

Entrevista a Patricia Belli
Adrede – EspIRA. Managua, 2015

¿Cómo decidiste que querías ser artista?

Yo había dibujado toda mi vida, pero no sabía que el arte podía ser una profesión, una práctica, un proyecto de vida. Y por otra parte como me encantaba tanto dibujar era lo que yo entendía por arte.

Pero cuando estudiaba la universidad en Estados Unidos me metí a una clase de arte porque estaba muy sofocada con química. Esta clase trataba sobre desarrollo de creatividad y de pensamiento crítico.

Fue una gran revelación para mí por la profesora y el grupo, un grupo de chavalos de mi edad que habían decidido ser artistas, para mí eso fue muy revelador, tenía 17 años.

Luego vino el cambio de carrera.

¿Y una vez que regresaste a Nicaragua en los 80, cuál era el contexto en el que te ubicaste?

En términos de arte la crítica que había era absolutamente formalista y eran personas que creían en su oficio pero no más allá.

En ese momento había aquí muchos concursos de pintura pero en relación con la revolución y yo me sume a eso, digamos el primer año, porque además yo era la única chavala.

Y pasó el tiempo y empecé a hacer muchas exposiciones para engancharme, y pintaba porque la pintura era el material que estaba disponible.

Después como la manera en la que yo quería pintar no le gustaba a mis amigos, me di cuenta de que esto no era lo que me interesaba, ellos no cuestionaban los contenidos, pero los contenidos que yo estaba haciendo necesitaban una técnica que sí iban a cuestionar.

Luego empecé a hacer pequeñas esculturas, que eran bien experimentales a partir de los materiales que encontraba. Recuerdo que hice algo con una jaula que fue uno de los primeros ejercicios con contrapeso, pero que no respondían a una investigación. Y fueron las primeras cosas que hice con objetos encontrados.

¿Pero en ese momento vos ya tenías un tema que te interesaba?

Sí totalmente porque en la universidad tenía que presentar una exposición para la graduación. Yo estaba hablando de cosas que tenían que ver con la soledad y la melancolía y eran desde mi propio cuerpo, primero empecé con dibujos de mí misma y eran unas cosas inmesas hechas como en fibrán pero con texturas.

Entonces en Nicaragua a la vez de las esculturas continué con esa investigación. Luego iniciando los 90 tuve la oportunidad de viajar a Holanda y Londres, a dos residencias que se me juntaron y estuve otro tiempo fuera del país.

¿Y dentro de la región, cuáles otros fueron eventos significativos que ayudaron a definir tu carrera, teniendo en cuenta que eran limitados los espacios de arte?

En el 96 vino a Nicaragua Virginia Pérez Ratón, mientras yo presentaba una exposición que se llamó zurcidos y cicatrices. Ella venía haciendo una revisión desde Guatemala, por toda Centroamérica y me quiso conocer. Entonces me propuso ir a Mesóptica.

En el 98 tuve la oportunidad de tener una exposición en el Palacio Nacional y fue cuando hice todas las instalaciones y el 99 fue que hice el trabajo que ganó la Bienal Nicaragüense.

Yo ahí ya había terminado para ese entonces la universidad acá (en Nicaragua), recuerdo que entré precisamente a estudiar en la UCA por mi vacío a nivel de historia del arte, para poder tener una plataforma para hacer la maestría.

Así que cuando me dieron el premio, a mi solo me faltaba un mes para irme con la Fulbright.

Y deteniéndonos en el trabajo de la bienal ¿me podrías contar con qué intención surgió esa obra?

Recuerdo que yo metí un trabajo a la primera bienal de pintura en el 97, era un textil, un trapito que me había encontrado en un lugar donde hacen telas y lo intervine, y lo puse en un bastidor y clasificó.

Y a la Bienal siguiente pensé que si metía algo que ya era un objeto, que no parecía un cuadro pero podía ser argumentado como una pintura, y clasificaba, podía haber un detonante en el sistema, pero sin imaginar si quiera en ese momento que eso podría llegar a tener un premio.

Y luego vino todo el conflicto pero al mes siguiente tuve que irme.

¿Con qué reflexiones saliste de Nicaragua luego del rechazo a tu propuesta y al reconocimiento que recibiste?

La manifestación más sentida para mí fue la de los estudiantes de la escuela de arte, porque había mucha manipulación de parte de los profesores y carecían de fundamentos.

Entonces EspIRA lo pensé justo antes de irme. Me pareció que no había ningún futuro si no había una manera de apoyar a unas nuevas generaciones.

Y cuando vine decidí convocar al espacio de discusión para empezar por ahí, hice la convocatoria en el periódico dirigido a los artistas jóvenes que quisieran hablar de su trabajo. A la semana de regresar hice el taller de crítica.

¿Cómo cambió el contexto en este momento, qué cambios se generaron?

En el 2001 recuerdo que ya el nombre de la Bienal había cambiado a Bienal de Artes Visuales, y se abrió todo.

Aunque el arte contemporáneo era incipiente en Nicaragua antes los artistas no participaban porque era solo de pintura. Ahora había obras de Raúl Quintilla, Cristina Cuadra, etc.

Y con TAJO en el 2002 hicimos una exposición simultánea a la Bienal Centroamericana que tocaba en Nicaragua ese año. Todo la gente la vio y nadie podía creer que esto había surgido en tan poco tiempo. Y ahí fue donde Adrienne Samos nos invitó a Ciudad Múltiple en Panamá.

Y como ese año estaba también dando clases de forma voluntaria en la escuela de artes plásticas, hicimos el acercamiento con TAJO para un proyecto de arte en la ciudad al regresar de Panamá.

En relación con tu obra, antes de volver a Nicaragua surge El circo, ¿Cuál fue el proceso para llegar a este trabajo?

Empecé a hacer dibujos de títeres, de camisas de fuerza y por casualidad un amigo me regaló unos muñecos de trapos y yo los desvestí para ver como era por dentro. Empecé a manipularlos y luego hice mis propios muñecos, en donde las características humanas quedaban relegadas a un tercer plano.

De los muñecos pasé directamente al circo, los empecé a colgar, a tensar y tomaron un carácter muy personal cada uno.

Por ejemplo, hay un muñeco que está lleno de botones, ese se llama Adán y Eva, expulsión del paraíso. Esa fue la primera vez que yo me desquite esas ganas, que eran muy viejas, de usar botones, cuentas y lentejuelas y todo lo que se me ocurriera porque eso al contrario de ahora, estaba mal visto dentro del arte.

¿Y en este momento de qué estabas buscando hablar? ¿Cómo se vinculaba esto con tu investigación anterior?

Cuando yo empecé a hacer los títeres estaba hablando de mí pero inmediatamente eso se deslindó, logré entender la idea de la condición humana y me puse a trabajar en piñatas, en pintura, en dibujo y con cosas que tenían que ver con hilos y con manos, por la idea de la manipulación y después vino una serie inmensa de muebles, que es un paso para abandonar el textil.

Contorsionista es uno de los trabajos de muebles que hace referencia a otro de los aspectos de tu obra, los discursos en relación al tema de género ¿Cómo se integra este eje en tu investigación?

Yo tuve dos clases bien significativa en la maestría, una sobre textiles, teoría e historia. Y una sobre texto, revolución y algo más, y las dos fueron de mucha riqueza y discusión.

Entonces esas clases me ayudaron porque me hicieron tener que argumentar desde mi experiencia, intuición y sensibilidad.

Por ejemplo el libro Rabelais y su mundo, de Bajtin, un teórico soviético que habla sobre el carnaval y la construcción del mundo, sobre la mente y el cuerpo; me marcó, me aclaró un montón de cosas de todo tipo, no solo con respecto a mi trabajo si no con respecto a la manera en que pienso.

Antes yo no entendía como reconciliar lo erótico, con lo melancólico, con la violencia, porque la violencia era siempre otros de los ejes de mi obra.

Este encuentro de intereses se expresa como una asociación de materiales a nivel formal ¿cómo se genera esa apuesta por las aplicaciones y uniones en tus piezas?

Siempre se vincula a la yuxtaposición de cosas bien diferentes en sistemas que naturalizan esa contradicción, que es una manera de entender y cuestionar las cosas disímiles y las posibilidades de establecer relaciones.

Por ejemplo, en 2005 cuando fui a la residencia en Trinidad, me puse a hacer collares e hice miles de collares y fue bien fácil luego hacer la transición de los collares a las llantas y los decorados.

Con las llantas tenía mucho de tiempo de estar interesada, desde las protestas estudiantiles. Me llamaba un montón la atención como evidencia de algo que estuvo, porque miras el aro, el anillo del pavimento quemado y los alambres.

Entonces empecé a buscar las llantas y ensartarles las cuentas.

Además, tenía una deuda conmigo misma porque desde que hice Adán y Eva no había vuelto a trabajar en lo decorativo, que me fascina como relación de la enfermedad con lo lindo. Las cuentas parecen condiciones de la piel, porque las uso de manera muy profusa y crecen como tumores.

En ese mismo período, en una exposición que estaba montando, recogí todos los nylon y me encantó el moño de basura e igual me puse a ensartarle cuentas.

En ambos casos estaba hablando de las diferencias de los materiales y de cómo pueden encontrar uniones aparentemente no tan naturales, porque una cosa que me interesa es que se sientan como que pertenecen y que son de mundos totalmente ajenos. Eso dio lugar también a las articulaciones.

¿El afán estético decorativo se mantiene presente en tu obra?

Busco también reconciliar con una cosa más conceptual de limpieza en función de reconocer más claramente el sentido de la obra.

Por ejemplo en las exposiciones que acabo de hacer en Bolivia o la de Murcia dejo de lado toda esa exploración de las superficies y lo decorativo, pero no porque me haya dejado de interesar, es porque necesito que sean así para que sean elocuentes.

¿Qué cosas buscás en los materiales?

Historia, tiempo, la idea de melancolía que deviene de eso. Me interesa mucho la insignificancia del ser humano versus la evidencia del tiempo mucho mayor.

¿Podrías hablarme de como devino tu trabajo con los fenómenos naturales?

En el 2009 empecé a experimentar con los equilibrios menos estables y en 2010 hice la tabla con la mesa, esto fue muy importante porque empecé a hacer un montón de pruebas.

En el 2011 logré poner unas tablas ya sin una mesa, ya sin una superficie, logré equilibrarlos con cuerdas solamente. Y eso fue como un paso de magia.

Esas cosas me sorprenden un montón por la curiosidad del fenómeno físico y es tan evidente la metáfora que no encuentro que sea necesario hacerle mucho más.

Eso me llevo a los péndulos porque las tablas son columpios implícitamente.

Y luego llegue al armonógrafo en realidad porque en algún punto necesité una referencia más ligada a la razón y al pensamiento que solo el fenómeno natural en sí mismo, porque estaba haciendo unos dibujos geométricos pero eran muy de pasatiempo.

Entonces recordé el espirógrafo y empecé a probar con eso y no funcionó y en esa búsqueda llegué al armonógrafo en el 2012, que iba acompañado de 60 dibujos que en su mayoría eran dibujos de los fenómenos naturales con los que estaba asociando esas espirales.

¿Y cómo hiciste esa asociación?

Es que toda la vida estuvo presente, desde unas pinturas que hice cuando regresé a Nicaragua alrededor del 2003, que eran de tsunamis y al mismo tiempo eran bombas, eran varios cuadros; unos de playa, otro de una boca de donde salía una tormenta.

Entonces eso a nivel de metáfora hacía la asociación desde mucho antes, pero empieza a aparecer como fenómeno climatológico, como huracanes, desde el 2012.

¿Y a nivel emocional qué estabas abordando con esto?

El principio de incertidumbre. Cuando los meteorólogos empezaron a tener mejores herramientas pensaron que serían capaces de conseguir información precisa para predecir el clima, pero más bien eso fue exponencial y se dieron cuenta de que los factores son demasiados y que siempre hay un principio de incertidumbre a partir de la cantidad de variables.

A nivel metafórico me pareció de una belleza como idea, todo lo que no está bajo nuestro control.

Y eso me llevó a otras maneras de especular acerca del peso y el centro de masas que es como llegué al porfiado. Y todo esto está vinculado a los equilibristas, con el circo y con todo lo que hecho vinculado a este tema.

¿Qué ejercicio hacés para darte cuenta que está sucediendo con la obra?

La siento, veo que sucede a nivel sensorial.

¿Qué es lo que te hace pensar que cosa podría ser una obra?

Creo que es una combinación de la magia de la sorpresa misma, con que me remita y que me evoque cosas y puede hacer lo mismo con otra gente. Entonces tiene que haber un vínculo emocional más allá de la curiosidad.

¿Cómo funciona tu proceso?

Encuentro cosas que reconozco como significativas, a veces las convierto en apuntes, a veces solo las dejo puestas. Después hago bocetos sobre como pueden asociarse o crecer.