

A photograph of a bird skeleton hanging from several thin ropes against a background of a beach and ocean. The skeleton is positioned on the left side of the frame, with its head tilted upwards and its legs hanging down. The background shows a calm sea under a pale sky, with some rocks visible in the foreground.

DIRT &

**PATRICIA
BELLI**

MYTH



En un lugar de La Mancha, 1988

Contraste o sin él, 1988

Patricia Belli. Dirt and Myth

Melanie Roumiguère

Dirt and Myth: what sounds like the title of an album by a metal band describes a subjective cosmos of reflection on the world: an exploration of affinities and contrasts, coupled with an investigation into the archaic nature of existence, the rudimentary aspects of the human condition, the communication of personal experiences, and the variation of narratives.

The phrase Patricia Belli has chosen as the title of her exhibition at daadgalerie echoes the Spanish expression “uña y mugre” (literally, “fingernail and dirt”), which is used to describe two people who are inseparable. With this reference to *Dirt and Myth*, therefore, Belli names two key components of her artistic practice that are inextricably linked. Figuratively speaking, in the space beneath the fingernails, the earth—the exterior of the body—merges with the sweat, grease, and dust on the skin’s surface and be-

comes dirt: a kind of bodily conglomeration. In Belli’s art, the fingernail is replaced by the concept of myth, which encompasses mythologies, gods, abstract thinking, stories, legends, fairy tales, the collective unconscious, archetypes, and metaphors.¹

Patricia Belli’s work is firmly anchored in the personal and shows a high level of persistence and tenacity in exploring the human condition. This ongoing investigation is primarily based on the artist’s own experience, although she understands how “the works are political too.” She belongs to a certain context and time; this reality enters her work and sometimes she invites it to do so, confronting the fact that the “human condition is inevitably crossed by power mechanisms.”² Belli’s artistic career began in the early 1980s—a time of great political upheaval under the Sandinista government in her native Nicaragua, following years of dictatorship and tyranny—when she moved to the United States to study medicine and art. In the artworks she produced while still a student, but above all in those created since she returned to Nicaragua in 1987, she persistently examines the conditions of the (female) body under the influence of vio-

9

Patricia Belli. Dirt and Myth

Melanie Roumiguère

Dirt and Myth – was nach dem Titel eines Musikalbums einer Metal-Band klingt, beschreibt einen subjektiven Kosmos der Reflektion von Welt: eine Auseinandersetzung mit Affinitäten und Gegensätzlichkeiten, dem Archaischen des Seins und Rudimentären des Menschlichen, der Überlieferung persönlicher Erfahrungen und der Variation von Erzählung.

Patricia Belli nimmt mit dem Titel ihrer Ausstellung in der daadgalerie Bezug auf die Redewendung „uña y mugre“ (Nagel und Dreck), die im Spanischen die bedingungslose Vereinigung zweier Menschen beschreibt, und benennt damit zwei zentrale Glieder ihres künstlerischen Interesses: Bildlich gespro-

chen verschmilzt hier die Erde, das Äußere des Körpers, im Raum unter den Nägeln mit dem Schweiß, Fett und Staub auf der Haut und verbindet sich dort zu Dreck – einer Art körperlichem Konglomerat. Der Nagel wird ersetzt durch die Idee des Mythos, welche Mythologien, Götter, abstraktes Denken, Erzählungen, Legenden, Märchen, das kollektive Unbewusste, Archetypen und Metaphern zusammenfasst.¹

Das Werk Bellis ist stark im Persönlichen verankert und spricht von einer ungemeinen Beharrlichkeit und Ausdauer bei der Erkundung des menschlichen Zustandes. Diese fortwährende Untersuchung erfolgt in erster Linie basierend auf der persönlichen Erfahrung der Künstlerin. Wobei sie selbst, ihren eigenen Kontext und ihre eigene Zeit betrachtend, durchaus „versteht, wie die Werke auch politisch sind“, sie das Politische „dorthin einlädt“, die Machtbeziehungen aufgreifend, von denen die „menschliche Existenz unweigerlich durchkreuzt wird“.² Belli begeht Anfang der 1980er Jahre, in Zeiten politischer Umwälzungen unter dem Sandinismo nach jahrelanger Diktatur und Gewaltherrschaft in



Untitled / ohne Titel, from
the series/aus der Serie
"mapas", 1986

lence, patriarchy, resistance, and desire.

In Belli's work, this "political alchemy of the body"³ is associated with issues surrounding the survival and loss of memory in unfathomable states of existence—such as during dreams or after death—as well as with the relationship between chaos and balance. Her perseverance is evident in the way she repeatedly finds new and untrodden paths within her own historically and subjectively evolved frame of reference, employing different media, materials, and techniques to shape and adapt the vocabulary of her artistic language. Having previously worked mainly in the media of painting, in the 1990s she expanded her repertoire to include many other forms of expression: fabric now defines many of her pictures, sculptures, and installations as a material with particularly evocative qualities; natural materials such as ceramics and wood lend form and independent expression to objects, assemblages, and figures; videos create new perspectives on observing the human body and analyzing balance; found objects become the bearers of stories, emotions, and visions of the future; and words and texts provide a space for poetic self-questioning and debate.

One element that has remained constant in Belli's work is the representation of the human body in different states—whether these are emotional states or states in which a body has been broken or damaged by external influences: the fragmented body; the rosy, sensual, child-bearing body; the bound, suspended body; the ageing body; or the afterlife of the body following death and disappearance. Having previously depicted the body above all in two dimensions in her drawings and paintings, Belli increasingly worked with used materials, especially used items of clothing, from the mid-1990s onward. Around this time, the mass importation of secondhand clothing from the United States led to the development of a kind of parallel economy in Nicaragua. Above all at street markets, there were suddenly large areas where used clothing was sold at very low prices, and Belli as a collector of used textiles soon found herself surrounded by piles of such "treasures" in her studio. What interests her about these garments is not their overabundance, but the people, lives, and histories that the items bring with them. The body is manifested here in the contact between the textiles and the skin of the people who once

5

Nicaragua, ihre Laufbahn als Künstlerin, als sie in den USA Medizin und Kunst studiert. Schon während ihres Studiums und vor allem seit ihrer Rückkehr nach Nicaragua 1987 überprüft sie in ihren Arbeiten voller Beharrlichkeit die Bedingungen des (weiblichen) Körpers unter Einflüssen von Gewalt, Patriarchat, Widerstand und Begehren. Diese „politische Alchemie des Körpers“³ verbindet sich in ihrem Werk mit Fragestellungen um das Überdauern und den Verlust von Erinnerung in undurchschaubaren Zuständen wie Traum und Tod und der Beziehung zwischen Chaos und Gleichgewicht. Die Ausdauer zeigt sich in der Art und Weise wie Patricia Belli innerhalb ihres zeithistorisch und subjektiv gewachsenen Referenzrahmens immer wieder aktuelle und bisher unbetretene Wege findet, das Vokabular ihrer künstlerischen Sprache anhand verschiedener Medien, Materialien und Techniken zu deklinieren und anzupassen. Von der Malerei kommend, erweitert sie ihr Repertoire seit den 1990er Jahren um vielfältige Ausdrucksformen: Stoff als Material bestimmt mit seinen evokativen Eigenschaften viele Bildwerke, Skulpturen und

Installationen; Keramik und Holz verleihen den Objekten, Konstruktionen und Figuren Form und Ausdruck voller Eigenleben als Naturmaterialien; Videos schaffen neue Perspektiven auf die Beobachtungen des Körpers und der Analyse der Balance; gefundene Gegenstände werden zum Träger von Geschichten, Emotionen und Visionen für die Zukunft; Wort und Text für den Raum der poetischen Selbstbefragung und Debatte.

Eine Konstante bleibt die Darstellung des Körpers in verschiedenen Zuständen – seien es in emotionalen oder durch Fremdeinwirkung gebrochenen Zuständen: der fragmentierte Körper, der rosige, lustvolle, gebärende Körper, der eingespannte, hängende Körper, der alternde Körper und das Nachleben des Körpers nach seinem Tod und Verschwinden. Nachdem Belli den Körper in ihren Zeichnungen und Malereien vor allem auf zweidimensionaler Ebene dargestellt hat, beginnt sie Mitte der 1990er Jahre verstärkt mit gebrauchten Stoffen, vornehmlich gebrauchter Kleidung, zu arbeiten. In Nicaragua entwickelt sich zu dieser Zeit durch den massenhaften Import von







wore them. For Belli, the sheer materiality of the textiles in all their striking forms—their creases, wrinkles, and folds, along with qualities such as transparency or elasticity—evoke a strong “reminiscence of human skin” and hence a fundamental level of meaning.⁴

At the same time, personal experiences such as childbirth and loss led to a change in Belli's creative practice: her previous working method, based primarily on representation, evolved into an artistic language of things that already exist. The recrafting of materials otherwise used for private, everyday purposes into the context of an artwork, through modification in the form of recurring processes such as cutting, sewing, gluing, patching, stapling, and knotting, resulted in the development of a new artistic vocabulary.

In Belli's art, corporality is closely related to the image of the mother and the emotions associated with motherhood. Here, too, the act of sewing and the used fabrics with their personal, intimate, and domestic connotations form a circle of meaning: the garments that Belli bought at street markets in Managua resemble the articles of clothing made of smooth, synthetic fabrics that

her mother and aunt wore during this period—and it was these two women who taught Belli the basic skills of sewing and knitting. Belli's mother was a seamstress and used similar fabrics to make clothes for Belli and dresses for her dolls when she was a child, so that these materials also represent a form of euphoria and emotionality that is bound up with impressions and memories from her childhood. In the late 1990s, Patricia Belli created a number of textile-based pictures that evoke the physical and the female, frequently by using skin-like shades of pink and light brown, and represent the diverse symbolic, somatic, and cultural possibilities inherent within the language of textiles. In Belli's work, the image of a particular person can easily merge with a subjective memory or an emotional level of pain, loss, desire, or constraint.

The deconstruction of the female body had already resonated strongly with artists from various Latin American countries under similar conditions in the 1970s and 80s, whereby the defiant reflection of the political and social apparatus of the patriarchy often played a key role.⁵ Patricia Belli, however, did not have much contact with

5

Second-Hand-Kleidung aus den USA eine Art Parallel-Ökonomie. Insbesondere auf den Märkten gibt es plötzlich große Bereiche, in denen gebrauchte Kleidung zu billigsten Preisen zu erstehen ist, was dazu führt, dass Belli sich als Sammlerin schnell umgeben von großen Mengen an solchen „Schätzen“ in ihrem Atelier wiederfindet. Für sie steht nicht der Überfluss im Vordergrund, sondern vielmehr die Menschen und Leben und Geschichten, die diese Objekte in sich tragen. Der Körper zeigt seine Präsenz in der Berührung zwischen den Stoffen und der Haut der Menschen, die diese Kleidung an hatten. Auch die bloße Materialität der Textilien in all ihren wirkungsmächtigen Formen wie die von Falten, Knitter, Transparenz oder Elastizität rufen bei Belli eine starke „Reminiszenz an die menschliche Haut“ hervor und damit für sie eine elementare Bedeutungsebene.⁴

Gleichzeitig führten persönliche Erlebnisse wie Geburt und Verlust in ihrem Leben dazu, dass sich ihre bisherige, stark auf Repräsentation basierte Arbeitsweise hin zu einer künstlerischen Sprache des Vorhandenen entwickelt. Die Umwidmung des privaten All-

tagsgebrauchs der Stoffe in den Werkkontext durch Modifikation in Form von wiederkehrenden Prozessen wie Schneiden, Nähen, Kleben, Flickern, Tackern und Knoten lässt ein neues Vokabular entstehen.

Körperlichkeit verbindet sich in Patricia Bellis Werk stark mit dem Bild der Mutter und dem Gefühl von Mutterschaft. Der Akt des Nähens, die Second-Hand-Stoffe und die Konnotation des Persönlichen, Intimen und Häuslichen schließen auch hier einen Kreis: die Kleidung, die Belli in Managua auf den Märkten kaufte, ähneln den Kleidungsstücken aus glatten, synthetischen Stoffen, die ihre Mutter und ihre Tante in dieser Zeit trugen – beides Frauen, die Belli an das Nähen und Stricken als Alltagstechnik herangeführt hatten. Bellis Mutter war selbst Näherin und fertigte aus ähnlichen Stoffen in ihrer Kindheit Kleidungsstücke für Belli wie auch ihre Puppen an, sodass die Stoffe auch für eine Art von Euphorie und Emotionalität stehen, die stark an Eindrücke und Erinnerungen aus der Kindheit gebunden sind. Ende der 1990er Jahre entstehen einige Stoff-Bilder, die auch über die



Mujer de cabaret, 1992
Photo/Foto: Daniela Morales



Gemelas, from the series /
aus der Serie "Tejidos
encontrados", 2024
Photo/Foto: Enrique Macias





Madre Ya No Estés Triste,
1991

La negra llaga, 1992

Novia, ca. 1995







Vuelo difícil, 1999

artistic scenes beyond those in her own context in Nicaragua and Central America. In Belli's art, the sutured scar—an attempt at reconstruction using the technique of sewing, which is often connoted as a dainty, feminine skill—becomes a very independent and hopeful gesture that not only leaves wounds open, but also invokes the (revolutionary) process of patching as a possible form of healing.

Embracing the irrational and the unconscious, Patricia Belli engages with what is available and adapts her practice to suit the culture of materials and waste around her, which she acknowledges while viewing it from a critical stance. She assumes a marginalized role (as a citizen of a small, peripheral, and politically unstable country; as a woman and a single mother; as a person with a chronic illness) but presents it as a strong, demanding, and non-conformist position, full of opportunities to experiment, improvise, and learn.

In what almost seems like a logical step or a programmatic move on Belli's part, in the early 2000s, her practice as a feminist artist who always seeks the political in the personal began to merge with her work as an activist and

educator. She founded the group TaJo⁶ (Workshop of Young Art), which promoted analytical reading and criticism by inviting artists to discuss critical thinking in the context of art production. In 2004 this group was transformed into a legally constituted organization called EspIRA⁷ (Space for Artistic Research and Reflection) to provide an alternative educational program for artists. A long time before this, in 1990, Patricia Belli had co-founded ArteFacto, an artists' collective that later published its own magazine; its aim was to create a space for reflection in the context of the "new neoliberal reality" in Nicaragua and in society in general, and to develop new artistic strategies with which to confront this reality.⁸

Many years later, EspIRA became a further space in which to teach, learn, and discuss what art means when it is developed through the critical lens of personal experience, rather than by adopting a technical approach or adhering to a canonical definition of what constitutes "good" or "true" art. EspIRA focused on aspects of collectivity, self-organization, and experimentation, among other things, whereby horizontal dialogue and exchange were the most important practices and working methods; voices and

oft sehr fleischliche Farbgebung in rosa und hellbraunen Tönen das Körperliche, Weibliche evozierten und für das vielfältige Potential stehen, das symbolisch, somatisch und auch kulturell in der Sprache der Stoffe zu finden ist. Die Vorstellung einer bestimmten Person kann in Bellis Werk leicht mit einer subjektiven Erinnerung oder Gefühlsebene des Schmerzes, Verlustes, der Lust oder des Zwangs verschmelzen. Die Dekonstruktion des weiblichen Körpers fand unter ähnlichen Vorzeichen bereits in den 1970er und 1980er Jahren eine starke Resonanz bei Künstler*innen aus verschiedenen Ländern Lateinamerikas. Oftmals spielte die widerständige Reflektion des politischen und sozialen Apparats des Patriarchats eine fundamentale Rolle.⁵ Patricia Belli kam jedoch mit den künstlerischen Szenen außerhalb ihres eigenen Kontexts in Nicaragua und Zentralamerika nicht viel in Kontakt. Die Narben, der Versuch der Rekonstruktion durch die oftmals als lieblich-weiblich konnotierte Technik des Nähens, kann in Bellis Werk als eine sehr eigenständige und auch hoffnungsvolle Geste gelesen werden, die nicht nur die

Wunden offenstehen lässt, sondern auch an den (revolutionären) Prozess des Flickens als Möglichkeit der Heilung appelliert.

Das Irrationale und Unbewusste willkommen heißend, lässt sich Patricia Belli auf die Spielregeln des Vorhandenen ein, passt sich der Material- und Abfallkultur ihres eigenen Umfelds an, bringt ihr Anerkennung entgegen und beobachtet sie gleichzeitig mit kritischem Blick. Sie nimmt die Rolle der Marginalisierten (als Teil der Gesellschaft eines kleinen, peripheren und politisch instabilen Landes, als Frau und alleinerziehende Mutter, als chronisch erkrankte Person) als eine starke, fordernde und nonkonforme Position an, voller Möglichkeiten zum Experiment, Improvisieren und Lernen.

Es scheint fast ein logischer Schritt oder Teil von Bellis Programm, dass ihre Arbeit als feministische Künstlerin, die immer nach dem Politischen im Persönlichen sucht, Anfang der 2000er Jahre beginnt, mit ihrer Arbeit als Aktivistin und Pädagogin zu verschmelzen. Sie ruft die geschlossene Gruppe TaJo (taller de arte joven / Workshop für junge Kunst) für analyti-

ideas from outside the country were also introduced to establish an alternative foundation for art education and training. A number of important side projects were developed within the framework of this program; among these was RAPACES⁹, a residency program for emerging Central American artists, which had a decisive influence on the professional development of many artists from the region, and educational programs for children from Managua, which aimed to counteract the total neglect of art education in public schools. As a result of EspIRA's activities, which continued until 2022, the idea and perception of what contemporary artistic practices could initiate and represent slowly began to change, as did the promotion of this sector.¹⁰

Not least through her commitment to this important program, Patricia Belli—whose subjective, political, and decidedly feminist artistic

stance won her first prize at the second Biennial of Nicaraguan Painting in 1999, causing a huge scandal among the country's art critics and academics—became one of the most influential figures in Nicaraguan art. With EspIRA, she established spaces for independent thinking and interpretation, and she continues to foreground the reciprocal effects of critical creativity and social practice.

sche Lektüre und Kritik ins Leben, die Künstler*innen einlädt, kritisches Denken im Kontext der Kunstproduktion zu diskutieren. 2004 wird diese in eine Organisation mit Rechtsstatus umgewandelt, um unter dem Namen EspIRA ein alternatives Kunstprogramm für Künstler*innen anzubieten. Bereits 1990 war Patricia Belli Mitbegründerin der Künstler*innengruppe und späteren Zeitschrift *ArteFacto* gewesen, die zum Ziel hatte, einen Raum für Reflexion im Kontext der „neuen neoliberalen Realität“ des Landes und der Gesellschaft zu schaffen und neue Strategien aus künstlerischer Perspektive zu entwickeln, wie man dieser Realität entgegentreten kann.⁶ Einige Jahre später wird EspIRA zu einem weiteren Ort, um zu lehren und zu diskutieren, was Kunst bedeutet, wenn sie durch die kritische Linse der persönlichen Erfahrung entwickelt wird und nicht in erster Linie einer Art von technischem oder Kanon-basiertem Ansatz folgt, was gute oder echte Kunst ist. Der Schwerpunkt liegt dabei unter anderem auf Aspekten der Kollektivität, der Selbstorganisation und des Experimentierens, wobei der horizontale Dialog

und der Austausch die wichtigsten Methoden und Arbeitsweisen darstellen; aber auch Stimmen und Denkweisen von außerhalb des Landes werden einbezogen, um einen alternativen Boden für Bildung und Entwicklung zu schaffen. Im Rahmen dieses Programms werden verschiedene wichtige Nebenprojekte entwickelt, wie z. B. RAPACES (ein Residenzprogramm für aufstrebende Künstler*innen aus Zentralamerika), das für die berufliche Entwicklung vieler Kunstschaffenden aus der Region entscheidend war, aber auch Bildungsprogramme mit Kindern aus Managua, um der völlig vernachlässigten Rolle der Kunsterziehung in den öffentlichen Schulen ein Gegengewicht zu bieten. EspIRAs Aktivitäten, die bis 2022 fortgeführt wurden, fingen an sich auf die Wahrnehmung oder die Vorstellung davon auszuwirken, was zeitgenössische Kunstpraktiken freisetzen und repräsentieren könnten, wie auch auf die Förderung dieses Sektors.⁷ Nicht zuletzt durch dieses wichtige Programm wurde Patricia Belli, die 1999 als Gewinnerin des Kunstpreises der zweiten Biennale für Malerei in Nicaragua das gesamte kunstakade-

mische Feld durch ihre subjektive, politische und eindeutig feministische Perspektive als Künstlerin skandalisierte, zu einer der einflussreichsten Kräfte im Kunstkontext Nicaraguas, die mit EspIRA freie Bedeutungs- und Meinungsräume schuf, wobei sie bis heute immer die gegenseitigen Auswirkungen kreativer kritischer Impulse und sozialer Praktiken in den Vordergrund stellt.

1 Patricia Belli in conversation with Melanie Roumiguère on August 8, 2024.

2 "Patricia Belli in conversation with Talia Heiman," in *Is it morning for you yet?* 58th Carnegie International, exh. cat. (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2022), 278–283, here 282.

3 On this topic, see Miguel A. López's analysis in his essay "Patricia Belli and the Political Alchemy of the Body. Art and Feminism between Revolution and Neoliberalism," in Miguel A. López (ed.), *Patricia Belli. Balance and Collapse* (San José/Managua: TEORÉTICA, 2018), 50–62.

4 Patricia Belli in conversation with Melanie Roumiguère on August 8, 2024.

5 Cf. Andrea Giunta, "The Iconographic Turn. The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists," in Cecilia Fajardo-Hill and Andrea Giunta (eds.), *Radical Women. Latin American Art, 1960–1985* (Los Angeles: Hammer Museum and DelMonico Books/Prestel, 2017), 29–33.

6 Taller de Arte Joven.

7 Espacio para la Investigación y Reflexión Artística.

8 Cf. Raúl Quintanilla Armijo, "Rewind and Fast-Forward. The Cultural Activism of Patricia Belli," in López, *Patricia Belli*, 96–101.

9 Residencia Académica Para Artistas Centroamericanos Emergentes.

10 On the history of EspIRA, see Miguel A. López's interview with Patricia Belli, "Don't Teach, Learn. The Educational Experiments at EspIRA," in López, *Patricia Belli*, 196–203.

1 Patricia Belli im Gespräch mit Melanie Roumiguère am 8. August 2024.

2 Patricia Belli im Interview mit Talia Heiman, in: *Is it morning for you yet?* 58th Carnegie International, Ausst.-Kat. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2022, S. 282.

3 Vgl. hier die Analyse von Miguel A. López in seinem Aufsatz „Patricia Belli and the Political Alchemy of the Body. Art and Feminism between Revolution and Neoliberalism“, in: Miguel A. López (Hg.), *Patricia Belli. Balance and Collapse*, San José/Managua, 2018, S. 30–62.

4 Patricia Belli im Gespräch mit Melanie Roumiguère am 8. August 2024.

5 Vgl. Andrea Giunta, „The Iconographic Turn. The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists“, in: Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta (Hg.), *Radical Women. Latin American Art, 1960–1985*, Los Angeles, 2017, S. 29–33.

6 Vgl. Raúl Quintanilla Armijo, „Rewind and Fast-Forward. The Cultural Activism of Patricia Belli“, in: López, *Patricia Belli*, S. 99ff.

7 Zur Geschichte von EspIRA vgl. das Interview von Miguel A. López mit Patricia Belli: „Do Not Teach, Learn. The Educational Experiments in EspIRA“, in: López, *Patricia Belli*, S. 186–203.



Recuerdos, 2022

Nora Habed,
based on conversations with /
basierend auf Gesprächen mit /
a partir de conversaciones con /
Patricia Belli

20



Our brains look for patterns and meaning in what we see/hear/feel, basing it on our experience and life history. What we perceive of the external world is interpreted differently in the internal world of each human being; accordingly, the perception of reality differs from reality itself.

Chagal used to say that "art is above all a state of the soul", a state that artists expose intuitively and which has its roots in the unconscious. What meaning could the use of discarded or decomposing materials—including animal carcasses and plastic picked out of trash cans—have for Patricia Belli? Materials that have only just become part of the earth—origin of life, but also site of finitude.

Unser Gehirn sucht nach Mustern und Bedeutungen in dem, was wir sehen/hören/fühlen. Dabei stützt es sich auf unsere Erfahrungen und unsere Lebensgeschichte. Was wir von der Außenwelt wahrnehmen, wird in der Innenwelt jedes Menschen anders interpretiert, weswegen die Wahrnehmung der Realität sich von der Realität selbst unterscheidet.

Chagall äußerte einmal die Ansicht: „Kunst scheint mir vor allem ein Seelenzustand zu sein“, ein Seelenzustand, den die Künstler intuitiv hervorkehren und dessen Wurzeln ins Unbewusste reichen. Was bedeutet es für Patricia Belli, dass sie weggeworfene oder verwesende Materialien verwendet, einschließlich Tierkadaver und auf einer Müllhalde aufgelesenes Plastik? Materialien, die erneut Teil der Erde – Ursprung des Lebens, aber auch Ort der Endlichkeit – geworden sind.

Nuestro cerebro busca patrones y significados en lo que ve/escucha/siente, basándose en la experiencia y la historia de vida. Lo que percibimos del mundo externo es interpretado de manera diferente en el mundo interno de cada ser humano, por eso la percepción de la realidad difiere de la realidad misma.

Chagall decía que "el arte es sobre todo un estado del alma", que los artistas exponen, intuitivamente, y cuyas raíces están en el inconsciente. ¿Qué significado puede tener para Patricia Belli utilizar materiales desechados o en descomposición, incluyendo cadáveres animales y plásticos recogidos en basureros? Materiales que ya han sido nuevamente parte de la tierra—origen de la vida, pero también lugar de finitud.

Recuerdos (Memories) brings two bird skeletons to life. In many cultures, birds are symbols of liberty and hope; in nature, just as they survive every day, birds also die. The skeletons in the video belong to cormorants, diving birds that enter the water to devour fish. Submersion has a symbolic meaning, referring to the world of emotion, sentiment, and introspection. Similarly, the title's etymological meaning has relevance here; "recuerdo" means "to pass through the heart again". A theme that could emerge from this combinatorial (introspection, memories, death, hope) is the search for a new reason to exist. When we sublimate loss and mourning, we grant sense to the senseless, to pain. And when

Recuerdos (Erinnerungen) haucht zwei Vogelskeletten neues Leben ein. Vögel sind in vielen Kulturen Symbole der Freiheit und der Hoffnung; doch so wie Vögel Tag für Tag in der Natur überleben, so sterben sie auch. Die Skelette in dem Video stammen von Kormoranen: Tauchvögel, die ins Wasser springen, um Fische zu jagen. Untertauchen hat in der Welt der Emotionen, der Gefühle und der Introspektion eine symbolische Bedeutung. Der Titel ist aber auch aufgrund seiner etymologischen Bedeutung relevant, denn „recuerdos“ bedeutet „wieder durchs Herz gehen“. Ein Inhalt, der sich von dieser Verknüpfung (Introspektion, Erinnerungen, Tod, Hoffnung) ableiten lässt, ist die Suche nach einer neuen Daseinsberechtigung: Indem wir Verlust und Trauer sublimieren, geben wir der Sinnlosigkeit und

Recuerdos le da vida a dos esqueletos de aves. El ave para muchas culturas es símbolo de libertad y esperanza; sin embargo las aves en la naturaleza, así como todos los días subsisten, también mueren. Los esqueletos del video son de cormoranes: aves buceadoras que entran en el agua para devorar peces. Sumergirse también tiene un significado simbólico, referido al mundo de las emociones, los sentimientos y la introspección. Igualmente, el título es relevante en su significado etimológico, ya que "recuerdo" significa "pasar nuevamente por el corazón". Un contenido que puede derivarse de esta combinatoria (introspección, recuerdos, muerte, esperanza) es la búsqueda de una nueva razón de existir: al sublimar

we talk about loss, it is not only in relation to the human being, but to the relationship between humans and their habitat.

Even if they're simply trying to survive, cormorants displace other birds in their path, and their acid excrement destroys the flora in which they nest: they are a metaphor for humanity. Patricia says, "*Recuerdos*, like other pieces in *Mugre y Mito* (Dirt and Myth), joins melancholy with the despicable and the insignificant... death infesting life, as Julia Kristeva² would say about the abject. The plastic garbage floating on the cormorants' lake is another form of abjection and death"³.

The conflict between existence and dest-

ruction, existence and coexistence, is a constant in Belli's work. Her work originates in the depths of the unconscious as much as "on the surface of the planet: the biosphere, societies"⁴. To share her explorations she makes us complicit in such primal emotions as fear, sadness and rage, but also wonder and curiosity, the search for balance and meaning, the meaning of love. Pessoa says that art frees us, illusorily, from the sordidness of being⁵, and such is the impression that emerges in Belli's production of otherness. New relativities are configured without certainties, harmony disappears, transformed into chaos and once more into harmony, like nature that is born and dies to be born again: an Oroborous

dem Schmerz einen Sinn. Und wenn wir von Verlust sprechen, dann nicht nur in Bezug auf das menschliche Wesen, sondern auch in Bezug auf das Verhältnis der Menschen zu ihrem Lebensraum.

Auch wenn die Kormorane nur ihr eigenes Überleben sichern, verdrängen sie dabei andere Vögel und ihre ätzenden Exkremente zerstören die Flora, in der sie nisten. Sie sind eine Metapher der Menschheit. Patricia selbst erklärt es wie folgt: „*Recuerdos* vereint wie andere Werke in *Mugre y Mito* (Schmutz und Mythos) die Melancholie mit dem Abscheulichen und dem Unbedeutenden (...) dem Tod, der das Leben infiziert, wie es Julia Kristeva über das Abjekte formulieren würde. Der Plastikmüll, der im See der Kormorane treibt, ist eine andere Form der Abjektion und des Todes.“

Der Konflikt zwischen Existieren und Zer-

stören, Existieren und Zusammenleben ist eine Konstante in Bellis Arbeiten. Denn ihr Œuvre hat seinen Ursprung sowohl in der Tiefe des Unbewussten als auch in „der Oberfläche des Planeten: der Biosphäre, den Gesellschaften“. Um uns an ihren Erkundungen teilhaben zu lassen, macht sie uns zu Komplizen primärer Emotionen wie Angst, Trauer und Wut, aber auch Erstaunen und Neugier, die Suche nach Gleichgewicht und Bedeutung, dem Sinn der Liebe. Pessoa schreibt, „[d]ie Kunst befreit uns illusorisch vom Schmutz des Seins“ und dies sei der Sinn, der in der Erzeugung von Andersartigkeit zum Ausdruck kommt, in der neue Verhältnisse ohne Gewissheiten entstehen, in denen die Harmonie verschwindet, sich in Chaos verwandelt und von Neuem in Harmonie; wie die Natur, die geboren wird und stirbt, um wiedergeboren zu werden: ein Ouroboros

las pérdidas y los duelos, ofrecemos sentido al sin sentido y al dolor. Y cuando hablamos de pérdida, no es solo en relación al ser humano, sino también a la relación de los humanos con el hábitat.

Los cormoranes, aun si buscan su sobrevivencia, en ese devenir desplazan a otras aves y sus excrementos ácidos destruyen la flora en la que anidan; son una metáfora de la humanidad. Expresa Patricia: "*Recuerdos*, como otras piezas en *Mugre y Mito*, reúne la melancolía con lo deleznable y lo insignificante (...) la muerte infestando la vida, como diría Julia Kristeva² acerca de lo abyecto. La basura plástica que flota en el lago de los cormoranes es otra forma de abyección y muerte".³

El conflicto entre existir y destruir, existir y convivir, es una constante en los trabajos de Belli. Y es que su obra se origina tanto en la profundidad del inconsciente como "en la superficie del planeta: la biosfera, las sociedades"⁴. Para compartir sus exploraciones nos hace cómplices de emociones primarias como el miedo, la tristeza y la rabia, pero también el asombro y la curiosidad, la búsqueda del equilibrio y de significado, el sentido del amor. Pessoa dice que el arte nos libera, ilusoriamente, de la sordidez del ser⁵ y ese es el sentido que aparece en su producción de otredad, en la que se configuran nuevas relatividades, sin certidumbres, donde la armonía desaparece, transformada en caos y de nuevo en armonía; como la

without beginning or end, represented in Ancient Egyptian mythology by the serpent that devours itself by its tail.

Another Orobouros is the eternal, cyclical effort represented in Greek mythology by Sisyphus; punished by Zeus, he is condemned to roll a stone up a hill, which always rolls back down. In this case it is *Sísifa*, the mother on the tightrope, who continually repeats her routine of caring, falling, and lifting herself up, "pushed by a society that instrumentalizes her"⁶; a society whose relations of domination and subjugation the artist continually interrogates: "The pieces with no arms, or the ones that are so long they topple under their own weight, like in *Diálogo*

(Dialogue), talk about exactly that; or in the best case scenario they escape through the bars of a cage, like *Alcance* (Reach)"⁷.

Metaphor proliferates in her textile works, which pursue reconnection with her ancestors, represented using coloured rope, textures and outdated fashions. "I use discarded materials and neutral tones to create a sad atmosphere in which the passage of time reveals the senselessness of life"⁸.

On the other hand, the natural elasticity of the textiles creates wrinkles, irregularities, that give the impression of movement at the same time as they allude to something hidden in the shadows. As with daily life, the textiles come

ohne Anfang und Ende, der in der altägyptischen Mythologie durch eine Schlange dargestellt wird, die sich an ihrem Schwanz dargestellt wird, die sich an ihrem Schwanz dargestellt wird.

Ein anderer Ouroboros ist die nie endende zyklische Anstrengung, die im griechischen Mythos des Sisyphos dargestellt wird. Von Zeus bestraft ist er dazu verdammt, einen Stein einen Berg hinaufzuwälzen, der immer wieder ins Tal rollt. Bei Belli ist es *Sísifa* (Sisypha), die Mutter auf dem Drahtseil, die ihre Routine des Kümmerns, Stürzens und Wieder-Aufstehens ständig wiederholt, „angetrieben von einer Gesellschaft, die sie instrumentalisiert“; eine Gesellschaft, deren Herrschafts- und Unterwerfungsbeziehungen die Künstlerin hinterfragt. „Genau davon sprechen die Arbeiten, die keine Arme haben oder die so lang sind, dass sie unter ihrem eigenen Gewicht zusammenbrechen,

wie in *Diálogo* (Dialog), oder bestenfalls durch die Gitterspalten eines Käfigs reichen, wie bei *Alcance* (Reichweite).“

Die Metapher findet sich in vielfacher Form in ihren textilen Arbeiten wieder, mit denen sie eine Verbindung zu ihren weiblichen Vorfahren herstellt und die sie repräsentiert, indem sie Kleidungsstücke vergangener Farben, Texturen und Modestile verwendet. „Ich benutze Abfallmaterialien und neutrale Töne, um eine traurige Atmosphäre zu schaffen, in der der Lauf der Zeit die Sinnlosigkeit des Lebens offenbart.“

Andererseits erzeugt die natürliche Elastizität der Stoffe Falten, Unregelmäßigkeiten, die so den Eindruck von Bewegung erwecken, außerdem verweisen sie auf etwas, was sich im Schatten verbirgt; wie im alltäglichen Leben wechseln die Textilien zwischen dem, was ge-

naturaleza que nace y muere para renacer: un Uróboros sin principio ni fin, representado en la mitología del Antiguo Egipto por la serpiente que se devora a sí misma por la cola.

Otro Uróboros es el esfuerzo cíclico eterno, representado en la mitología griega por Sísifo quien, castigado por Zeus, está condenado a rodar una piedra cuesta arriba para volver siempre a caer. En este caso es *Sísifa*, la madre en la cuerda floja, quien continuamente repite su rutina de cuidar, caer y levantarse, "empujada por una sociedad que la instrumentaliza"⁶; sociedad que la artista cuestiona, por sus relaciones de dominación y sometimiento. "De eso mismo hablan las piezas que no tienen brazos

o son tan largos que caen por su propio peso, como en *Diálogo*, o en el mejor de los casos salen por las rendijas de una jaula, como *Alcance*"⁷.

La metáfora se multiplica en sus obras textiles, que buscan la reconexión con sus ancestros, a quienes representa utilizando ropas de colores, texturas y modas pasadas: "uso materiales de desecho y tonos neutros para crear una atmósfera triste en la que el paso del tiempo deja ver el sinsentido de la vida"⁸.

Por otro lado, la elasticidad natural de los tejidos crea rugosidades, irregularidades, que así como pueden dar la impresión de movimiento, también aluden a algo que se oculta en la sombra; al igual que la vida cotidiana los textiles van y vienen entre lo que

and go between what is revealed and what is hidden. The stitches, for their part, are memory, testimony to broken pieces that had to put themselves back together in order to continue. This is manifest in *Herida* (Wound), in which two pieces of worn fabric, sewn together by hand, draw attention to the suture with large stitches. And in one of her most recent textiles, *Cielo de Leche* (Milk Sky), we recognize “a great mythological udder, like the mother-sky that covers us, that collectively consoles and nurses us”⁹.

The works that explore motherhood and gender roles suggest the mother archetype referred to by Jung, “like the magical authority of the feminine... the site of the magical transfor-

mation of rebirth”¹⁰. In evoking the “archetype” one can follow deeper threads that relate to “the phylogenetic substrate of the human race”, according to Jung¹¹. In this way, personal experience is infused with an ancient wisdom. In her series of works about motherhood such wisdom is freighted with a conscious pain, because “in our society the role of the mother implies its own negation so as to comply with the mandates of the Patriarchy”¹².

If the textiles represent maternal figures, other materials incarnate different parts of Patricia’s history and identity: the levers are hardships, roly-poly toys are resilience, springs liberate and absorb energy; she seeks equili-

zeigt wird, und dem, was verborgen bleibt, hin und her. Die Flickereien ihrerseits sind Erinnerungen, Zeugnisse zerrissener Arbeiten, die neu zusammengesetzt werden mussten, um weiter zu bestehen, wie bei *Herida* (Wunde): Zwei abgenutzte Stoffe, die manuell zusammengefügt wurden, heben ihre Verbindung mit sehr langen Stichen hervor. Und in einer ihrer neuesten textilen Arbeiten, *Cielo de Leche* (Milchhimmel), ist „ein großes mythisches Euter“ zu erkennen, „wie die Himmel-Mutter, die uns kollektiv Schutz gewährt, uns tröstet und säugt“.

Die Arbeiten zu Mutterschaft und Geschlechterrollen verweisen auf den Mutterarchetyp, den Jung als „die magische Autorität des Weiblichen; [...] die Stätte der magischen Verwandlung, der Wiedergeburt“ beschreibt.

Indem Belli den Archetyp evoziert, werden tiefer liegende Stränge berührt, die – gemäß Jung – in Verbindung mit der „phylogenetischen Basis der menschlichen Spezies“ stehen. Somit vereint sich eine persönlich erlebte Erfahrung mit archaischem Wissen. In der Gesamtheit ihrer Arbeiten zu Mutterschaft wird dieses Wissen aber durch einen bewussten Schmerz belastet, weil „in unserer Gesellschaft die Rolle der Mutter eine Selbstverleugnung beinhaltet, um sich der Herrschaft des Patriarchats zu fügen“.

Wenn die Textilien ihre Mutterfiguren repräsentieren, verkörpern andere künstlerische Mittel andere Teile ihrer ancestralen Geschichte und Identität: Die Hebel stehen für Schwierigkeiten, die Stehaufmännchen für Resilienzen, Federn setzen Energie frei und dämpfen sie;

se revela y lo que se esconde. Los zurcidos, por su parte, son memoria, testimonios de piezas rotas que tuvieron que recomponerse para continuar, como se manifiesta en *Herida*, en la que dos telas gastadas, unidas a mano, resaltan su unión con puntadas muy grandes. Y en uno de sus mas recientes textiles *Cielo de Leche*, se puede reconocer “una gran ubre mitológica, como la madre-cielo que nos cobija, nos consuela y amamanta, colectivamente”⁹.

Las obras sobre la maternidad y los roles de género sugieren el arquetipo de la madre referido por C. G. Jung, “como la mágica autoridad de lo femenino (...) el lugar de la mágica transformación del renacer”¹⁰. Al evocar el arquetipo se tocan hilos

más profundos que se relacionan con el sustrato filogenético de la raza humana - según Jung¹¹, y por lo tanto, una experiencia personal se une a una sabiduría arcaica. Sin embargo, en el conjunto de sus obras acerca de la maternidad, esa sabiduría se ve cargada de dolor consciente, porque “en nuestra sociedad el rol de madre implica la negación de sí para asumir los mandatos del patriarcado”¹².

Si los textiles representan a sus figuras maternas, otros recursos encarnan otras partes de su historia ancestral y de su identidad: las palancas son dificultades, los porfiados resilencias, los resortes liberan y amortiguan energía; con esos mecanismos busca el equilibrio. Los trompos a su vez son



Sísifa, 2004-2015
Photo/Foto: Rodrigo Gonzáles

Cielo de leche, 2019
Photo/Foto: Aurelien Mole



brium using these mechanisms. Spinning tops symbolize equilibrium of movement and the cosmos understood in miniature. And rockers, as in the case of *Pesadilla* (Nightmare), allude to time and waiting. A never-ending time; because the rockers oscillate, which is to say they turn and turn to return to the same place.

These works reveal the artist's personal history, which is collective history; through her work she calls us to enter into relation with our constant survival, our resistance and resilience to earthquakes, hurricanes, wars and social change. The works are rooted in the context of events, a root strengthened by sociocultural elements that share a field of relevance.

27

mit diesen Mechanismen sucht sie ein Gleichgewicht herzustellen. Die Kreisel wiederum sind Symbole sowohl des Gleichgewichts in der Bewegung als auch des Kosmos⁴, der im allerkleinsten enthalten ist. Und die Schaukelstühle verweisen wie im Fall von *Pesadilla* (Alptraum) auf die Zeit und das Warten. Eine Zeit, die nie zu Ende geht, weil die Schaukelstühle schwingen, d.h. sie schwanken hin und her, um wieder in dieselbe Position zurückzukehren.

Die Arbeiten offenbaren die persönliche Geschichte der Künstlerin, die gleichzeitig die kollektive Geschichte ist; durch ihre Arbeiten ruft sie uns dazu auf, uns mit unserem fortwährenden Überleben auseinanderzusetzen, mit unserem Widerstand und unserer Resilienz gegenüber Erdbeben, Wirbelstürmen, Kriegen

símbolos tanto del equilibrio en movimiento como del cosmos comprendido en lo más pequeño. Y los balancines, como en el caso de *Pesadilla* aluden al tiempo y a la espera. Un tiempo de nunca acabar porque los balancines oscilan, es decir, giran y giran para regresar al mismo lugar.

Las obras revelan la historia personal de la artista, que es la historia colectiva; mediante su trabajo nos llama a relacionarnos con nuestra sobrevivencia constante, nuestra resistencia y resiliencia ante terremotos, huracanes, guerras y cambios sociales. El arraigo de sus obras al contexto se amplía mediante elementos socioculturales que comparten un lugar de pertenencia. Tal vez por eso instalaciones como

Perhaps it is for this reason that installations like *El Circo* (The Circus) tend to occupy more space, as if in that site those who enter are confronted by their own consciousness. Here, she personifies a cosmos that includes the religious origin represented by Adam and Eve. Symbolically, *El Circo* transports us to original sin, the shame of the body and the expulsion from Paradise. This is the theatre of life, where we are all characters in a great spectacle and each person plays their part. "Adam and Eve are overdressed, their costume-skins sewn with glass beads, pieces of mother-of-pearl, tasteless buttons and baubles that form an overflowing, vulgar surface..."¹³ precisely because they participate

und gesellschaftlichen Umbrüchen. Die Verwurzelung ihrer Werke im Kontext verstärkt sich durch soziokulturelle Elemente, die vom selben Ort stammen. Vielleicht nehmen Installationen wie *El Circo* (Der Zirkus) deshalb für gewöhnlich viel Raum ein, als ob diejenigen, die diesen betreten, dort auf ihr eigenes Bewusstsein stoßen. In der Installation ist ein ganzer Kosmos personifiziert, der einen von Adam und Eva repräsentierten religiösen Ursprung beinhaltet. Auf einer symbolischen Ebene führt uns *El Circo* zur Ursünde, zur Scham über den Körper und zur Vertreibung aus dem Paradies. Es ist das Theater des Lebens, in dem wir alle Figuren eines großen Spektakels sind und jeder einzelne seinen Teil dazu beiträgt. „Adam und Eva sind viel zu dick angezogen, ihre Haut-Anzüge sind mit Glasperlen,

El Circotienden a ocupar mucho espacio, como si en ese sitio, quienes entran se encuentran con su propia conciencia. Aquí se personifica un cosmos que incluye el origen religioso representado por Adán y Eva. Simbólicamente *El Circo* nos lleva al pecado original, a la vergüenza del cuerpo y a ser expulsados del paraíso. Es el teatro de la vida, donde todos somos los personajes de un gran espectáculo y cada quien hace su parte. "Adán y Eva están demasiado vestidos, sus trajes-piel están bordados con cuentas de cristal, piezas de nácar, botones y baratijas de mal gusto que se desbordan en una superficie enferma"¹³... precisamente porque participan de un espectáculo donde las identidades originales se



Pesadilla, 2019
Photo/Foto: Aurelien Mole

in a spectacle where original identities are disguised. The installation interrogates identity itself, asking, which are the features that come to light and which stay in the shadows?

Other, smaller pieces like the heads, apparently made of wood, hairless, genderless, without age or body, talk about the perception of oneself and the interpretation of the other. In *Raíces* (Roots) two ceramic heads with their eyes closed are joined together, soothed by a lullaby that quiets the noise and peril of their surroundings. Sinews traverse their faces, exposing their sensitivity, like tree roots that absorb minerals from the earth to survive. The head is the location of the sensory organs and of the

brain. In Maya culture, the cranium represents life. This is what the piece seems to highlight; the vulnerability of life and destiny to chance.

Rocks, fabrics, sticks and skeletons appear constantly, recovering, in their essential irreducibility, what was abandoned to indifference, on the verge of disappearing or decomposing, to regain vitality. Grey materials, with eruptions of red—blood? Wound?—are objects in the throes of agony that nevertheless defy death, persevering in their use of the useless. Like matter, nothing disappears, everything transforms.

By definition, to sublimate is to transform a solid substance into vapour, without passing through a liquid state. In other words, to make

Perlmutterstücken, Knöpfen und geschmacklosem Plunder bestickt, die auf einer kranken Oberfläche überborden.“... und das ist so, weil sie an einem Spektakel teilnehmen, in dem die ursprünglichen Identitäten unter einer Verkleidung verschwinden. Die Installation erkundet die eigene Identität; welcher Teil von ihr kommt ans Licht und welcher bleibt im Schatten?

Andere, weniger voluminöse Arbeiten wie die Köpfe, die aussehen wie aus Stein, ohne Haar, geschlechtslos, alterslos und ohne Körper, sprechen über die Selbstwahrnehmung und die Interpretation des Anderen. In *Raíces* (Wurzeln) begegnen sich zwei Keramikköpfe mit geschlossenen Augen; ein Wiegenlied lullt sie in den Schlaf, blendet Geräusche und Gefahren der Umgebung aus. Nerven durchziehen beide Köpfe und zeigen ihre Empfindsam-

keit, wie Baumwurzeln, die die Mineralien der Erde aufnehmen, um zu überleben. Der Kopf ist der Sitz der Sinnesorgane und des Gehirns. In der Maja-Kultur repräsentiert der Schädel das Leben und genau darauf scheint die Arbeit anzuspielen, auf die Fragilität des Lebens und die unbeständigen Wege des Schicksals.

Steine, Stoffe, Stöcke und Skelette tauchen bei Belli immer wieder in ihrer Wesentlichkeit auf und retten das, was gleichgültig zurückgelassen wurde, was kurz davor war zu verschwinden oder sich zu zersetzen, um wieder neue Lebenskraft zu erlangen. Die grauen Materialien mit roten Spritzern – Blut? Eine Wunde? – sind dahinsiechende Objekte, die den Tod herausfordern und darauf beharren, das Unnützliche zu benutzen. Wie bei der Materie verschwindet nichts, sondern alles verwandelt sich.

disfrazan. La instalación indaga sobre la propia identidad, cuál es la parte que sale a luz y cuál queda en la sombra.

Otras piezas menos voluminosas como las cabezas, que parecen de piedra, sin cabellos, sin género, sin edad y sin cuerpo, hablan de la percepción de uno mismo y la interpretación del otro. En *Raíces*, dos cabezas de cerámica se juntan, con los ojos cerrados y una canción de cuna las arrulla, sosegando los ruidos y peligros del entorno. Los nervios las surcan, exponiendo su sensibilidad, como raíces de árboles que absorben los minerales de la tierra para sobrevivir. La cabeza es el lugar de los órganos sensoriales y

del cerebro. En la cultura maya el cráneo representa la vida y es a lo que parece apuntar la pieza, a la fragilidad de la vida y los destinos al azar.

Piedras, telas, palos y esqueletos aparecen constantemente, en su esencialidad, rescatando lo que estaba abandonado a la indiferencia, a punto de desaparecer o de descomponerse, para recobrar vitalidad. Los materiales grises, con irrupciones de rojo - ¿sangre?, ¿herida? -, son objetos agonizantes que desafían la muerte, perseverando en utilizar lo inútil. Como la materia, nada desaparece, todo se transforma.

Por definición, sublimar es transformar una

a qualitative leap. But another meaning of sublimation is to elevate someone or something to a superior moral or aesthetic level. Belli's work sublimates the "none", the "nobody", the "nothing", putting it in the foreground, to interrogate what exists.

Patricia departs from her own history, from her losses, frustrations and irritations, not only to denounce and reclaim the noblest part of herself, but also to share her existential investigation into the meaning of life. With these pieces, she obliquely reveals her experience to us: her relationship with feminine figures of otherness—to the *otra*, but also the *otras*, where the woman, in

singular, acquires a figurative, communitarian, and ancestral meaning in which we discern power, and with it, demand, consciousness, and assertion. Her affinity for the trivial, the insignificant, the abject, the discordant, bestows value on these things and rejects the standard frame of reference: what we see can be different.

There is reality and there are our versions of reality.

July 17, 2024
Managua

Per definitionem bezeichnet Sublimieren einen Vorgang, bei dem ein Stoff vom festen direkt in den gasförmigen Zustand übergeht ohne flüssig zu werden. Das beinhaltet einen qualitativen Sprung. Sublimieren bedeutet aber auch, etwas oder jemanden auf eine moralisch oder ästhetisch höhere Stufe zu heben. Bellis Arbeit sublimiert das „nicht Vorhandene“ (ninguno), indem es dieses in den Vordergrund stellt, um das Bestehende zu hinterfragen.

Patricia geht dabei von ihrer eigenen Geschichte aus, von ihren Verlusten, ihren Enttäuschungen und ihrer Wut, nicht nur, um die vornehmste Seite ihrer Person zu zeigen und zurückzugewinnen, sondern auch um eine existenzielle Suche nach dem Sinn des Lebens zu teilen. In ihren Arbeiten legt sie ihre Erfahrungen transversal offen: ihre Beziehung

zu den weiblichen Figuren – der „anderen“, aber auch „den anderen“, bei der die Frau in der Einzahl einen übertragenen, gemeinschaftlichen und ancestralen Sinn erhält, in dem die Macht aufscheint und mit ihr Anklage, Bewusstsein und Anspruch. Auch ihre Beziehung zu den kleinen Dingen, dem Unbedeutenden, dem Abjekten, dem, was aufgrund seiner Hässlichkeit scheinbar fehl am Platz ist, bekommt hier einen besonderen Wert und fordert die Referenzialität der Zeichen heraus: Was wir sehen, kann anders sein.

Die Realität existiert ebenso wie unsere Versionen der Realität.

Managua, 17. Juli 2024

sustancia sólida directamente en vapor, sin pasar por un estado líquido. Es decir, hacer un salto de calidad. Pero también sublimar significa elevar a algo o alguien, a un grado moral o estético superior. El trabajo de Belli sublima lo "ninguno" poniéndolo en primer plano, para cuestionar lo que existe.

Belli parte de su propia historia, de sus pérdidas, frustraciones y enojos, no solo para denunciar y rescatar la parte más noble de ella misma, sino también para compartir una búsqueda existencial sobre el sentido de la vida. A través de estas piezas nos revela transversalmente su vivencia: su relación con las figuras femeninas - la "otra", pero también "las otras", donde la mujer, en singular, adquiere un

sentido figurado, comunitario y ancestral en el que se vislumbra el poder y con ello, la denuncia, la concienciación y la reivindicación. Su relación, también, con la nimiedad, lo insignificante, lo abyecto, lo que desentona en su fealdad, adquiere valor y desafía los parámetros de referencia: lo que vemos, puede ser diferente.

Existe la realidad y nuestras versiones de la realidad.

Managua, 17 de julio 2024

- 1 Chagall, Marc. *Mi vida*. Barcelona Acantilado, 2010, p. 141
- 2 Kristeva, Julia. (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 3 P. Belli, conversation. June 2024.
- 4 Ibid.
- 5 Pessoa, Fernando. *Libro del Desasosiego*. 1982.
- 6 P. Belli, conversation. June 2024.
- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre" (1939/1954), en C.G. Jung: *Obra Completa* (volumen 9/I: "Los arquetipos y lo inconsciente colectivo")
- 11 Hernández, R., D'Meza, P., Ramírez, N., Morel, J., Peña, L. y Olivier, C. (2020). *El arte y su poder transformador. Inconsciente, emociones y creación según la perspectiva junguiana*. Ciencia y Sociedad, 45 (1), 25-34.
- 12 Patricia Belli, conversation. June 2024.
- 13 P. Belli, conversation. June 2024.

- 1 Chagall, Marc: *Mein Leben*. Übers. aus dem Franz. von Lothar Klünner. Verlag Gert Hatje, Stuttgart, Berlin 2004, S. 113.
- 2 „Recordar“ (erinnern) kommt von Latein „recordari“, gebildet aus „re“ (von Neuem) und „cordis“ (Herz), Anm. d. Ü.
- 3 Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Montrouge 1980.
- 4 P. Belli, Gespräch. Juni 2024.
- 5 Idem
- 6 Pessoa, Fernando: *Livro do Desasosiego*, Ática, Lissabon 1982 (dt. Ausgabe „Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares“, Ammann, Zürich 2003, S. 271).
- 7 P. Belli, Gespräch. Juni 2024.
- 8 Idem
- 9 Idem
- 10 Idem
- 11 Jung, Carl Gustav: *Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetyps* (1938). In: Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, hrsg. v. Lilly Jung-Merker u. Elisabeth Rüd. Gesammelte Werke, Bd. 9, Halbbd. 1. Walter, Zürich 1954, S. 89–123.
- 12 Ostfeld de Bendayán, Trudy: Creación "psicológica" y "visionaria" arquetípica. Una perspectiva desde la Psicología Analítica junguiana, [en línea]. 2006. Gesehen am 15.08.2024: < <https://reconociendo-web.blogspot.com/2010/11/creacion-psicologica-y-visionaria.html> >; Vgl auch: Jung, Carl Gustav: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft: Gesammelte Werke 15 (C.G.Jung, Gesammelte Werke 1-20 Broschur). Edition C. G. Jung Patmos Verlag, Ostfildern 2021, S. 111.
- 13 P. Belli, Gespräch.
- 14 P. Belli, Gespräch. Juni 2024.

- 1 Chagall, Marc. *Mi vida*. Barcelona: Acantilado, 2010, p. 141
- 2 Kristeva, Julia. (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 3 P. Belli, conversación. Junio 2024.
- 4 Idem
- 5 Pessoa, Fernando. *Libro del Desasosiego*. 1982.
- 6 P. Belli, conversación. Junio 2024.
- 7 Idem
- 8 Idem
- 9 Idem
- 10 «Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre» (1939/1954), en C. G. Jung: *Obra completa* (volumen 9/I: «Los arquetipos y lo inconsciente colectivo»)
- 11 Hernández, R., D'Meza, P., Ramírez, N., Morel, J., Peña, L. y Olivier, C. (2020). *El arte y su poder transformador. Inconsciente, emociones y creación según la perspectiva junguiana*. Ciencia y Sociedad, 45(1), 25-34.
- 12 Patricia Belli, conversación
- 13 P. Belli, conversación. Junio 2024.

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung /
This booklet is published on the occasion of the exhibition

Patricia Belli. Dirt and Myth
daadgalerie, 12.09. – 10.11.24

Herausgeber / Editor:
Berliner Künstlerprogramm des DAAD /
DAAD Artists-in-Berlin Program
Direktorin / Director:
Silvia Fehrmann
Leitung Bildende Künste, Kuratorin /
Head of Visual Arts, curator:
Melanie Roumiguière
Projektmanagement / Project manager:
Malte Roloff
Galeriemitarbeiter*innen:
Véronique Ansoerge, Tillmann Betz,
John Broback, Biljana Milkov, Ilse Troll
Autor*innen / Authors:
Nora Habed, Melanie Roumiguière
Übersetzung / Translation:
Timo Berger, Jacqueline Todd,
Hamish Samengo Ballantyne
Design:
Klimaite Klimaite
Druck / Printing:
Gallery Print, Berlin
Ausstellungsaufbau / Art handling:
Lutz Bertram Objektbetreuung

Deutscher Akademischer Austauschdienst e.V., rechtlich
vertreten durch Dr. Kai Sicks, Kennedyallee 50, D-53175

Das Berliner Künstlerprogramm des DAAD wird gefördert
aus Mitteln des Auswärtigen Amtes und des Berliner Senats /
The DAAD Artists-in-Berlin Program is funded by the German
Foreign Office and the Senate of Berlin

DAADGALERIE
ORANIENSTRASSE 161
BERLIN

www.berliner-kuenstlerprogramm.de

BERLINER
KÜNSTLER*
PROGRAMM

DA
AD

