recordamos al ángel de la guarda Guillermo, materializado por las descripciones sensoriales y texturales que dan forma a sus atributos míticos, desde el aspecto de su piel juvenil y sus alas desplegadas, hasta su naturaleza amable y cariñosa. Aquí, el textil llega a ser piel y cuerpo, ya que la protagonista, que está enamorada de su ángel guardián, se zurce un traje con alas para asemejarse a él.⁴ A través de esta historia de amor y tragedia, empezamos a ver cómo los textiles son un índice corporal y un lenguaje sensual para la artista, que contienen vestigios de vida, como las cicatrices de la piel que se duplican como huellas psicológicas de aflicciones pasadas.

Dentro de este grupo de retratos presentados en la exposición, el de *Frida* también recuerda una obra anterior a este período, una composición textil llamada *Columna Rota* (1996) —ahora en la colección de la Tate— e inspirada en el autorretrato de Frida Kahlo de 1944, que lleva el mismo nombre.⁵ Pintada tras la fractura de columna que sufrió en un accidente de autobús en 1925, Kahlo se retrata desnuda de la cintura para arriba, con un corsé blanco que le recorre el torso, mientras su columna vertebral es sustituida por una columna clásica que aparece destrozada en varias partes. Como homenaje a la composición de Kahlo, la *Columna Rota* de Belli está hecha con una serie de textiles monocromáticos de color crema, entre los que se incluyen bandas y tirantes de sujetador, cosidos y unidos entre sí para crear la ilusión de una columna vertebral. Dentro de la composición, el uso de prendas femeninas, y en concreto de ropa íntima, establece un paralelismo con el corsé ortopédico de Kahlo, ya que nuestra artista también lo llevó cuando era niña para corregir su escoliosis. Ambas obras revelan cómo la fractura y la restricción afectan no sólo al cuerpo, sino también a las diferentes dimensiones de la identidad, incluyendo las construcciones socialmente impuestas del género y de la sexualidad heteronormativa.

En diálogo con esta composición anterior, *Frida con cicatrices* se basa en el vocabulario textil de *La Columna Rota*, esta vez sustituyendo el lienzo por un corsé blanco con ligueros extendido a lo largo del bastidor. A medida que los corsés se convierten en la piel de la composición, las cuerdas entrelazadas que pasan a través de ojales dan la ilusión de dos columnas vertebrales que se asoman a través de una tela negra translúcida superpuesta al marco. Al regresar al tema de la

4 Consulte Patricia Belli, “Cicatrices”, ArteFacto, no. 14 (agosto-septiembre de 1997), 238.

5 Columna Rota, Patricia Belli, 1996, Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/belli-broken-column-lo4196>. La obra fue adquirida a través de la Fundación Tate Américas en 2018.



Frida con cicatrices, 2025
Corsé y ropa usada cosida, en bastidor
64 x 73 x 5 cm



Detalle de: Frida con cicatrices, 2025



Columna Rota, 1996

columna rota, a través de *Frida*, la artista reflexiona sobre los efectos duraderos del corsé que usó cuando era niña y cómo estas primeras intervenciones médicas repercuten en su cuerpo hoy en día, cuando lucha contra fuertes y continuos dolores de espalda.⁶

Las narrativas y los residuos biográficos que se entretajan en estas obras contemporáneas tienen su origen en las formas y motivos presentes en sus primeras composiciones, donde ella comienza a hacer alusiones a los cuerpos y sus partes, como práctica y lenguaje sensual, que también marca eventos vitales y transformadores en su vida. Estas obras se nutren de las fibras del textil como reservorio de memoria y sentido, creando una arqueología de vida y un despliegue cíclico que revela su interés apasionado por la connotación material y los procesos afectivos de significación. Trabajando en la intersección del textil, del retrato y de la documentación, la artista extiende el gesto de conmemoración de la muerte incluso a los animales y bichitos más pequeños, cuyos cadáveres quedarían de otro modo abandonados en el olvido.

⁶ En el contexto de la exposición, también es interesante notar cómo estas obras conmemoran a una artista cuya imagen ha seguido siendo reconstruida, dando paso a la mitología de su iconicidad.



Detalle de: Cielo de Muerte (Somos legión), 2024

En *Cielo de Muerte* (2024), una pieza hecha con retazos cosidos cae en cascada desde el techo con cuerdas deshilachadas amarradas verticalmente a su superficie que se proyectan hacia el suelo como chorros de sangre. Desde lejos, parece predominar en el textil un patrón apagado y repetitivo que se descompone lentamente, revelando imágenes terroríficas tomadas por la artista, donde se representan animales muertos en diferentes estados de descomposición. De cerca, podemos distinguir criaturas reconocibles, desde una paloma aplastada hasta un perro muerto, entrelazadas con fotos de carne diseccionada y vísceras expuestas, junto con restos óseos. Actuando en los ámbitos de la documentación y la representación, Belli abruma al espectador con la incesante repetición de imágenes truculentas, confrontándonos con la abstracción de la muerte que conduce a la devaluación de la vida, desde el abandono de la vida no humana hasta la violencia que perpetuamos unos sobre otros. Como muchas de las obras de la exposición, *Cielo de Muerte* recuerda composiciones anteriores y sirve como contrapartida a *Cielo de Leche* (2019) —creada durante la residencia de la artista como becaria Pernod Ricard en Villa Vassilieff, París, en 2018—, al trastocar las alusiones maternas de esa obra exponiendo el lado oculto de la crianza como la apatía humana.



Cielo de Muerte (Somos legión), 2024
Impresiones sobre tela, cosidas
141 x 452 x 289 cm



Cielo de Leche, 2019

Textiles y Cuerpos Recuperados

Mientras que la mayoría de los textiles en la obra de la artista son regalos o reutilizaciones de seres queridos, otros son objetos encontrados, tomados de su entorno cotidiano y de diferentes lugares de Nicaragua, incluidas las playas de la costa del Pacífico, desde Playa Hermosa, Huehuate y Tupilapa hasta lugares más meridionales como San Juan del Sur. Tal es el caso de una de las obras titulada *Gemeles* (2024), en la que dos pantalones encontrados en la playa se reutilizan como ensamblajes textiles, colgados uno junto al otro para crear un binomio. Los pantalones, que en su día fueron jeans, están casi deshechos, en estado de descomposición, evocando la imagen de un cadáver reducido a piel y huesos. Según recuerda la artista, uno de los pantalones fue recuperado de un montón de escombros que estaba en proceso de excavación por una pala mecánica y parecía asomarse en el montículo como si tratara de hacerse ver. Al emparejarlos, la artista vuelve a unir simbólicamente a estos dos gemelos perdidos, sirviendo como vínculo cósmico de su reunificación. En la ausencia de cuerpos, *Gemeles* profundiza en la capacidad de registro de las prendas como portadoras de rastros de subjetividad que producen



Gemeles, 2024
Pantalones encontrados
(De la Serie Tejidos encontrados)
136 x 103 x 4 cm

Desfile, 2025
 Instalación de ramas, plásticos, ropa usada,
 estructuras de alambre, piedras, fajas, cadenas
 270 x 300 x 760 cm

mitos y narraciones, desde los cuerpos desconocidos que una vez las vistieron hasta la historia de cómo acabaron en la playa.

A partir de estos residuos materiales, Belli recurre a una serie de objetos encontrados, redefiniéndolos no como basura sino como objetos afectivos que se cruzan con preocupaciones ecológicas, desde la basura cotidiana hasta la contaminación industrial, pasando por los residuos textiles y el impacto de la moda rápida en la ecología local y mundial. A través de este gesto de recuperación, la artista no sólo cuida de estos materiales —y de sus vidas pasadas— sino del propio entorno, lo que permite una relación más simbiótica entre estos cuerpos. De este modo, trata a la naturaleza y al azar como coproductoras de sus obras.

Algunos objetos son encontrados y vueltos a presentar; otros, sin embargo, se intervienen y ensamblan. En *Desfile* (2025), los textiles se transforman en cuerpos carnosos fusionados con plástico, ramas, alambres y eslabones de cadena, simulando cíborgs, suspendidos en el espacio. Como sugiere el título, la obra evoca la escena de un desfile de moda, en el que cada modelo luce un look diferente, mostrando una variedad de prendas que retoman la ecléctica variedad de estampados y tejidos presentes en la exposición. La tendencia hacia la decoración excesiva y los adornos reciclados resalta el carácter extravagante de la obra, acentuado aún más por las ramas incrustadas con fragmentos de plástico de colores que actúan como estructuras esqueléticas.⁷ Por un lado, la obra es abiertamente vivaz e hiperbólica, pero por otro mantiene una disposición melancólica y amenazadora, en la que los cuerpos expuestos evocan cadáveres en un matadero o cuerpos mutilados atrapados por ramas, colgando inertes en el espacio. Al someter estos cuerpos a mecanismos de suspensión y control, la obra revisita la escena de una instalación anterior, llamada *El Circo* (2001), donde muñecos de tela, sujetos por telas estampadas y cuentas incrustadas, cuelgan en el espacio en una intrincada red atrapada por poleas y cuerdas que dictan sus movimientos.

Además de estos cuerpos híbridos, la artista también recurre a restos de animales y rescata huesos y conchas que encuentra en las costas de las playas que frecuenta o en los arcnos de las carreteras, tanto locales como internacionales. A veces, recupera incluso animales recién fallecidos. Como parte de su proceso, transporta los cadáveres y los entierra en su propio patio, dándoles un lugar de descanso digno. Al cabo de unos seis meses, cuando los gusanos y los microorganismos del suelo han descompuesto completamente a los animales, exhuma los cuerpos para recuperar sus restos óseos. Como un taxidermista, trata y limpia cuidadosamente

⁷ La extravagancia de la obra se puede pensar a largo lo “camp”, que proviene del notable ensayo de Susan Sontag “Notas sobre ‘Camp’” de 1964, publicado por primera vez en *Partisan Review*, otoño de 1964, pp. 515-30. Como dice Sontag, “Lo camp es una forma de esteticismo. Es una manera de ver el mundo como un fenómeno estético. De esa manera, lo camp no se define por la belleza, sino por el grado de artificio, de estilización.”





Desfile, 2025

los huesos, los mapea y los recompone, dando sentido a su estructura ósea para rehacerlos en cuerpos póstumos. Estos procedimientos no son totalmente científicos, sino también intuitivos, ya que a menudo se enfrenta a complicaciones a la hora de reparar los restos óseos, y debe aprender a trabajar en torno a su deterioro y fractura, por las alteraciones permanentes producto del proceso de descomposición.

En obras como *Pelea* (2025), la artista reconstruye los restos de dos perros utilizando alambres, cierres metálicos y resortes que hacen las veces de articulaciones, músculos y tejido conjuntivo para crear el armazón. Como marionetas, están animados por cordeles que activan un mecanismo similar al de ramas y cadenas presente en otras obras. Enmarcados por el título, los perros evocan la escena de una pelea, recordando la imagen de animales vagabundos peleándose por restos de comida, así como la cruel práctica de las peleas de perros, a menudo vinculada a las apuestas, que sigue siendo una práctica cultural clandestina a pesar de haber sido ilegalizada en 2011.⁸ La lucha

⁸ "Ley para la protección y el bienestar en los animales domésticos y animales silvestres domesticados"
<http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/b92aaea87dac762406257265005d21f7/cf820e2a63b1b690062578b00074ec1b>.

Pelea (Morimos ese día), 2025
 Instalación cinética de esqueletos de perro,
 resortes, cuerdas, madera
 168 x 133 x 36





de poder entre estos perros y los sistemas que los mantienen unidos se retoma en otras obras de la exposición, donde cabezas y extremidades de barro son suspendidas, manipuladas y, en última instancia, controladas por ramas, cuerdas y artilugios cinéticos improvisados.

De forma similar, *Hipótesis Cosmogónica* (2025) escenifica un diálogo entre dos tortugas, presentadas junto a un globo terráqueo. Mediante este emparejamiento, la obra alude a la Tortuga Mundial, representada por la imagen de una tortuga que soporta el peso del mundo sobre su caparazón, y que está presente en diversas mitologías, incluido el mito hindú de Akūpāra, que simboliza la estabilidad, la resistencia y la interdependencia.⁹ Al hacer referencia a estas mitologías, la obra pone en escena una idea conceptual, o hipótesis, como sugiere el título, sobre el estado actual del mito, situado en una realidad en la que el mundo ha superado a la tortuga. Ante esta imagen desoladora, se nos recuerda la relación de interdependencia entre nuestro mundo y las tortugas, y la lucha de poder que surge entre ellas como consecuencia de la destrucción humana.

Hipótesis Cosmogónica, 2025
Instalación de esqueletos de tortuga
y globo terráqueo
30 x 89 x 93 cm

Metáforas del tejido

En la intervención que hace Belli de los textiles afloran tanto la destrucción como la reparación, y un cuidadoso acto en el que partes dispareas se unen para crear nuevos cuerpos y, por extensión, la posibilidad de otros mundos. De esta manera, el proceso de hacer y deshacer de Belli puede ser visto como una forma de tejer que dialoga con prácticas ecofeministas y decoloniales de construcción del mundo, desde el concepto-metáfora del ch'ixi de Silvia Rivera Cusicanqui hasta las intervenciones poéticas en el quipu de la artista chilena Cecilia Vicuña.

En la cosmología Aymara, ch'ixi se refiere a la noción del abigarramiento o moteado en blanco y negro, dando paso a la ilusión del gris, en un tejido donde los colores coexisten sin colapsar ni fundirse en uno solo.¹⁰ Al establecer una conexión con los tejidos, el trabajo textil y los cuerpos, Cusicanqui revela que el ch'ixi habla de cómo la diferencia y la multiplicidad pueden existir como un todo unificado, y del conocimiento que surge de estas tensiones.¹¹ El concepto-metáfora del ch'ixi también está ligado a ciertas asociaciones, como a la serpiente que atraviesa el mundo de arriba y abajo, y representa dualidades como lo masculino y lo femenino, trayendo a la mente el símbolo del uróboros.¹² Del mismo modo, el quipu es un dispositivo indígena de textil hecho de nudos y cuerdas que se utilizaba en los Andes para marcar y registrar acontecimientos, muy

⁹ "Myth of the Day: Akupara," Substack.com (Mythology: Gods and Monsters, July 28, 2024).

¹⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (Tinta Limón, 2018), 79.

¹¹ *ibid*, 79; 152-153

¹² *ibid*, 79.

parecido a las cuerdas que cuelgan de algunas de las composiciones de Belli. En la obra de Vicuña, el quipu es recuperado y reimaginado como una “metáfora del tejido” en la intersección de la poesía, la corporeidad y el cosmos, significando unidad.¹³ Mientras que Cusicanqui moviliza el ch’ixi como metáfora anticolonial de la multiplicidad y la coexistencia para articular la interrelación del colonialismo, la colonialidad y la resistencia indígena que da paso a las realidades decoloniales, la “metáfora del tejido” del quipu preserva las tecnologías indígenas en una herramienta afectiva decolonial que no sólo registra la narrativa y la memoria, sino que representa la unidad y tiene la capacidad de “tejer... aliento”, dando vida a nuevos mundos.¹⁴ Trabajando de forma similar, Belli moviliza los textiles y sus propias “metáforas del tejido” como estrategia de supervivencia en la intersección de la pérdida y la memoria, desvelando la naturaleza veleidosa de la nostalgia al ponerla en tensión, desafiando su naturaleza idealista para revelar que no todo lo del pasado debe continuar. En su obra, el tejido emerge como una práctica de creación, que incorpora y rehace restos del pasado y del presente para transformarlos.¹⁵

Localmente, sus obras también dialogan con las innovadoras prácticas de tejido de las artesanas locales, que trabajan en el nexo entre arte y ecología. Tal es el caso de *Las Tejedoras*, un colectivo de mujeres de la comunidad de El Astillero, en la costa del Pacífico. Como parte de Casa Congo, un centro de sostenibilidad para proyectos y colaboraciones orientados a abordar el cambio climático y el desarrollo económico, *Las Tejedoras* es un colectivo de 17 mujeres que recogen plástico de las playas locales y lo reciclan en tapices tejidos y accesorios, como bolsos, sombreros y otras mercancías.¹⁶ Recientemente, tanto Belli como *Las Tejedoras* participaron en la misma exposición, titulada *Entretejidos*. Organizada por Cubobarro, la exposición exploraba la compleja relación entre el ser humano y la naturaleza, tocando algunos de los mismos temas que aborda *Cuerpos y Mundos*.¹⁷ Así como dicen *Las Tejedoras* en su sitio web, “Una bolsa menos, [es] una tortuga más!”- recordándonos de la obra *Hipótesis Cosmogónica*.¹⁸

13 Cecilia Vicuña, “Quipus/Quipus,” Cecilia Vicuña, <https://www.ceciliavicuna.com/quipus>. Quipu significa “nudo” en Quechua.
14 Cecilia Vicuña, “QUIPOem / Lo Precario: El Arte y la Poesía de Cecilia Vicuña”, en Poemas Nuevos y Seleccionados de Cecilia Vicuña (Berkeley, CA: Kelley Street Press, 2018), 213. En su quipoema, escribe: “Los quipus son una metáfora de la unión de todos. Fueron prohibidos en 1583, pero continuaron ocultos, aun tejiendo nuestro aliento.” Texto traducido por la autora.
15 Nora Habed también establece una conexión con relación a la sublimación y la transformación en la obra de Belli, “para cuestionar lo que existe.” Consulte “Nora Habed, a partir de conversaciones con Patricia Belli” en *Patricia Belli: Dirt and Myth*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD / DAAD Artists-in-Berlin Program, 2024.
16 “Las Tejedoras,” Casa Congo, 2018, <https://casacongo.org/projects/las-tejedoras>.
17 *Entretejidos*, organizado por Cubobarro, diciembre 2024- marzo 2025, Granada, Nicaragua. La obra *Recuerdos* de Patricia Belli estuvo incluida en la exposición, junto a un tapiz tejido por *Las Tejedoras*, entre obras de Elmer Calata, María Reneé Pérez, Noel Omar Savedra, Anna Handick y Rodrigo González. Ver página de Instagram @cubobarro.
18 “Las Tejedoras,” Casa Congo, 2018, <https://casacongo.org/projects/las-tejedoras>.

Recuerdos, Nostalgia y Futuros Alternativos

La metáfora del tejido se extiende desde las materialidades afectivas y los procesos creativos de Belli hasta los medios desmaterializados de lo digital. Distinguiéndose de sus otras obras, *Recuerdos* (2022) es un vídeo que entreteje intrincadamente los diversos hilos temáticos que impulsan las obras en la exposición, sirviendo de puente entre sus formas materiales y efímeras en una narración sobre la destrucción. La obra comienza con una escena de escombros flotando en la orilla de un lago, empujados por olas que ondulan en la superficie, meciendo de un lado a otro platos de plástico, vasos de poliestireno y hojas secas. A medida que la cámara se aleja, los escombros se convierten en materiales más familiares, como utensilios de plástico, una sandalia de goma, una zapatilla de tenis y coloridas bolsas de plástico que se han deshecho, ondeando al viento como telas deshilachadas enganchadas en las ramas. Entre la basura, cobran vida los esqueletos de dos aves —Preciada y Usher—, unidos por resortes y alambres que repican al viento. Sobrevolando el suelo, entablan un diálogo en el que especulan sobre su existencia anterior al recordar el pasado. A lo largo del vídeo nos enteramos de que antes eran cormoranes que habitaban el lago. A lo lejos, la presencia de pájaros vivos posados en bloques de cemento anima la dualidad entre la vida y la muerte, mientras el vídeo se desplaza entre pasajes de agua y montones de huesos y polvo. En medio de esta escena postapocalíptica, Preciada y Usher van y vienen, atrapados entre la nostalgia y la aceptación, mientras sus cuerpos son sometidos a los elementos. Llegando al fin, se quedan contemplando, preguntándose quiénes son después de la guerra entre “los vivos, los muertos y los plásticos.”¹⁹

Recuerdos, que termina con una nota melancólica, difumina el futuro con nuestro presente, como un relato con moraleja que retoma otras obras de la composición, confrontándonos con el hecho de la muerte y la violencia que ejercemos sobre el medioambiente. Como parte de la narrativa, los plásticos asumen su propia función agencial, participando en la lucha de poder que narra Usher, recordando a los cuerpos híbridos de *Desfile* y señalando los peligrosos ciclos de degradación que definen nuestras realidades capitalistas tardías a medida que nos entregamos a nosotros mismos, y a nuestro mundo, al plástico y a otras formas de explotación y destrucción medioambiental. Aprendiendo del uróboros, se nos recuerda que debemos afrontar y reconocer la violencia de nuestra naturaleza autocanibalizadora y aprender de nuestras condiciones actuales para poder romper ciclos, al tiempo que nos enfrentamos al hecho de que la pérdida, la descomposición y la muerte son cruciales, si no indispensables, para que puedan surgir otros *Cuerpos y Mundos*, allanando el camino para otro futuro que quizá sea más abundante en cuidados.

19 Patricia Belli, *Recuerdos*, 2022, 6:49.



Recuerdos, 2022
Video monocal
8'24"



Lesdi C. Goussen Robleto

The Ouroboros as Dialogue and Duality
Life, Death, and Regeneration in the work of Patricia Belli¹

Cuerpos y Mundos surfaces as a contemporary retrospective by the Nicaraguan artist Patricia Belli, spanning works from 2019, with inclusions that extend as far back as the early 2000s. Drawing on familiar themes and materialities, these more contemporary works include drawings, mixed media assemblages, and installations made of textiles, bones, plastics, and other organic and non-organic materials creating discrepancies that speak to ideas of duality and multiplicity. Working across these mediums, the artist dedicates herself to a practice of recuperation, bringing different parts and pieces together, to repair and create hybrid bodies that take on more life, regenerated from their previous forms.

The Skin of the Ouroboros

The exhibition materializes through the imagery of the ouroboros—the ancient symbol of a serpent eating its own tail that permeates across cultures, from Egypt to Mesoamerica, including Mayan and Aztec cosmology, where the image of the feathered serpent, known as Quetzalcoatl, is often depicted in this self-devouring cycle.² In its

many iterations, the ouroboros represents the never-ending spiral of life, death, and rebirth, symbolized by cycles and seasons. In *Piel de Ouróboros* (2019), the artist takes up the ubiquitous myth through a sprawling installation, situated at the entry of the exhibition in a display window reminiscent of zoo herpetariums, dedicated to the display and care of snakes and other reptiles. Made from translucent fabric, the work is marked by a series of ruches, pleats, and wrinkles, that mirror the cornified folds of a snake’s scales, giving way to a meandering pale body that is consumed by its own black head. In this power struggle of opposing forces, the serpent is suspended in a precarious balance that speaks to interdependence— particularly recalling the Chinese philosophical notion of yin and yang, further captured by the black and white binary of the serpent’s body. In this way, the ouroboros serves as a metaphor for co-existence, duality, and co-creation— and the delicate weave between life and death that threads throughout the works in the exhibition.

Drawing inspiration from the skin of the ouroboros, the recurrence of recycled garments, fabric pieces, and unraveling fibers foreground textiles as a primordial medium in Belli’s work. Serving as more than mere materiality or surface, textile—and textile references— emerge as a form of embodiment that unites the works in the exhibition. Through these registers, textiles take on an epidemic quality, akin to skin, possessing the capacity to hold and become bodies. They serve not only as a mnemonic device but also as remnants of life, gesturing to lives that have been lived as well as those that have been imagined by the artist. Within the fibers of textiles and the residues of other materials, polymorphic dialogues emerge—touching on themes of life, death, and regeneration, as well as the liminal spaces that open to mythological possibility and alternative futurities.

Unraveled Textiles

While the artist once sourced garments from second-hand markets that emerged in the 1990s—around the same time industrial maquilas began to proliferate in the country—she now collects clothing gifted to her by family and friends. In her studio, known and unknown garments converge to form an eclectic collection of patterns, textures, and garment types. She sources from these existing pieces, destroying them by ripping, cutting, and unraveling their seams, only to rebuild, repair, and transform them into forms. Among this collection, there are also deeply coveted pieces, including garments that once belonged to her mother, who passed away in 2021. In working with these and other garments, Belli’s textiles retain affectual traces, whether from people she knew or from the strangers who once wore them.

In *Mama* (2021), she repurposes a selection of garments inherited from her mother, stitching together disparate pieces to form a parachute, composed of various patterns, material opacities, and textural variations sourced from dresses, blouses, and other clothing. Made shortly after her mother’s passing, the composition emerges as a tapestry of remembrance and a mourning device. Splayed on the floor, the canopy of garments give way to remnants of grey textiles that unravel into strips of fabric and rope fastened with buckles that haphazardly cling to the wall, mirroring suspension lines caught in space, in the aftermath of a turbulent passage. By repurposing her mother’s clothes into a parachute, the composition is both a life-line and a site of refuge, as the garments come together to preserve the memory of her mother, from the familiar remnants of clothes recognizable to those who knew her, to her corporeal traces, such as smells, skin, and hair, that linger in her absence, forever embedded into the fibers.

Working out of the personal specificity of *Mama*, other works in the exhibition are dedicated to imagined entities, or archetypes, that for the artist, evoke certain attributes and narratives. Across these textile-portraits, familiar names such as *Vero*, *turbulencia y embudo*; *Medusa*, *historias de veneno*; *Adrián del amor*; *Cosme*, *el tablero* and *Frida con cicatrices* (2025)— among others— are captured by a patchwork of various textures, patterns, and hefts made from disparate garments that once belonged

to the artist’s friends and strangers, alike. While some portraits are quite muted, consisting of monochrome textiles sourced from one or two garment pieces, others are more animated and lively, consisting of various garment pieces. Through these works, textiles come to stand for likeness, representing nuanced subjects whose personalities take shape along the textures and pairings of disparate garments, along with the epithets that accompany their names. Take for example, *Vero*, whose character is austere yet feminine and soft, captured by the contrast between plain grey textile paired with a sheer paisley fabric that cascades off the frame, like the bottom of a skirt. In a similar vein, *Medusa*, is made up of translucent and dense materialities, including fragments of a green sweater, where the weave of what appears to have been a turtleneck or sleeve opening, comes undone, giving the appearance of a ruffled collar. The frayed green threads are further imbued with connotations to snakes, drawing allusions to the Greek Gorgon, *Medusa*, a complex feminine and maternal figure who has the power to petrify and ward off evil.³ On the other hand, *Adrián*, and *Cosme*, come through as creative and flamboyant types, made up of a variety of textiles that even exceed garments, including remnants of quilts, such as in the case of *Cosme*.

Across these compositions, the orientation of the frames prompts us to read these portraits through the logics of the body, focusing on the remnants of garments as they are intended to be worn. Simultaneously, the wrinkles and folds on the surface give way to epidermic associations, while protrusions and openings further evoke corporeality, by drawing allusions to vulvas and limbs. While the titles of these compositions, paired with recognizable garment parts, like dress pants or blouses, might lend themselves to gendered readings, the artist plays with these associations to unravel their intended functions, creating indiscriminate portraits of multiplicitous and complex subjects that resist categorization.

Within these works, memory and nostalgia become an access point into the spiral of past and present, where the return to recurrent subjects bridges imaginary spaces and mythologies that forge

¹ This text is based on conversations between the author and the artist conducted in March and April 2025.
² Joobin Bekhrad, “The Ancient Symbol That Spanned Millennia,” [www.bbc.com](https://www.bbc.com/culture/article/20171204-the-ancient-symbol-that-spanned-millennia), December 4, 2017, <https://www.bbc.com/culture/article/20171204-the-ancient-symbol-that-spanned-millennia>.

³ Encyclopedia Britannica, “Medusa | Greek Mythology,” in *Encyclopedia Britannica*, February 14, 2018, <https://www.britannica.com/topic/Medusa-Greek-mythology>.

temporal and thematic dialogues across her compositions, conjuring works from the 1990s, when she began to explore themes related to gender and sexuality, and the entangled relationship between textiles, embodiment, and narrative. In these more contemporary works, the artist continues to break beyond the constraints of canvas to capture more sensorial and affective experiences, while exploring new materialities and modalities of making that build on the textual and textural vocabularies she developed during this period.

The fluid composition of these more contemporary textile-portraits returns us to Belli's inclination towards storytelling, inviting viewers to interpret and project their own impressions, much like characters in a book, where the mind stitches together an image based on description. The intersection between imagination and representation in these works conjure other imaginary characters that the artist has constructed, who made their appearance in stories like *Cicatrices* (1992). Utilizing textile as a form of description, we are reminded of the guardian angel Guillermo, who is materialized by sensorial and textural descriptions that give form to his mythical attributes, from the appearance of his youthful skin and majestic wings, to his gentle and loving nature.⁴ Within the pages of the story, textile take on the function of skin and body, as the protagonist, who is in love with her guardian angel, sews a winged costume to resemble his otherworldly features. It is through this narrative of love and tragedy that we begin to see how textiles are a bodily index and sensual language for the artist, containing traces of life, including the scars that are left on the skin that double as psychological imprints of past afflictions.

Within this group of portraits presented in the exhibition, the portrait of *Frida* also recalls an earlier work from this period, a textile composition called *Columna Rota* (1996)—now in the collection of the Tate—after Frida Kahlo's 1944 self-portrait, by the same name.⁵ Painted after the spinal fracture that she endured in a bus accident in 1925, Kahlo portrays herself nude from the waist up, wearing a white brace that runs across

her torso, as her spine is replaced with a classical column that appears shattered in various parts. As a homage to Kahlo's composition, Belli's *Columna Rota* is made from a series of monochromatic cream textiles, including women's brassiere bands, stitched and clasped together to create the illusion of a spine. The use of women's garments—particularly intimate wear—echoes Kahlo's brace, drawing a personal parallel to Belli's own experience of wearing an orthopedic corset as a child to correct her scoliosis. Together, these reveal how fracture, breakage, and constraint affects not only the physical body, but different dimensions of identity, including socially imposed constructions of gender and heteronormative sexuality.

Coming into dialogue with this earlier composition, *Frida con cicatrices* builds on the textile vocabularies of *Columna Rota*, this time by replacing canvas with a white corset and garters stretched across the frame. As the corsets become the skin of the composition, interlacing strings threaded through grommets give the illusion of two spines, peering through a translucent black fabric superimposed on the surface. By returning to subject of the *Broken Column*, by way of *Frida*, the artist reflects on the enduring impact of the corset that she wore as a child, and how these early medical interventions shape her body today, as she struggles with severe and ongoing back pain.⁶

The narratives and biographical residues woven in these contemporary works originate in the forms and motifs of her first compositions, where she first began to allude to bodies and their parts, as a sensual and language bearing practice, that simultaneously marks critical and transformative events in her life. These works draw on the fibers of textile as reservoirs of memory and sensation, constructing an archaeology of life that unfolds cyclically to reveal her deep engagement with material connotations and affective processes of signification. Working at the intersection of textile, portraiture, and documentation, the artist extends the gesture of memorialization commemoration to even the smallest animals and little critters, whose deceased bodies would otherwise be left castaway and forgotten.

In *Cielo de Muerte* (2024), bunched textile hangs from the ceiling, cascading down, as frayed cords sporadically cling from the surface, falling to the floor like streams of blood. From afar the textile appears to be imposed by a muted and repetitive pattern that slowly comes apart, revealing gruesome images shot by the artist, depicting dead animals in different states of decomposition. Up close, we can make out recognizable creatures, from a crushed pigeon to a dead dog, intertwined with photos of abstracted flesh and exposed guts along with skeletal remains. Operating within the realms of documentation and re-presentation, Belli overwhelms the viewer with the relentless repetition of horrific images, confronting us with the abstraction of death that leads to the devaluation of life, from the neglect of non-human life to the violence that we perpetuate on each other. Like many of the works in the exhibition, *Cielo de Muerte* recalls earlier compositions, serving as a counterpart to *Cielo de Leche* (2019)—created during the artist's residency as a Pernod Ricard Fellow at Villa Vassiliev in Paris in 2018—upending work's maternal allusions by exposing the underbelly of nurture as human apathy.

Recuperated Textiles and Bodies

Where most textiles in the artist's oeuvre are gifted or repurposed from loved ones, others are found—taken from her everyday surroundings, and different sites across Nicaragua, including the beaches along the Pacific Coast, from Playa Hermosa, Huehueté, and Tupilapa to more southern sites like San Juan del Sur. Such is the case in one of the works titled *Gemeles* (2024), where two pants found on the beach, are repurposed as textile assemblages, hanging alongside each other to create a binomial pairing. The pants, having once been jeans, are almost completely unraveled, caught in a state of decomposition, evoking the image of a carcass reduced to fur and bones. As the artist recalls, one of the pants was recuperated from a pile of debris that was in the process of being excavated by a payload, peering through the mound as if reaching to be seen. By pairing them together, the artist symbolically reunifies these two long lost twins, serving as the cosmic link that brought them back together. In the absence of bodies, *Gemeles* elaborates on the indexical capacity for garments to bear traces of subjectivity that

produce myths and narratives—from the unknown bodies that once wore them, to the story of how they ended up on the beach.

Tapping into these material traces, Belli's sources an array of found objects, reframing them not as trash but as affectual objects that intersect with ecological concerns, from everyday littering to industrial pollution, including textile waste and the impact of fast fashion on local and global ecologies. Through this gesture of recuperation, the artist not only cares for these materials—and their past lives—but for the environment itself, allowing for a more symbiotic relationship between these bodies. In this way, she treats nature and chance as a co-producer in her work.

Where some objects are found and re-presented, others are intervened and pieced together. In *Desfile* (2025), textiles become fleshy bodies fused with plastic, metal coils, and chain links, akin to cyborgs, that hang in space. As the title suggests, *Desfile* evokes the scene of a fashion show, with each model showcasing a different look, while bearing garments that pick up on and echo the eclectic spread of patterns and textiles found across the exhibition.⁷ The inclination toward the hyper-decorative and recycled adornment highlights the work's campy quality, further accentuated by branches encrusted with colorful shards of plastics that stand in as skeletal structures. While on the one hand, the work is overtly lively and hyperbolic, it maintains a melancholic and menacing disposition, where the bodies on display evoke carcasses in a slaughterhouse or mutilated bodies caught on branches, hanging limp in space. By surrendering these bodies to mechanisms of suspension and control, the work revisits the scene of an early installation, called *El Circo* (2001), where cloth puppets, held together by patterned fabrics and encrusted beads, hang in space in an intricate web caught by pulleys and ropes that dictate their movements.

Alongside these hybrid, cyborg-like bodies, the artist also turns to animal remains, sourcing bones and shells found along the shores of the

4 See Patricia Belli, "Cicatrices," ArteFacto, no. 14 (August–September 1997), 238.

5 Broken Column, Patricia Belli, 1996, Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/belli-broken-column-l04196>. The work was acquired through the Tate Americas Foundation in 2018.

6 In the context of the exhibition, it is also interesting to note how these works commemorate an artist whose image has continued to be reconstructed, giving way to the mythology of her iconicity.

7 The term "camp" is taken from Susan Sontag's notable essay "Notes on 'Camp'" from 1964, first published in Partisan Review, Fall 1964, pp.515-30. Like Sontag puts it, "Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization."

beaches she frequents or on the side of the road, among other local and international sites—sometimes recuperating recently deceased animals. As part of her process, she transports the corpses and buries them in her own background, giving them a dignified resting place. After a period of six or so months, when the animals have been fully decomposed by worms and microorganisms in the soil, she exhumes the bodies to recover their skeletal remains. Like a taxidermist, she carefully treats and cleans the bones, mapping and piecing them back together, making sense of their skeletal structure to remake them into posthumous bodies. This procedure is not entirely scientific, but also intuitive, as she often faces complications in repairing skeletal remains, learning to work around their decay and fracture that has forever been altered by the process of decomposition.

In works like *Pelea* (2025) the artist reconstructs the remains of two dogs, using wire, metal clasps, and coils in place of joints, muscles, and connective tissue to create armatures. Like marionette puppets, they are animated by wires, like the mechanism of branches and chains permeating the other works. Framed by the title, the dogs are staged in a scene of a fight, evoking the image of stray animals fighting over scraps of food as well as the cruel practice of dog fighting, often linked with gambling, that remains a clandestine cultural practice despite being outlawed in 2011.⁸ The power struggle between these dogs and the systems that hold them together is picked up by other works in the exhibition, where clay heads and body parts are suspended, manipulated, and ultimately controlled by branches, strings, and makeshift kinetic contraptions.

In a similar fashion, *Hipótesis Cosmogónica* (2025) stages a dialogue between two turtles, presented alongside a globe of the world. Through this pairing, the work draws allusions to the World Turtle, depicted by the image of a turtle bearing the weight of the world on its back, found across various mythologies, including the Hindu myth of *Akūpāra* that

represents stability, endurance, and interdependence.⁹ By referencing these mythologies, the work stages a conceptual conceit, or hypothesis, as suggested by the title, about the current state of the myth, set in a reality where the world has overcome the turtle. Confronted by this dismal image, we are reminded of the interdependent relationship between our world and the turtles, and the power struggle that emerges between them as a result of human destruction.

Weaving Metaphors

Across her works, Belli’s intervention into textiles surfaces both destruction and repair, and a careful act where disparate parts come together to create new bodies, and by extension, the possibility of other worlds. In this way, her process of making and unmaking can be seen as a form of weaving that comes into conversation with eco-feminist and decolonial worldmaking practices— from Silvia Rivera Cusicanqui’s concept-metaphor of ch’ixi, to the Chilean artist Cecilia Vicuña and her poetic interventions into the quipu.

In Aymara cosmology, ch’ixi refers to the notion of being motley or speckled with black and white, giving way to the illusion of grey, in a weaving where colors co-exist without collapsing or blending into one.¹⁰ By making a connection to weavings, textile labor, and bodies, Cusicanqui reveals how ch’ixi speaks to how difference and multiplicity can exist as a unified whole, and the knowledge that surges from these tensions.¹¹ The metaphor-concept of ch’ixi is also tethered to certain associations, such as to the serpent that transverses the upper and underworlds, and represents dualities like masculine and feminine, bringing to mind the symbol of the ouroboros.¹² Similarly the quipu is an Indigenous textile device made of knots and cords that was used in the Andes to mark and record events, much like the cords

that hang from some of Belli’s compositions. In Vicuña’s work, the quipu is recuperated and reimagined as a “weaving metaphor” at the intersection of poetry, embodiment, and the cosmos, signifying unity.¹³

Where Cusicanqui mobilizes ch’ixi as an anti-colonial metaphor of multiplicity and co-existence to articulate the entanglement of colonialism, colonality, and Indigenous resistance that gives way to decolonial realities, the “weaving metaphor” of the quipu preserves Indigenous technologies into an affective decolonial tool that not only chronicles narrative and memory, but represents unity and has the capacity to “weave...breathe,” bringing new worlds into being.¹⁴ Working in a similar modality, Belli mobilizes textiles and her own “weaving metaphors” as a strategy of survival at the intersection of loss and memory, laying bare the motley nature of nostalgia by placing it under tension and challenging its idealistic nature to reveal that not all from the past must be carried on. In her work, weaving emerges a world-making creative praxis that incorporates and remakes remnants from the past and the present in order to transform them.¹⁵

More locally, her works also come into conversation with the innovative weaving practices of local artisans, working at the nexus of art and ecology. Such is the case with *Las Tejedoras* from the communities of El Astillero on the Pacific Coast. As part of Casa Congo, a sustainability center for projects and collaborations geared to address climate change and economic development, *Las Tejedoras* is a collective of 17 women that collect plastic sourced from local beaches, upcycling the debris into woven tapestries and accessories, such bags, hats and other trinkets.¹⁶ Most recently both Belli, and *Las Tejedoras*, were included in the same

exhibition, fittingly titled *Entretejidos*. Organized by Cubobarro, the exhibition explored the complex relationship between humans and nature— perambulating some of the same themes that drive *Cuerpos y Mundos*.¹⁷ As *Las Tejedoras* put on their website, “One less bag, [is] one more turtle!” - reminding us of the work *Cosmogonic Hypothesis*.¹⁸

Memories, Nostalgia, and Alternative Futurities

The metaphor of weaving extends from Belli’s affective materialities and processes of making to the dematerialized medium of video. Standing apart from the other works, *Recuerdos* (2022) is a story that intricately weaves together the various thematic facets driving Belli’s work, serving as a bridge between her material and ephemeral forms in a narrative about destruction. The work opens with a scene of debris drifting on the shores of a lake, pushed by undulating waves that ripple on the surface, rocking plastic plates, styrofoam cups, and dead leaves, back and forth. As the camera pans out, the debris crescendos into more familiar materials, including plastic utensils, a rubber sandal, a tennis shoe and colorful plastic bags that have come undone, waving in the wind like unraveled textiles caught on branches. Amid the ruins of trash, the skeletal remains of two avians—Preciada and Usher— come to life, pieced together by coils and wires that chime in the wind. Hovering above the ground they enter into a dialogue, speculating about their former existence by recalling memories from the past. Throughout the video we come to learn that they were once cormorants who used to inhabit the lake. In the distance, the presence of live birds perched on cement blocks animates the duality between life and death, while the video pans between passages of water and piles of bone and dust. Set amid this post-apocalyptic scene, Preciada and Usher go back and forth, caught in a loop of nostalgia and acceptance, as their bodies are subjected to the elements, wondering who they are after the war between “the living, the dead, and the plastics”.¹⁹

¹⁷ *Entretejidos*, organized by Cubobarro, December 2024- March 2025, Granada, Nicaragua. Patricia Belli’s work *Recuerdos* was included in the exhibition, alongside a woven tapestry by *Las Tejedoras*, among works by Elmer Calata, Maria René Pérez, Noel Omar Savedra, Anna Handick, and Rodrigo González. See Instagram page @cubobarro. ¹⁸ “Las Tejedoras,” Casa Congo, 2018, <https://casacongo.org/projects/las-tejedoras>. ¹⁹ Patricia Belli, *Recuerdos*, 2022, 6:49.

⁸ “Ley para la protección y el bienestar en los animales domésticos y animales silvestres domesticados” <http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/b92aaea87dac762406257265005d21f7/cf820e2a63b1b690062578b00074ec1b>.

⁹ “Myth of the Day: Akupara,” Substack.com (Mythology: Gods and Monsters, July 28, 2024), <https://godsandmonstersinfo.substack.com/p/myth-of-the-day-akupara>. ¹⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo chixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (Tinta Limón, 2018), 79. ¹¹ Ibid, 79; 152-153 ¹² Ibid, 79.

¹³ Cecilia Vicuña, “Quipus/Quipus,” Cecilia Vicuña, <https://www.ceciliavicuna.com/quipus>. Quipus means “knot” in Quechua. ¹⁴ Cecilia Vicuña, “QUIPOem / The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña,” in *New and Selected Poems by Cecilia Vicuña* (Berkeley, CA: Kelley Street Press, 2018), 213. In her quipoem she writes “Quipus are a metaphor for the union of all. They were forbidden in 1583, yet they went on undercover, still weaving our breath.” ¹⁵ Nora Habed makes a connection to sublimation and transformation in Belli’s work, as a means for the artist “to question what exists.” See “Nora Habed, from conversations with Patricia Belli” in *Patricia Belli: Dirt and Myth*, Berliner Künstlerprogramm des DAAD / DAAD Artists-in-Berlin Program, 2024. ¹⁶ “Las Tejedoras,” Casa Congo, 2018, <https://casacongo.org/projects/las-tejedoras>.

Ending on this melancholic note, *Recuerdos* blurs the future with our present, as a cautionary tale that picks up on other works in the exhibition, confronting us with the fact of death, and the violence that we enact onto the environment. As part of the narrative, plastics take on their own agential function, participating in the power struggle that Usher narrates, recalling the hybrid bodies of *Desfile*, pointing to the dangerous cycles of degradation that define our late capitalist realities as we give ourselves, and our world, over to plastic—and other forms of environmental exploitation and destruction. Taking lessons from the ouroboros, we are reminded that we must confront and reckon with the violence of our self-cannibalizing nature and learn from our present conditions so that we may break cycles, while contending with the fact that shedding, decay, and death is critical, if not necessary, so that other *bodies* and *worlds* can emerge—paving the way toward other futurities, that are perhaps more abundant with care.



Georgia, muerte contra muerte, 2025
Hueso y ropa usada cosida, en bastidor
170 x 100 x 10 cm



Nila risa, 2025
Ropa usada cosida, en bastidor
104 x 71 x 23 cm



Amanda, hambre de sí, 2025
Ropa usada cosida, en bastidor
64 x 52 x 15 cm



Frida con cicatrices, 2025
Corsé y ropa usada cosida, en bastidor
64 x 73 x 5 cm



Adrián del amor, 2025
Retazos y ropa usada cosida y fruncida, en bastidor
183 x 66 x 15 cm



Alex, una voz oscura, 2025
Ropa usada cosida, en bastidor
126 x 80 x 23 cm



Vero, turbulencia y embudo, 2025
Ropa usada cosida, en bastidor
114 x 68 x 11 cm



Brisa, dragón no doncella, 2025
Ropa usada cosida, en bastidor
62 x 85 x 14 cm



Lamar, crin en la nuca, 2025
Retazos y ropa usada cosida y fruncida, en bastidor
60 x 126 x 11 cm



Lamar, lengua y paladar, 2025
Retazos y ropa usada cosida y fruncida, en bastidor
85 x 125 x 14 cm



Cobre, el dócil, 2025
Retazos y ropa usada cosida, en bastidor
81 x 105 x 14 cm



Cosme, el tablero, 2025
Retazos y ropa usada cosida y fruncida, en bastidor
130 x 114 x 14 cm



Preciada, Protección y Mentira, 2025
Estructura metálica, ropa usada bordada y cosida en bastidor, telas modificadas encontradas
204 x 103 x 41 cm



Desfile, 2025
Instalación de ramas, plásticos, ropa usada, estructuras de alambre, piedras, fajas, cadenas
270 x 300 x 760 cm



Pelea (Morimos ese día), 2025
Instalación cinética de esqueletos de perro, resortes, cuerdas, madera
168 x 133 x 36 cm



Aike, object trouve, 2025
Cuchillo, retazos y ropa usada cosida, en bastidor
89 x 45 x 10 cm



Medusa, historias de veneno, 2025
Retazos y ropa usada cosida y fruncida, en bastidor
60 x 34 x 11 cm



Juan José, lesión no-vértigo, 2025
Retazos y ropa usada cosida, tela modificada, en bastidor
86 x 91 x 11 cm



Hipótesis cosmogónica, 2025
Instalación de esqueletos de tortuga, globo terráqueo
30 x 89 x 93 cm



Arquitectura, 2025
Instalación de ropa usada
270 x 228 x 277 cm



Atarraya (El dilema de las redes), 2025
Atarraya encontrada, intervenida
109 x 158 x 107 cm



Dora, fórmula de la distancia, 2025
Tapetes tejidos y retazos en bastidor y calavera de caballo
148 x 79 x 47 cm



Only, no confiar, 2025
Ropa usada cosida, en bastidor y calavera de perro
104 x 64 x 17 cm



Coral, rencor vivo, 2025
Retazos, ropa usada cosida y fruncida, en bastidor
213 x 369 x 26 cm



Asco, 2025
Escultura de resina y retazos de tela
170 x 15 x 23 cm



Multitud, 2024
Ropa usada cosida y fruncida
180 x 223 x 26 cm



Cielo de Muerte (Somos legión), 2024
Impresiones sobre tela, cosidas
141 x 452 x 289 cm



Gemelos, 2024
Bolsos plásticos, encontrados
95 x 58 x 8 cm



Gemelas, 2021
Escultura de madera y ropa usada
43 x 37 x 13 cm



Gemeles, 2021
Pantalones encontrados
136 x 103 x 4 cm



Piel de Uróboros, 2020
Tela repujada y cosida
33 x 251 x 112 cm, aproximadamente



Muda, 2019
Instalación de cerámica esmaltada,
repisa de madera y plywood, gancho de metal, cordón
135 x 120 x 20 cm



Chancho, 2021
Escultura de resina
y fragmento de macetera de cerámica
24 x 14 x 13 cm



Silencio, 2021
Escultura de resina y medias de nylon
63 x 15 x 12 cm



Oscuridad, 2021
Escultura de resina y medias de nylon
66 x 15 x 12 cm



Pesadilla, 2019
Escultura cinética de cerámica, madera, textil y metal
120 x 90 x 60 cm



Dialogo 2 (Coincidencia de las versiones), 2019
Escultura de cerámica, madera, metal y cordón
200 x 90 x 60 cm



Mama (Con tu cuerpo salvo mi cuerpo), 2021
Escultura textil de ropa usada,
fruncida y cosida, cuerdas
194 x 335 x 172 cm



Libro, 2020
Retazos fruncidos y cosidos
173 x 57 x 50 cm



Vulnerada, 2020
Retazos fruncidos y cosidos
152 x 83 x 10 cm



Mesa con pelos, 2001
Escultura de madera y crines de caballo
70 x 49 x 42 cm



Recuerdos, 2022
Video monocal
8'24"

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

Texto curatorial

Lesdi C. Goussen Robleto

Equipo de producción

Anahí Briones Ponce

Eliette de los Ángeles López Fonseca

Ian Paul Crespín

Petronila Gavilán

Víctor Cantillano

Montaje

Alejandro Gómez Guerrero

Héctor Carlos Sotelo Castillo

Marcial Rostrán Martínez

Víctor Cantillano

Fotografías en el catálogo

Alejandro Belli Castellón

Daniela Morales Lisac (pág. 15, obra *Columna rota*)

Osnar Peralta, asistente de fotografía para

Alejandro Belli Castellón

Foto de portada

Alejandro Belli Castellón

Detalle de la obra: *Arquitectura*, 2025

Instalación de ropa usada

270 x 228 x 277 cm

Diseño y diagramación

Lonnie Ruiz Gómez

Wladimir Ruiz Rivas

Revisión de texto en español

Tatiana Torres García

Coordinación institucional

Alberto Torres Cerrato

Tatiana Torres García

