

20/09 VV N°12

GRATUIT-FREE

14/12/2019

# PATRICIA SER, SIN

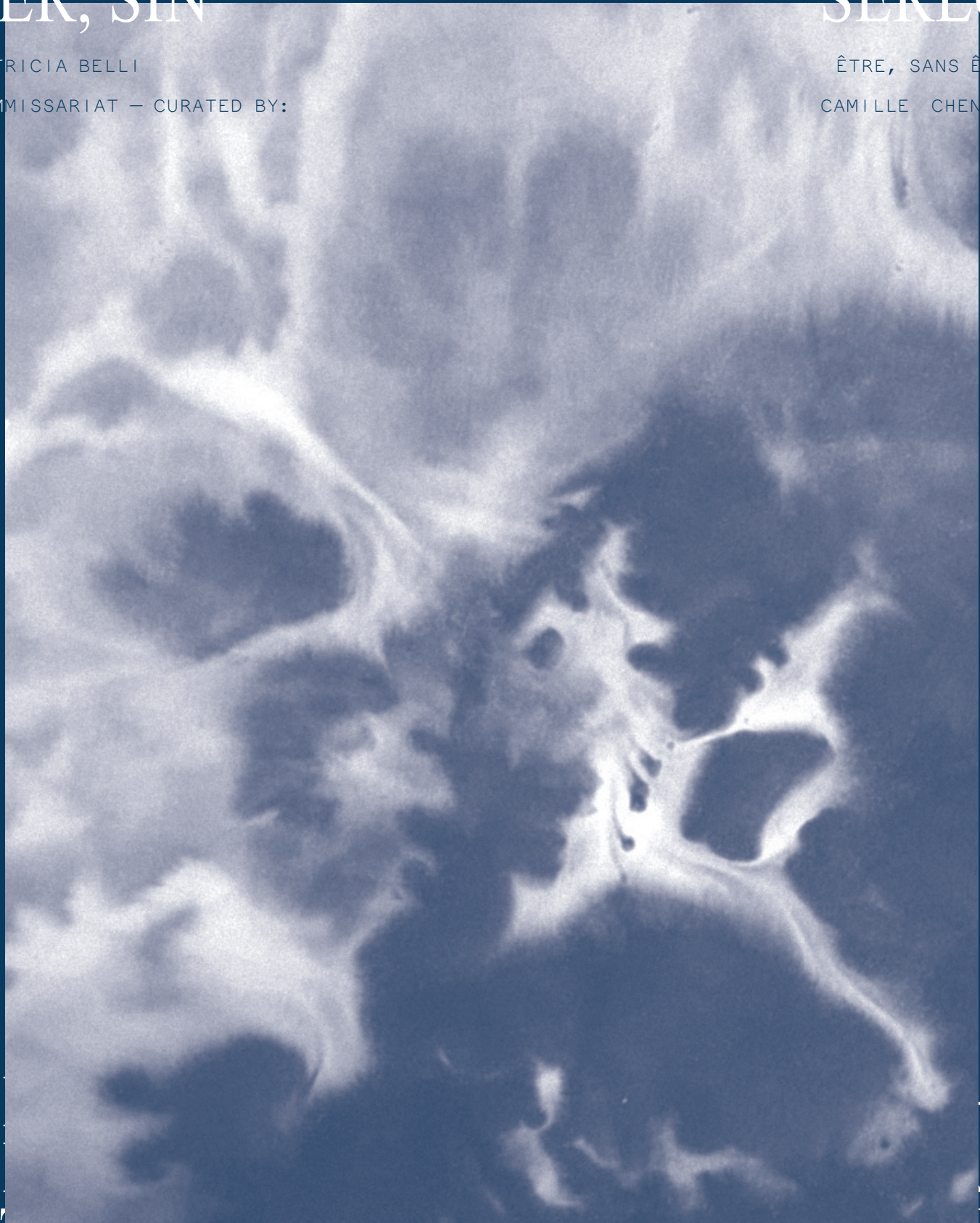
# BELLI SERLO

PATRICIA BELLI

ÊTRE, SANS ÊTRE

COMMISSARIAT — CURATED BY:

CAMILLE CHENAIS



B  
C  
ET DE  
VILLA

RECHERCHE



VASSILIEFF

2-4

# SER, SIN SERLO

CAMILLE CHENAIS

8-13

# DES MÉTAPHORES INSTABLES - ENTRETIEN

PATRICIA BELLI & CAMILLE VAILLIER

20-21

# BIOGRAPHIE DE PATRICIA BELLI

CAMILLE VAILLIER

23-24

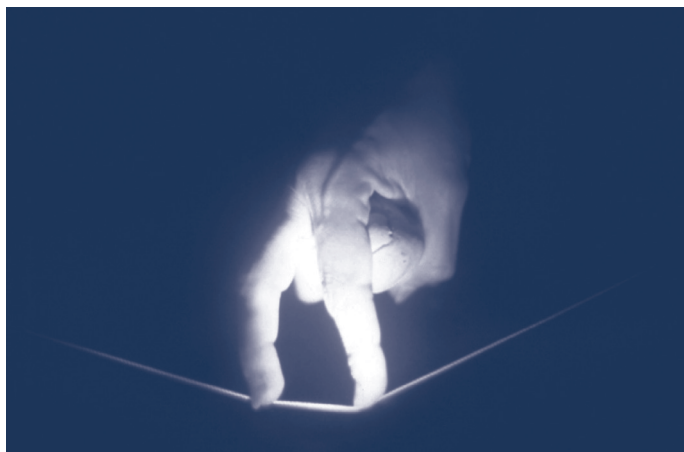
# CRÉDITS ET PARTENAIRES

*SER, SIN SERLO* EST UNE EXPOSITION RÉALISÉE DANS LE  
CADRE DU PERNOD RICARD FELLOWSHIP

*SER, SIN SERLO* IS AN EXHIBITION PRODUCED AS  
PART OF THE PERNOD RICARD FELLOWSHIP

4-7	SER, SIN SERLO
14-19	UNSTABLE METAPHORS - CONVERSATION
21-22	PATRICIA BELLI BIOGRAPHY
23-24	CREDITS AND PARTNERS

une balançoire, des représentations de tempêtes, une jambe, des têtes, des doubles têtes, de la poussière, un grand morceau de textile blanc, des grains de sable, un avant-bras, des images de corps flottant dans le ciel, des oloïdes, une pierre qui tombe, un tabouret à bascule, des morceaux de verre brisés, Xipe Totec... On peut entendre des bruits sourds ou une berceuse fredonnée pendant une tempête. On peut suivre des yeux le balancement d'un tabouret à bascule, l'oscillation d'une balançoire, l'ondoiement d'un virevoltant oloïde. Leurs mouvements cycliques nous bercent. En entrant dans l'espace, nous n'entrons pas dans une exposition où les œuvres sont circonscrites à leurs socles ou systèmes de monstration, nous entrons dans un environnement où le travail de l'artiste se situe aussi bien dans les formes sculptées, les bruits diffusés, les mouvements créés, que dans les vides de l'exposition où se tissent les liens entre les pièces, où se crée l'expérience des visiteur·euse·s. Une des premières choses qui frappe, c'est l'équilibre précaire, presque irréel, dégagé par les pièces et leur mise en espace. Presque toutes sont en équilibre. En s'approchant de certaines se créent une tension, une impression de danger, d'instabilité. La notion d'équilibre – et son corollaire, le déséquilibre – est récurrente dans l'œuvre de Patricia Belli, elle traduit l'instabilité de nos vies, le manque de contrôle que nous avons sur notre environnement et sur les événements politiques, domestiques, intimes ou naturels qui nous affectent.



PATRICIA BELLI, IMAGE EXTRAITE DE *SÍSIFA (SISYPHE)*, 2002-2015, VIDÉO, COURTESY DE L'ARTISTE  
 PATRICIA BELLI, STILL FROM *SÍSIFA (SISYPHUS)*, 2002-2015, VIDÉO, COURTESY OF THE ARTIST

*Ser, sin serlo* mêle des sculptures en céramique, des installations en bois, des pièces en métal, en verre et en textile, avec des peintures, des photographies, des vidéos et des pièces sonores. Le travail de Patricia Belli est en perpétuelle évolution, elle passe d'une technique à l'autre, d'une représentation à l'autre, avec une facilité et une inventivité déconcertantes. Par le biais d'assemblages hybrides, elle crée un langage plastique, poétique, énigmatique, parfois dérangent qui traduit des préoccupations intimes et sociales. Son œuvre se fonde sur sa sensibilité visuelle et tactile ; dans son processus de travail, l'exploration des matériaux, de leurs surfaces, de leurs formes, de leur vulnérabilité, semble être sa boussole. « Avant tout, je suis une sculptrice. Ma principale motivation est mon travail de l'espace. Puis, au cours de mon processus créatif, d'autres idées et solutions émergent de mon travail des matériaux. Mon point de départ est la manière dont ils fonctionnent, qui génère ensuite une métaphore qui, à son tour, se nourrit de mes autres préoccupations vitales. Dans mon travail, mon cheminement est normalement fait ainsi. Je vois quelque chose dans la rue, je vois quelque chose dans mon atelier et je me dis "C'est la flexibilité !" ou "C'est de la vulnérabilité ! Je la vois !". Puis, je clarifie cette idée à travers une forme encore davantage abrégée.<sup>1</sup> » Son œuvre semble ainsi toujours émaner d'une observation scrupuleuse de son environnement, du ciel aux cellules visibles au microscope en passant par les rebuts oubliés dans les rues, ou même par ses rêves et images mentales.

Toutefois, le langage de Patricia Belli n'est pas celui de la représentation, mais celui de la métaphore. Elle ne traduit pas directement ses expériences sensibles personnelles, mais questionne, à partir de celles-ci, des thèmes communs comme la vie, la mort, la renaissance, les systèmes de domination,

<sup>1</sup> Juan Carlos Ampié & Patricia Belli  
 « Nicaragua's Patricia Belli: from Tragedy to Rejoicing », *Confidencial*, 11 avril 2017. Consulté le 29 août 2019. <https://confidencial.com.ni/nicaraguas-patricia-belli-from-tragedy-to-rejoicing/>

l'équilibre et le déséquilibre, la fragilité des corps, les relations de pouvoir, de désir. Tout son travail prend ainsi racine dans cet enchevêtrement de ses émotions, de ses processus intimes avec des sujets qui les transcendent. Elle le fait sans grandiloquence, avec simplicité, parfois avec humour. Dans *Sísifa (Sisyphé)*<sup>2</sup>, une main tente de porter des pierres tout en cheminant en équilibre avec deux doigts, sur une fine corde blanche. À plusieurs reprises, la main cède sous le poids, perd l'équilibre, et fait tomber les pierres dans des bruits sourds. Avec subtilité, ces images évoquent la charge mentale de la maternité qui pèse sur le corps des femmes. En jouant sur l'analogie ou les ressemblances, les œuvres de Patricia Belli jouent le rôle de point de jonction entre la sensibilité personnelle de l'artiste et l'expérience des visiteur·euse·s. Inspirée par les théories de Carl Gustav Jung sur l'inconscient collectif, l'artiste tente de traduire ses expériences personnelles dans des formes qui permettraient de questionner la condition humaine ainsi que le contrôle que nous exerçons sur elle.

Les premières pièces que Patricia m'a montrées quand nous avons commencé à travailler sur cette exposition au mois de mars dernier, furent des sculptures en céramique, encore humides, représentant un avant-bras et une jambe. Leur réalisme anatomique apparent créa chez moi une première impression de répulsion. Elles me faisaient penser à des morceaux de corps arrachés. Il y avait également une main qui s'était cassée en séchant. Immédiatement, les images de mains arrachées par les grenades de la police nationale française pendant les manifestations me vinrent à l'esprit. Je lui demandai alors, si ces œuvres évoquaient pour elle les corps morts des manifestants nicaraguayens<sup>3</sup>. Elle me répondit que non. C'était plus subtil que cela. Si les violences et la répression du gouvernement de Daniel Ortega étaient bien présentes à son esprit lorsqu'elle travaillait sur ces pièces, ces dernières n'en étaient pas des illustrations, bien au contraire. Ce qui intéresse l'artiste n'est pas de faire une chronique documentaire ou journalistique de ces événements, mais d'évoquer, à partir de cette expérience, les formes de domination que subissent nos corps, leurs impacts, mais également la manière dont ils résistent et subvertissent ces contraintes et oppressions. Dans l'espace de l'exposition, ces corps fragmentés et dispersés n'apparaissent pas gisant sur le sol, mais sont placés dans des équilibres incertains évoquant le mouvement. Ces anatomies disloquées dissolvent les frontières entre le vivant et l'inerte. Ils résistent. Ils guérissent de leurs blessures. « Je suis impressionnée et attendrie par la façon dont les humains essayent, et réussissent parfois, à réparer des blessures, leurs propres blessures, celles du corps, de l'âme et celles de leurs objets.<sup>4</sup> » Dans le travail de Patricia Belli, le corps est donc à la fois un espace vulnérable, fragile et intime et un espace de résistance, de pouvoir. Cette multiplicité symbolique se traduit souvent par l'image du corps divisé, dispersé, brisé, fragmenté. Cette dislocation met en avant l'impossible représentation d'une identité, d'une corporalité ou d'une subjectivité sous une forme arrêtée et stable. « Il semble que Belli crée pour pouvoir rassembler tous les fragments de son être.<sup>5</sup> » écrit Miguel A. López lors de la première rétrospective consacrée à l'artiste.

Aux murs, des peintures presque abstraites représentent le cœur de tempêtes. Ces pièces symbolisent la nature dans ce qu'elle a de plus violent : sa force de destruction. En se mêlant aux représentations anthropomorphes qui peuplent également l'espace, elles nous

<sup>2</sup> Dans la mythologie grecque, Sisyphé est le fils d'Éole et d'Énarété et le fondateur mythique de Corinthe. Il est surtout connu pour son châtement, reçu après avoir trompé Thanatos (le dieu de la mort) qui consistait à faire rouler éternellement jusqu'en haut d'une colline un rocher qui en redescendait chaque fois avant de parvenir au sommet.

<sup>3</sup> En 2018, des manifestations sont organisées par des étudiants à Managua pour protester contre des réformes du gouvernement de Daniel Ortega, président du Nicaragua. Dès lors, débute un régime de répression face à l'opposition au pouvoir en place. De nombreux affrontements éclatent. Aujourd'hui on estime qu'ils causèrent près de 325 morts et 2 000 blessés. La majorité des opposants ont été mis en prison tandis que le reste fut contraint de s'exiler dans les pays voisins.

<sup>4</sup> Patricia Belli, « Relato » dans *Velos y cicatrices*, Managua, Epikentro Gallery, 1996, n.p.

<sup>5</sup> Miguel A. López, « Fragile. Works by Patricia Belli, 1986-2015 », TEOR/ética, 2016. Consulté le 29 août 2019. <http://teoretica.org/portfolio/fragiles-obras-patricia-belli-1986-2015/>

rappellent que malgré toutes nos aventures civilisatrices, nous sommes insignifiant·e·s face à notre planète et ses forces imprévisibles. Ailleurs deux têtes semblent dialoguer, l'une est montée sur des petits pieds en bois flotté, l'autre est soutenue par un système complexe de poulies et de cordes. Le visage de cette dernière est recouvert par ce qui semble être une seconde peau, évoquant certaines représentations du dieu aztèque Xipe Totec (« notre seigneur l'écorché » en nahuatl). Dans la mythologie aztèque, il est le dieu de la vie, de la mort, de la résurrection, de l'agriculture, du renouvellement de la nature, des pluies fertiles et de l'orfèvrerie. Comme les graines de maïs qui perdent leur peau avant la germination, Xipe Totec s'écorche vif pour nourrir l'humanité. Cette figure symbolise des idées qu'on devine à d'autres endroits de l'exposition : celles des cycles de la vie, du sacrifice, de la naissance et de la renaissance.

Toute l'exposition oscille donc entre ces deux contraires, la renaissance et la destruction. L'artiste ne choisit ni l'une, ni l'autre, mais invente des formes qui prennent sens à la frontière de ces oppositions binaires. Toute la complexité des œuvres de Patricia Belli repose sur cet entrechoquement entre bonheur et désillusion, angoisse et empathie, doute et joie. À deux reprises, nous croisons dans l'exposition des sculptures bicéphales en céramique. *Raices (Racines)* est posée sur le sol, ses deux visages paisibles presque endormis. Ils semblent être ensemble depuis longtemps, des racines se sont développées sur leurs crânes et semble ainsi les relier. Ils me font penser à des sculptures ruinées de civilisations passées, que nous retrouvons parfois, sur lesquelles, la nature semble avoir repris ses droits. Les deux têtes de *Pesadilla (Cauchemar)*, à l'inverse, sont habitées de sentiments opposés : l'une semble saisie d'effroi, l'autre esquisse un sourire serein. Elles oscillent doucement, au-dessus d'un pied à balancier. Ce motif de la double tête matérialise l'hybridité et la conflictualité de nos êtres, de nos corps. Nous sommes à la fois oppressé·e·s et oppresseur·e·s, innocent·e·s et coupables, menaçant·e·s et menacé·e·s, blessé·e·s et puissant·e·s, cruel·le·s et doux·ces, nous-même et autre. *Ser; sin serlo*. Nous sommes sans être.

C'est donc dans ce paysage hybride à l'équilibre précaire, que les visiteur·rice·s doivent trouver leur place. Il·elle·s sont incité·e·s à s'asseoir sur un tabouret à bascule ou une balançoire dont les légers balancements, intensifiés par un son, les entraînent à questionner leur propre stabilité ou

In the space of Villa Vassilieff, you can find a swing, representations of storms, a leg, heads, double heads, dust, a large piece of white fabric, grains of sand, a forearm, images of bodies floating in the sky, oloids, a falling stone, a rocking stool, broken pieces of glass, Xipe Totec, ... You can hear thumping noises or a lullaby hummed during a storm. You can follow the swing of a rocking stool, the oscillation of a swing, the undulation of a twirling oloid. Their cyclical movements rock us. By entering the space, we do not enter an exhibition where the works are restrained by their pedestals or display systems, we enter an environment where the artist's work is situated in the sculpted forms, the diffused noises, the movements created, as well as in the empty holes of the exhibition where the links between the pieces are woven, where the experience of the visitors is formed. One of the first striking things is the precarious balance, almost unreal, exuded by the works and their placement in space. Almost all of them are balancing. When they are approached, a tension is created, an impression of danger, of instability. The notion of balance – and its corollary, imbalance – is recurrent in Patricia

instabilité. Il·elle·s sont également invité·e·s à faire rouler une forme oloïdale parasitée par un mélange d'entrelacs et à déplacer des formes sur une table recouverte de sable faisant ainsi apparaître le tracé de leur mouvement. Si, à première vue, ces actions peuvent avoir l'air ludiques ou innocentes, l'artiste, par le biais de sons amplifiés qui se déclenchent lors de la mise en mouvement des pièces, donne à ces actions une étrangeté qui dérange et questionne.

Belli's work, reflecting the instability of our lives, the lack of control we have over our environment and the political, domestic, intimate or natural events that affect us.

*Ser, sin serlo* combines ceramic sculptures, wooden installations, metal, glass and textile pieces, with paintings, photographs, videos and sound pieces. Patricia Belli's work is in constant evolution, she moves from one technique to another, from one representation to another, with disconcerting ease and inventiveness. Through hybrid assemblages, she creates a plastic, poetic, enigmatic, sometimes disturbing language that reflects intimate and social concerns. Her work is based on her visual and tactile sensibility; in her work process, the exploration of materials, their surfaces, their form, their vulnerability, seems to be her compass. "Above all, I'm a sculptor. My work with space is what motivates me. And later in the process there are other ideas and solutions that arise from my work with the material. I start with how those materials behave, and this generates a metaphor for me that in turn feeds off of my other vital concerns. Normally, that's the path. I see something in the street, I see something in my own workshop and I say, 'That's flexibility!' or 'That's vulnerability! I see it!' Then, what I do is to clarify that idea in something that's yet more abridged.<sup>1</sup>" Patricia Belli's work always

seems to emanate from a scrupulous observation of her environment, from the sky to the cells visible under a microscope, from the scraps forgotten in the streets, or even from her dreams and mental images.

<sup>1</sup> Juan Carlos Ampié & Patricia Belli "Nicaragua's Patricia Belli: from Tragedy to Rejoicing", *Confidencial*, April 11, 2017. Accessed on August 29, 2019. <https://confidencial.com.ni/nicaraguas-patricia-belli-from-tragedy-to-rejoicing/>

However, Patricia Belli's language is not that of representation, but of metaphor. She does not directly translate her sensitive personal experiences, but questions, from them, common themes such as life, death, rebirth, systems of domination, balance and imbalance, the fragility of bodies, relationships of power, of desire. All her work is thus based on this entanglement of her emotions, her intimate processes with subjects that transcend them. She does it without grandiloquence, with simplicity, sometimes with humor. In *Sísifa* (*Sisyphus*<sup>2</sup>), a hand tries to carry stones while walking and balancing on two fingers, on a thin white rope. Several times, the hand gives in under the weight, loses its balance, and causes the stones to fall with dull noises. With subtlety, these images evoke the mental burden of motherhood that weighs on women's bodies. By playing with analogy or similarities, Patricia Belli's works act as a bridge between the artist's personal sensitivity and the visitors' experience. Inspired by Carl Gustav Jung's theories on the collective unconscious, the artist tries to translate her personal experiences into forms that would allow us to question human condition and the control we have over it.

<sup>2</sup> In Greek mythology Sisyphus was the son of Aeolus and Enarete and the mythical founder of Corinth. He is best known for his punishment, received after deceiving Thanatos (the god of Death) which was to roll an immense boulder up a hill only for it to roll down when it nears the top, repeating this action for eternity.

The first pieces Patricia showed me when we started working on this exhibition last March were ceramic sculptures, still we, representing a forearm and a leg. Their apparent anatomical realism sparked in me a first impression of repulsion. They reminded me of pieces of bodies that had been ripped off. There was also a hand that broke while drying. Immediately, the images of hands being ripped off by grenades of the French National Police during

demonstrations came to my mind. I asked her if these works evoked to her the dead bodies of the Nicaraguan demonstrators<sup>3</sup>. She replied that they did not. It was subtler than that. If the violence

<sup>3</sup> In 2018, demonstrations were organized by students in Managua to protest against the reforms of Daniel Ortega's government. From then on, the regime implemented oppressive measures against political opponents. Many clashes erupted which have so far resulted in nearly 325 dead and 2,000 wounded. The majority of opponents have been put in prison while the rest have been forced to go into exile in neighboring countries.

and repression of Daniel Ortega's government were very much in her mind when she was working on these pieces, they were not illustrations, quite the contrary. What interests the artist is not to make a documentary or journalistic chronicle of these events, but to evoke, from this experience, the forms of domination that our bodies endure, their impacts, but also the way in which they resist and subvert these constraints and

oppressions. In the exhibition space, these fragmented and dispersed bodies do not appear lying on the ground, but are placed in uncertain balance evoking movement. These dislocated anatomies dissolve the boundaries between the living and the inert. They resist. They heal from their wounds. "It is impressive and tender to me the way in which the human beings try, and sometimes succeed, at repairing wounds, their own wounds. that of the body and the soul, and that of their objects."<sup>4</sup> In Patricia Belli's work,

<sup>4</sup> Patricia Belli, "Relato" in *Velos y cicatrices*, Managua, Epikentro Gallery, 1996, n.p.

the body is therefore both a vulnerable, fragile and intimate space and a space of resistance, of power.

This symbolic multiplicity is often reflected in the image of the body divided, dispersed, broken, fragmented. This dislocation highlights the impossible representation of an identity, a corporality or a subjectivity in a fixed and stable form. "It seems that Belli creates to be able to bring all her parts together."<sup>5</sup> writes Miguel A. López in the first monograph dedicated

<sup>5</sup> Miguel A. López, «Fragile. Works by Patricia Belli, 1986-2015», TEOR/ética, 2016. Accessed on August 29, 2019. <http://teoretica.org/portfolio/fragiles-obras-patricia-belli-1986-2015/>

to the artist.

On the walls, almost abstract paintings represent the heart of storms. These works symbolize nature in its most violent form: its destructive force. By blending with the anthropomorphic representations that also populate the space, they remind us that despite all our civilizing ambitions, we are insignificant in the face of the planet and its unpredictable forces. Elsewhere two heads seem to be in dialogue, one mounted on small driftwood legs, the other supported by a complex system of pulleys and ropes. The latter's face is covered by what appears to be a second skin, evoking certain representations of the Aztec god Xipe Totec ("Our Lord the Flayed One" in Nahuatl). In Aztec mythology, he is the god of life, death, resurrection, agriculture, renewal of nature, fertile rainfall and goldsmithing. Like corn seeds that lose their skin before germination, Xipe Totec skins himself to feed humanity. This figure symbolizes notions that can be perceived elsewhere in the exhibition: those of the cycles of life, sacrifice, birth and rebirth.

The whole exhibition therefore oscillates between these two opposites, rebirth and destruction. The artist chooses neither one nor the other, but invents forms that make sense at the border of these binary oppositions. The complexity of Patricia Belli's works is based on this clash between happiness and disillusionment, anguish and empathy, doubt and joy. On two occasions, we meet two-headed ceramic sculptures in the exhibition. *Raíces (Roots)* is on the ground, its two peaceful faces seem almost asleep. They

appear to have been together for a long time, roots have developed on their skulls seemingly connecting them. They remind me of ruined sculptures of past civilizations which we sometimes stumble upon, on which nature seems to have regained its rights. The two heads of *Pesadilla (Nightmare)*, on the other hand, are inhabited by opposing feelings: one seems to be in a state of horror, the other shows a serene smile. They oscillate gently, above a pendulum foot. This motif of the double head materializes the hybridity and conflict of our beings, our bodies. We are both oppressed and oppressor, innocent and guilty, threat and threatened, wounded and powerful, cruel and gentle – ourselves and others. *Ser, sin serlo*. We are without being.

It is therefore in this hybrid landscape, with its precarious balance, that visitors must find their place. They are encouraged to sit on a rocking stool or swing whose slight swings, intensified by a sound, lead them to question their own stability or instability. They are also invited to roll an ovoidal shape parasitized by a mixture of interlacings and to move forms on a table covered with sand, thus tracing the course of their movement. If, at first sight, these actions may seem playful or innocent, the artist, through amplified sounds that are triggered when the pieces are set in motion, gives these actions a strangeness that bothers and questions.

Translation: Alice Ongaro



PATRICIA BELLI, *RAICES (RACINES)*, 2019, CÉRAMIQUE, SYSTÈME SONORE, COURTESY DE L'ARTISTE  
PATRICIA BELLI, *RAICES (ROOTS)*, 2019, CERAMIC AND SOUND SYSTEM, COURTESY OF THE ARTIST



# DES MÉTAPHORES INSTABLES ENTRETIEN

PATRICIA BELLI  
&  
CAMILLE VAILLIER

CAMILLE VAILLIER : Pendant ta résidence à Paris, je me rappelle d'une de nos conversations durant laquelle tu me racontais un de tes rêves qui t'aurait inspiré le titre de l'exposition, *Ser, sin serlo* (*Être, sans être*). Tu sembles accorder une importance particulière à l'in-

conscient et à ses manifestations dans la réalité... dans cette optique, comment s'est déroulée la genèse de ce projet ?

<sup>1</sup> Pendant près de quarante ans, le Nicaragua était dirigé par Anastasio Somoza Debayle, un dictateur nicaraguayen. En 1979, le coup d'état mené par le général Augusto Sandino renverse la dynastie des Somoza. Daniel Ortega, l'un des membres du Front sandiniste de libération nationale, devient président de la République de 1985 à 1990, puis de nouveau depuis 2007. En 2018, des manifestations sont organisées par des étudiants à Managua pour protester contre des réformes gouvernementales. Dès lors, débute un régime de répression face à l'opposition au pouvoir en place. De nombreux affrontements éclatent, on dénombre aujourd'hui près de 325 morts et 2000 blessés. La majorité des opposants ont été mis en prison tandis que le reste fut contraint de s'exiler dans les pays voisins.

PATRICIA BELLI : J'ai commencé ce projet avant tout pour organiser mes sentiments de doute, d'angoisse, de haine, d'amour et d'empathie... provoqués par la crise politique au Nicaragua<sup>1</sup>. Pendant des années, j'ai questionné les mécanismes de domination ainsi que les processus inconscients qui apparaissent dans les rêves, les arts populaires ou la mythologie. Cependant, je n'avais jamais réuni intentionnellement ces deux thématiques dans mon travail. C'est même la première fois que je m'engage dans une étude dans laquelle la politique et les théories de l'inconscient interagissent et se matérialisent dans des sculptures aussi conceptuelles qu'irrationnelles. On peut dire que ce projet est né de la rencontre entre mes intérêts existants, mes nouveaux besoins, et l'opportunité présentée par le Pernod Ricard Fellowship.

CV : Cette exposition réunit des anciennes pièces comme les vidéos *Sísifa* (*Sisyphé*, 2002-2015) et *Equilibrista* (*Funambule*, 2005) et des nouvelles pièces produites pendant ta résidence à Paris. Une grande partie de ces œuvres inclut des représentations de sentiments opposés qui provoquent une impression d'instabilité et de déséquilibre. C'est quelque chose de récurrent dans ton travail. Qu'est-ce que cela représente et implique pour toi ?

PB : Je me demande aussi pourquoi je passe autant de temps avec ces idées... Il me semble que c'est parce que je me sens instable dans mon corps et dans ma vie ; grandir me demandait déjà un certain équilibre en raison des guerres, dictatures, tremblements de terre, ouragans, des désastres nationaux et domestiques. Mais surtout à cause de ma situation personnelle : j'étais une petite fille génétiquement chauve<sup>2</sup> qui grandissait dans une famille intensément dysfonctionnelle. Rien ne s'améliore avec le temps ; à chaque fois que la vie m'offre une certaine stabilité, ou même l'impression d'avoir quelque chose de solide à quoi m'accrocher, une nouvelle situation vient me surprendre. Ce n'est évidemment pas seulement mon histoire, c'est la façon dont nous existons dans le monde en tant qu'êtres humains, avec cette combinaison particulière de conscience et de manque de contrôle.

CV : En effet, ton œuvre questionne la condition humaine en évoquant une certaine fragilité des êtres et des sentiments humains... J'ai également l'impression que ton travail actuel se développe avec une volonté de mélanger dans tes pièces ta propre subjectivité avec des éléments faisant référence à des questionnements plus largement partagés. Comment lies-tu ces deux niveaux de réflexion et de sens ? Est-ce que cela a toujours été le cas dans ton travail, ou est-ce quelque chose de récent ?

<sup>2</sup> Patricia Belli est née avec de l'atrachie, une altération génétique qui se manifeste par l'absence totale de poils et de cheveux.

PB : Ma subjectivité fait partie de l'inconscient collectif, cette condition psychique commune à toute l'humanité. J'utilise mon expérience personnelle tant qu'elle permet de révéler des contenus communs à d'autres. Je ne suis généralement pas intéressée par l'évocation de mes propres individualités, à moins qu'elles aient la capacité de révéler les mécanismes de pouvoir ou un archétype inconscient qui, en étant exposés, peuvent enrichir l'expérience du public.

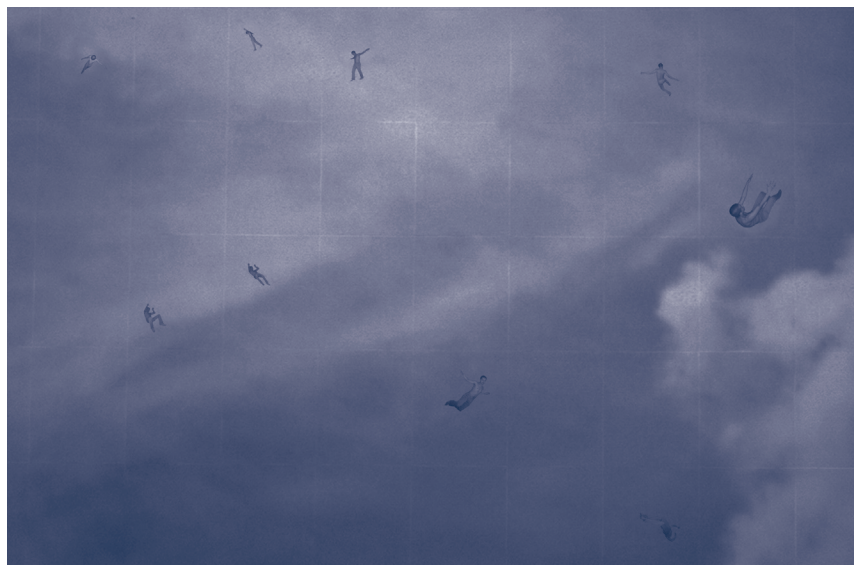
Très peu de mes pièces s'appuient sur des éléments qui me concernent spécifiquement, par exemple, dans la vidéo *Pelo* (*Cheveux*, 2003) je réalise une sorte de strip-tease en enlevant de ma tête une perruque afin de dévoiler mon crâne nu. Ce geste me semblait important car il révèle les mécanismes patriarcaux liés à la sexualisation des femmes et des cheveux.

Mon langage se base sur des métaphores. Même lorsque mes œuvres fonctionnent somatiquement, au travers de moyens très concrets tels que le déséquilibre effectif, le mouvement, la participation du public etc., elles sont toutes des métaphores. Elles opèrent comme un point de rencontre entre mon expérience et celle du visiteur·euse passant d'une personne à l'autre, dans un axe universel.

CV : Les problématiques de genre et d'hégémonie masculine sont présentes dans tes œuvres antérieures, que ce soit à travers tes sculptures anthropomorphes traitant des conditions aliénantes imposées aux femmes ou par la prolifération de symboles féminins (vagins, œufs, corps de femme) dans tes peintures. Tes installations actuelles déploient des éléments variés, conceptuels comme figuratifs (des bouts de verre, du bois, du sable, mais aussi des bras, des jambes, des têtes). Aujourd'hui, ton travail semble s'orienter davantage vers des questions métaphysiques qui confrontent la vie et la mort. Comment expliques-tu cette évolution ?

PB : La vie et la mort, ainsi que le sexe, les relations, le pouvoir, le désir, sont toutes des questionnements qui sont apparus ou qui ont disparu de mon travail ces trente dernières années au cours desquelles j'ai utilisé ces symboles. Je crois que la seule chose qui évolue dans mon œuvre est la forme, le langage formel. Maintenant, des objets concrets tels que des leviers et des balançoires interagissent avec des représentations figuratives, voire naturalistes, de fragments de corps humains. On peut dire que c'est une fiction-réalité, ou un échange entre le métaphorique et le métonymique ; cela faisait longtemps que j'aspirais à cette combinaison. Une autre chose qui évolue dans mon travail est la complexité des idées. Je pense que cela découle de la complexité des formes et vice versa.

CV : Lorsqu'on observe ton travail, il y a une difficulté à en définir les formes qui se situent entre l'animé et l'inanimé, l'humain et le divin, le réel ou le fictionnel. Tu arrives à réunir dans un seul et même objet la nature double des choses. Cela est aussi exprimé dans le titre de ton exposition *Ser, sin serlo* (*Être, sans être*). Comment procèdes-tu pour mettre en forme ces états contradictoires et en quoi cela t'intéresse-t-il ?



PATRICIA BELLI, *EQUILIBRISTA (FUNAMBULE)*, 2005, PROJECTION VIDÉO SUR IMPRESSION, COLECCIÓN VIRGINIA PÉREZ-RATTON, SAN JOSÉ, COURTESY DE L'ARTISTE  
PATRICIA BELLI, *EQUILIBRISTA (TIGHTROPE WALKER)*, 2005, VIDEO PROJECTION ON PRINTED PAPER, COLECCIÓN VIRGINIA PÉREZ-RATTON, SAN JOSÉ, COURTESY OF THE ARTIST

PB : Je dois dire que je ne sais pas. Quand j'étais petite fille, je me souviens que je jouais souvent dans ma tête avec des opposés. Toutes sortes d'opposés : genres, tailles, habitudes, j'imaginai toujours des situations données à l'endroit ou à l'envers, et je me laissais surprendre par les images étranges qui me venaient à l'esprit... Comme celle d'une femme conduisant un bus qui, encore aujourd'hui à Managua, n'est pas quelque chose que l'on voit souvent. C'était une manière intuitive et rudimentaire d'interroger le monde. Ces jeux auxquels je jouais ne visaient pas à évaluer les oppositions binaires, car je ne voyais aucun binôme ; en ce sens, les oppositions que j'imaginai étaient la « dimension cachée » de mon monde, dont la réalité dominante était très plate.

Plus tard, j'ai découvert le terme « oppositions binaires » et je me suis intéressée à la troisième, à la quatrième et aux innombrables options de dichotomies possibles. Plus que des dichotomies, je les vois d'ailleurs comme des interactions étranges capables d'exploiter des significations cachées. « Être ou ne pas être » serait une opposition, mais *Être, sans être* est une déclaration inclusive, elle implique une forme à l'intérieur ou à côté de l'autre. C'est cela qui m'a intéressée lorsque j'ai entendu cette phrase dans mon rêve. Dans mon travail, je cherche à créer des formes similairement inclusives. Des formes qui ne sont pas l'une ou l'autre, pas même les deux à la fois, mais une autre chose porteuse d'un nouveau sens généré par le paradoxe de leur jonction. Un conflit en direct, suspendu et qui respire.

CV : Pour cette exposition, quels sont les mythes et les symboles que tu as utilisés et quelles significations ont-ils pour toi ? Quelle importance accordes-tu aux mythologies dans ton travail actuel ?

PB : Les mythologies sont extrêmement importantes pour moi en ce moment. Elle le sont d'ailleurs depuis que j'ai commencé à lire de la mythologie grecque dans mon enfance. Mais jusqu'à présent, je n'avais jamais véritablement déployé d'efforts soutenus pour enquêter sur les problématiques qui m'habitent à travers les symboles mythologiques ou ceux des contes de fées. En ce moment, l'idée de renaissance m'accompagne dans mon travail, elle me vient de mes recherches sur le dieu Xipe Totec, le dieu mexicain de la vie, de la mort et de la résurrection. *Ser, sin serlo* utilise son iconographie dans des installations en équilibre pour construire des significations autour de la question des procédés vulnérables de renouvellement. J'ai le sentiment d'avoir encore beaucoup de recherches à faire sur ces questions. Notamment sur les contes de fées qui, au Nicaragua, sont peu nombreux mais vivaces comme « Oncle coyote et oncle lapin », où le lapin est l'escroc et le coyote, l'idiot. Mais je garde cela pour plus tard.

CV : Dans ta pratique artistique, tu accordes une attention particulière aux matériaux que tu emploies. Comment procèdes-tu pour choisir ces matériaux et quelles significations ont-ils pour toi ?

PB : Les associations entre matériaux industriels, naturels ou artisanaux ainsi qu'une réflexion sur leurs anciennetés et leurs états sont – consciemment ou non – essentielles à mon travail. Je travaille habituellement avec des combinaisons inattendues. Par exemple, j'assemble une pièce de voiture et deux morceaux de bois flotté en respectant leurs volumes, leurs flux et leurs textures, afin de créer un tout unifié aux contradictions inhérentes. La pièce de voiture est un joint universel qui devient une charnière ressemblant à un coude, évoquant ainsi l'idée d'un corps. Ou, dans une autre pièce, une poulie en bois en fonctionnement retient deux jambes... Ce sont des éléments de différentes époques aux fonctions différentes ; ils incarnent

des combinaisons étranges qui font sens à un niveau intuitif et font ressortir à la surface des interprétations politiques. Je travaille ainsi pour produire du sens.

Souvent, je trouve des matériaux sans les chercher, mais en répondant à leur appel que je ressens suite à une expérience tactile ou visuelle. Fréquemment, cette expérience répond à une situation plus complexe ... Je pense par exemple à une belle pièce en céramique à l'émail brillant dont la beauté conventionnelle, à mon avis, réduit la force. Cette idée me trotte dans la tête. Alors que je travaille dans mon atelier, je vois un rouleau de ruban adhésif dans un tiroir et l'image de la pièce en céramique enveloppée dans ce ruban adhésif pour maintenir un troisième élément me vient immédiatement à l'esprit. Cela semble pervers, dérangent... J'ai trouvé la réponse à un problème.

CV : Dans ton travail, tu proposes souvent au public d'agir sur les pièces en créant entre elles et les visiteur·euse·s une relation ambiguë. Par exemple, l'œuvre *Dequilibradas (Déséquilibrées)*, 2018, exposée lors de la 10<sup>ème</sup> Biennale de Berlin présentait plusieurs têtes posées sur le sol que le public devait mettre en mouvement afin d'activer un système sonore interne. En quoi la participation des visiteur·euse·s dans l'activation de tes œuvres fait-elle sens pour toi ?

PB : Au début des années 2000, je créais des installations où les systèmes de poulies illustraient des idées sur les mécanismes de pouvoir. Mais, elles n'étaient pas actionnées. J'ai beaucoup réfléchi ensuite à la possibilité d'utiliser des moteurs pour faire se mouvoir les pièces, mais un moteur aurait, d'une manière ou d'une autre, représenté un dieu invisible, déniait implicitement toute responsabilité à quiconque. Cela me semblait en plus accessoire, attrayant comme une curiosité, mais sans signification profonde. Puis, j'ai commencé à travailler avec des pendules en les déplaçant moi-même, et tout s'est mis à faire sens. Il y a toujours un risque que les visiteur·rice·s soient plus enclin·e·s à jouer avec les machines qu'à réfléchir. Une partie du défi consiste donc à réduire les interactions et à élargir l'expérience, de manière à donner plus de places à la réflexion.

Je dois dire que mon idée de partage n'est pas très bienveillante, en particulier dans ces dernières pièces, car ce que le public partage lorsqu'il interagit avec elles, c'est une responsabilité symbolique pour des actes sinistres.



PATRICIA BELLI, *DESEQUILIBRADAS (DÉSÉQUILIBRÉES)*, 2018, TÊTES EN POLYSTYRÈNE À ÉCHELLE HUMAINE, EN ÉQUILIBRE ET SCÉLLÉES AVEC DE LA RÉSINE, SONS À DURÉE VARIABLE, COURTESY DE L'ARTISTE  
PATRICIA BELLI, *DESEQUILIBRADAS (UNBALANCED)*, 2018, LIFE-SIZE POLYSTYRENE FOAM HEADS, WEIGHTED, SEALED WITH RESIN, SOUND WITH VARIABLE DURATIONS, COURTESY OF THE ARTIST

CV : Tes précédents travaux, surtout ceux faits en tissu, présentent beaucoup de formes lacérées, rappelant des cicatrices portant encore en elles les marques de la douleur. On y perçoit un intérêt pour le processus de cicatrisation et de guérison. Est-ce qu'il n'y aurait pas une catharsis à l'œuvre dans ton processus de travail ?

PB : Quand je fabriquais ces pièces en tissu, je travaillais avec toutes mes tripes. Déchirer et réparer des tissus était, pour moi, un mécanisme de guérison. Plus tard, j'ai commencé à déplacer mes émotions vers une position

plus politique. Cela ne s'est pas fait consciemment, ça s'est juste fait. Les installations sur l'équilibre sont le point de départ de ce changement.

Mes nouvelles pièces proposent au public de jouer un rôle actif. Cette interaction, qu'elle soit physique ou psychologique, diffère de la catharsis grecque car les pièces n'ont pas de finalité. Mon objectif est de maintenir le conflit en suspension, l'équilibre précaire, afin qu'il n'y ait aucun soulagement... dans l'espoir de perturber les visiteurs et d'éveiller leur agentivité.



PATRICIA BELLI, MANOSPIEDRA (MAINS DE PIERRE), 2001, IMPRESSION À JET D'ENCRE SUR PAPIER, COURTESY DE L'ARTISTE  
PATRICIA BELLI, MANOSPIEDRA (HANDSTONE), 2001, INJET INK ON PAPER COURTESY OF THE ARTIST

CV : En 1999, tu as reçu premier prix de la Biennale de peinture du Nicaragua pour ton œuvre *Vuelo difícil* (*Vol difficile*, 1999). À l'époque, l'événement fit scandale, car le prix revenait à une œuvre qui n'était pas une peinture au sens traditionnel du terme. Peux-tu nous en dire plus sur cet événement et sur l'évolution de la scène artistique contemporaine en Amérique Centrale ?

PB : *Vuelo difícil* est une peinture sur une robe à laquelle des objets peints sont suspendus. Il était alors stratégique pour moi de questionner ce qui est et ce qui n'est pas une peinture. Il y a vingt ans, dans le contexte du Nicaragua, il était important de soulever cette question.

*Vuelo difícil* était, en outre, un adieu sincère, lié à ma situation personnelle de l'époque, car j'étais sur le point de quitter le Nicaragua avec mon fils de cinq ans pour effectuer un master à San Francisco. Ma famille et mes amis formaient une communauté qui élevait mon enfant à mes côtés, et l'incertitude d'une nouvelle vie sans eux était accablante. *Vuelo difícil* était donc à la fois une pièce de deuil et une démarche politique. Je ne m'attendais pas à gagner le premier prix ; mon objectif était d'être sélectionnée afin de soulever le problème de la peinture dans l'art contemporain. Mais l'œuvre a remporté le premier prix et l'enfer s'est ensuite déchaîné au sein du monde de

l'art nicaraguayen. Non seulement la pièce, mais aussi le jury, l'institution de la biennale et moi en particulier, sommes devenu·e·s les

cibles de protestations et d'insultes. Les critiques émanaient de l'École nationale des beaux-arts et l'Institut national de la culture. Ce dernier est même allé jusqu'à tenter de poursuivre en justice la Biennale – qui est une fondation privée – pour ne pas avoir respecté les critères de participation. Deux ans plus tard, en 2001, dès mon retour de San Francisco, j'ai ouvert ma maison à des réunions hebdomadaires avec des jeunes artistes, afin de discuter de l'art en général et de leurs œuvres en particulier. Ce qui m'a poussé à agir, c'est l'attitude des étudiant·e·s de l'École des beaux-arts qui malgré leur jeunesse, avaient une attitude fortement réactionnaire. Cela a

mis en évidence leur degré élevé de désinformation, ainsi que leur manque de stimuli pour développer une pensée créative et critique.

Cette même année-là, la Biennale changea de nom. Elle n'était plus la biennale de la peinture du Nicaragua, mais la biennale des arts visuels du Nicaragua. Chaque année, ensuite, il eut de nouvelles améliorations. On est passé d'une organisation basée sur les techniques à une organisation basée sur les contenus, d'un salon à un programme discursif théorique, d'une exposition faite par un jury à une exposition organisée par des commissaires mêlant œuvres préexistantes et nouvelles productions. Aujourd'hui, la Biennale n'existe plus. 2016 fut sa dernière édition, nous ne savons pas pourquoi elle a été arrêtée. Toutefois, au fil des années, les ramifications du travail de la Biennale, ainsi que d'EspIRA, ont complètement transformées le paysage nicaraguayen. Non seulement en surface, mais aussi en profondeur, dans la manière dont les jeunes artistes de ce pays réfléchissent.

CV : Tu as participé à l'émergence d'un nouveau langage formel au Nicaragua en fondant l'association EspIRA en 2001, un laboratoire pédagogique et artistique. Avec ce projet tu as créé un lieu dédié à l'art et ses formes contemporaines qui se détache des conventions artistiques de l'époque. Cet engagement pour la pédagogie semble être inséparable de ta pratique. Peux-tu nous en dire plus sur cette association et pourquoi il était important pour toi de construire un espace dédié à l'art au Nicaragua ?

PB : Au Nicaragua, il existe une école d'art officielle, l'École nationale des beaux-arts, qui propose un « diplôme technique de niveau intermédiaire en peinture ». À l'époque, il y a vingt ans, les artistes n'avaient aucune possibilité de faire des recherches, de questionner, d'analyser, de créer une communauté ou encore de parler d'art... J'ai créé un espace de dialogue où tout cela pouvait se produire. Chez moi, avec l'aide de mes ami·e·s. C'était petit et rudimentaire, mais on était tou·te·s très motivé·e·s. Quelques années plus tard, l'association EspIRA fut créée légalement et il devint possible d'obtenir un soutien international pour mener à bien des projets plus ambitieux.

EspIRA a beaucoup changé depuis sa création, beaucoup de jeunes artistes qui s'étaient engagé·e·s dans ses activités à la recherche de meilleures opportunités éducatives, sont devenu·e·s des membres d'EspIRA, des enseignant·e·s lors de ses ateliers, et certain·e·s mènent même aujourd'hui leurs propres projets.

Nous sommes devenu·e·s une communauté qui se développe, se resserre... puis se développe à nouveau. Nous avons contribué, si je peux me permettre, à l'émergence d'une scène artistique extrêmement excitante qui ose prendre des risques de toutes sortes, où les formes sont aussi importantes à explorer que le contexte et l'expérience personnelle. C'est une communauté transgénérationnelle, créative, curieuse, autocritique, et toujours en devenir.

Je ne peux pas dire qu'EspIRA est indissociable de ma pratique. J'aurais préféré que ce soit le cas, car jongler à la fois avec mon travail plastique et avec l'association a été parfois très éprouvant. Il y a eu des années où je n'ai pu réaliser qu'une poignée de pièces, car elle mobilisait toute mon énergie. Depuis quelques temps maintenant, je fais beaucoup d'efforts pour davantage me consacrer à ma pratique à l'atelier qu'à mes missions à EspIRA. Cela se met doucement en place.

Cela étant dit, je peux affirmer qu'EspIRA est, depuis de nombreuses années, indissociable de ma vie. Certain·e·s de mes meilleur·e·s ami·e·s en font partie, et l'association a évolué pour devenir une communauté, un espace sûr, où nous prenons soin les uns des autres comme une famille.

# UNSTABLE METAPHORS CONVERSATION

PATRICIA BELLI  
&  
CAMILLE VAILLIER

CAMILLE VAILLIER: I remember a discussion we had, during your residency, where you told me about a dream you had that gave you the idea for the title of

the exhibition *Ser, sin serlo* (*Being, yet not*). You seem to give special importance to the unconscious and its manifestations in reality... From this perspective, how would you describe the genesis of this project?

PATRICIA BELLI: When I started this project, it was mainly to organize my feelings of disbelief, anguish, hatred, love, empathy... provoked by the Nicaraguan political crisis<sup>1</sup>. For decades I have examined mechanisms of domination, as well as unconscious

<sup>1</sup> For nearly forty years, Nicaragua was led by dictator Anastasio Somoza Debayle. In 1979, the coup led by General Augusto Sandino overthrew the Somoza dynasty. Daniel Ortega, a member of the Sandinista National Liberation Front, became President of the Republic from 1985 to 1990, and again in 2007. In 2018, demonstrations were organized by students in Managua to protest against government reforms. From then on, the regime implemented oppressive measures against political opponents. Many clashes erupted which have so far resulted in nearly 325 dead and 2,000 wounded. The majority of opponents have been put in prison while the rest have been forced to go into exile in neighboring countries.

processes such as those that emerge in dreams, popular arts or mythology. However, I had never deliberately brought these two fields together in my work. In fact, this is the first time I have been involved in a reciprocal investigation in which politics and theories of the unconscious interact and materialize in sculptures that are as conceptual as they are non-rational. I suppose you could place the genesis of the project at the merging point of my existing interests with my current needs and the opportunity presented by the Pernod Ricard Fellowship residency.

CV: This exhibition gathers previous pieces like the videos *Sísifa* (*Sisyphus*, 2002–2015) and *Equilibrista* (*Tightrope Walker*, 2005) and new pieces that you produced during your residency in Paris. They both include representations of opposing feelings which provoke an impression of instability and disequilibrium. This is something recurrent in your work. What does it represent and imply for you?

PB: I also wonder why I spend so much time with these ideas... It seems that it is because I feel constantly unstable in my body and in my life; growing up was a balancing act due to wars, dictatorships, earthquakes, hurricanes, national and domestic disasters. But mostly due to my personal circumstances: I was a female child, with genetic baldness<sup>2</sup>, growing up in an intensely dysfunctional family. Nothing improves; once life gives me some stability, or even before I get something solid to hold on to, I am surprised by a new situation. Obviously, this is not just my story, it is the way we exist in the world as human beings, with our particular combination of consciousness and lack of control.

<sup>2</sup> Patricia Belli was born with atrichosis, a genetic alteration that manifests itself in the total absence of hair.

CV: Indeed, your work questions the human condition by evoking the fragility of human beings and human feelings... I feel that your current work combines your own subjectivity with elements of almost universal questioning. How do you bring together these two levels of thinking and meaning? Has this always been the case in your work, or is this something new in your art process?

PB: My subjectivity is part of the collective unconscious – that single mind shared by all humanity. I use my personal experience

in as much as it reveals contents that are common to others. In general, I am not interested in dealing with my individualities, unless they have the capacity to expose a power mechanism or an unconscious archetype which, by being exposed, may enrich the experience of the public.

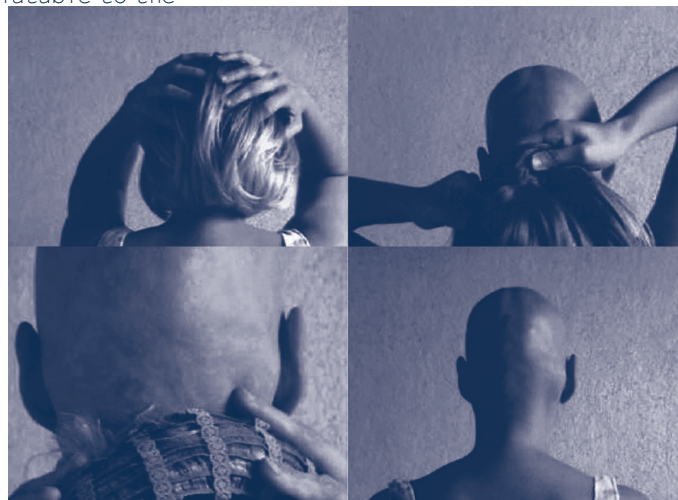
Very few of my pieces rely on elements that are specific to me alone. Such is the case of the video called *Pelo* (*Hair*, 2003) where I perform a sort of striptease, taking off a wig and showing my bald head. This gesture seemed important because it reveals patriarchal mechanisms related to the sexualization of women and hair. My language is based on metaphors. Even when the pieces function somatically, through very concrete means such as actual imbalance, movement, public participation and so on, they are all metaphors. They operate as a hinge that makes my experience relatable to the viewers' experience; from the personal to the personal, through the axis of the universal.

CV: The issues of gender and male hegemony have been very present in your past works, whether through anthropomorphic sculptures that deal with the alienating conditions attributed to women or by the proliferation of feminine symbols (vagina, egg, female body) in your paintings. Your current installations are composed of various elements, both conceptual and figurative (bits of glass, wood, fabric, sand but also arms, legs and heads). Your work is now moving towards more metaphysical questions that confront life and death. How do you explain this evolution?

PB: Life and death, as well as sex, relationships, power, desire: I see all of these issues coming in and out of my work over the thirty years I have been using these symbols. What I believe is evolving is form, the formal language; now concrete objects like levers and swings interact with figurative, even naturalistic representations of human fragments. You could say it's a fiction-reality, or a metaphor-metonym exchange; this had been a yearning of mine for a long time. Another thing that is evolving is the complexity of the ideas. That, I believe develops from the complexity of the forms, and vice versa.

CV: When looking at your pieces, we struggle to define forms that lie between the animate and the inanimate, the human and the divine, the real and the fictional. You manage to combine in a single object the double nature of things. This is also expressed in the title of your exhibition *Ser, sin serlo* (*Being, yet not*). How do you go about formatting these contradictory states and in what ways does this interest you?

PB: I have to say I don't know. When I was a little girl I remember playing with opposites in my mind. All kinds of opposites: gender, size, habits, always imagining given situations backwards or upside down, and surprising myself with the strange new images in my mind... such as a woman driving a bus, which in Managua is still not something you see. It was an intuitive, rudimentary way of questioning the world. These games I played were not meant to



PATRICIA BELLI, IMAGES EXTRAITES DE PELO (CHEVEUX), 2003, VIDÉO, COURTESY DE L'ARTISTE  
PATRICIA BELLI, STILL FROM PELO (HAIR), 2003, VIDEO, COURTESY OF THE ARTIST



evaluate binary oppositions, because I did not see these binaries; in this sense, the oppositions I imagined were the "back dimension" of my world, whose dominant reality was very flat.

Later I learned about the term "binary oppositions" and became interested in third, fourth, multiple options to dichotomies. Or not even dichotomies, but uncanny interactions and their capacity to tap on hidden meanings.

Being-or-not would be an opposition, but being-yet-not is an inclusive statement; it implies one form inside, or alongside the other. This is what interested me when I had that dream where the sentence was uttered. It is my aim to reach such inclusive possible forms through my work. Forms that are not one or the other, not even both, but something else, a new meaning generated by the paradox of their junction. A live, breathing, suspended conflict.

CV: For this exhibition, what are the myths and symbols that you use and what meanings do they have for you? How much importance do you give to mythologies in your current work?

PB: Mythologies are extremely important to me at the moment. Actually, they have always been, ever since I began reading Greek mythology as a child. But I had never before made a sustained effort to investigate the issues that are significant to me through mythological or fairy-tale symbols. Right now, I am working with ideas of renewal that became concrete when researching the god Xipe Totec, the Mexican god of life, death and resurrection. *Ser, sin serlo* uses his iconography within balancing installations to construct meanings around the vulnerable processes of renewal. It feels like there is a lot more for me to research in this venue. Especially in the way of the fairy tales which in Nicaragua, are few in number but very much alive, such as "Uncle Coyote and Uncle Rabbit", where the rabbit is the trickster and the coyote is the fool. But that is a task for later.

CV: In your artistic practice, you pay special attention to the materials you choose. How do you proceed when choosing these materials and what meanings do they have for you?

PB: The associations one makes out of industrial, natural, or handmade materials, for example, are – consciously or not – crucial to my work; as well as the state of the objects, and their age. Usually I work with unexpected combinations. For example, a car part and two pieces of driftwood joined together in a way that respects volume, flow and texture, to create a unified whole with inherent contradictions. The car part, being a universal joint, becomes a hinge which resembles an elbow, putting forward the idea of the body. Or, in another example, a wooden, functioning pulley, but with legs attached... these are elements from different times and different fields of function; they incarnate unfamiliar combinations that become eloquent at an intuitive level, just about bringing political interpretations to the surface. Such are the matters that I deal with to produce meaning.

Often, I obtain materials when not looking for them, but in response to a call I feel from a tactile or visual experience; frequently, that experience references a more complex situation... for example, there is a beautiful shiny enameled ceramic piece that

I feel loses strength because of its conventional beauty. That idea remains in the back of my mind. I am working in my atelier and I see duct tape in a drawer and immediately imagine the ceramic piece wrapped up in duct tape to hold a third element together; it seems perverse, disturbing... and I've found the answer to a problem.

CV: Public involvement is a recurrent feature of your work, and the relationship between pieces and the viewer is ambiguous; both attractive and repulsive. In *Desquibradas (Imbalanced)*, 2018) exhibited during the 10th Berlin Biennale, several heads were placed on the ground and the visitor had to take the initiative to move them to activate the voices they emitted. In what ways does the visitor's participation in the activation of your works make sense to you?

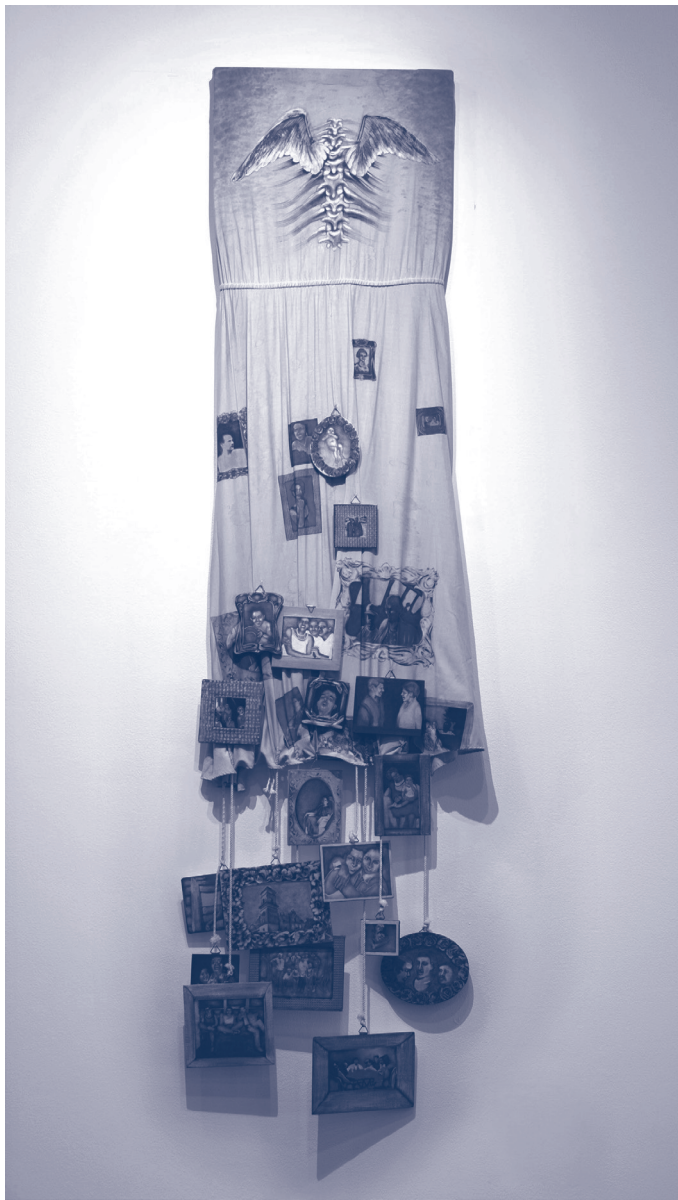
PB: In the early 2000's I was creating some installation pieces where pulley systems illustrated ideas of power mechanisms. However, there was no action. I thought a lot about using motors to move the pieces but a motor would have, somehow, represented an invisible god, implicitly disclaiming anyone's liability. Also, it felt gimmicky; attractive as a curiosity but not meaningful. Then I began working with pendulums, moving them myself and it all came together. There's still the risk that people will be more prone to playing with the machine than speculating further, so part of the challenge is to reduce the interaction and broaden the experience, so as to achieve the potential for more reflection. I have to say my idea of sharing is not very benevolent because, especially in these latter pieces, what the public shares when interacting with them is symbolic responsibility for ugly actions.

CV: Your previous works, especially those made with fabrics, present many lacerated forms, like healing marks of scars which still show a persistence of pain. We can feel you are interested in the process of healing and recovery. Is there a *catharsis* at work in your artistic practice?

PB: When I made the fabric pieces I was certainly working out of my gut. Tearing and mending the fabrics was a healing mechanism for me. Later, I began to move from my emotions to a more political stance. It did not happen consciously, it just happened. The first equilibrium installations made that jump. My newer pieces invite the public to take an active role. This interaction, be it physical or psychological, differs from Greek catharsis because the pieces do not reach a finale. My aim is to keep the conflict suspended, the equilibrium precarious, so that there is no relief... hoping to disturb viewers and excite their sense of agency.



VUE DE L'ATELIER PERNOD RICARD À LA VILLA VASSILIEFF PENDANT LA RÉSIDENCE DE PATRICIA BELLI, 2019, VILLA VASSILIEFF - PERNOD RICARD FELLOWSHIP  
VIEW OF THE PERNOD RICARD STUDIO AT VILLA VASSILIEFF DURING THE RESIDENCY OF PATRICIA BELLI, 2019



PATRICIA BELLI, *VUELO DIFÍCIL (VOL DIFFICILE)*, 1999, PEINTURE SUR IMPRESSION TRANSFERT SUR TEXTILE ET BOIS, COLECCIÓN FUNDACIÓN ORTIZ GURDIAN, MANAGUA, COURTESY DE L'ARTISTE  
 PATRICIA BELLI, *VUELO DIFÍCIL (DIFFICULT FLIGHT)*, 1999, PAINTING ON TRANSFER PRINTS ON FABRIC AND WOOD, COLECCIÓN FUNDACIÓN ORTIZ GURDIAN, MANAGUA, COURTESY OF THE ARTIST

CV: In 1999 you received the first prize at the Nicaraguan Biennial of Painting for your work *Vuelo difícil* (*Difficult Flight*, 2008). At the time, the event created a scandal because the prize went to a work that wasn't a painting in a traditional way. Can you tell us more about this event and the evolution of the condition of the contemporary artist in Central America?

PB: *Vuelo difícil* is a painting on a dress with painted objects hanging from it. It was strategic for me to walk that line between what is and isn't a painting. Raising the issue in Nicaragua twenty years ago was important.

On the other hand, *Vuelo difícil* was a heartfelt farewell piece that sprung from my personal situation at that moment, since I was about to leave Nicaragua with my five-year-old son, to pursue an MFA in San Francisco. My family and friends were the village that was raising my child with me, and the uncertainty of a new life without them was overwhelming. So, *Vuelo Difícil* was a bereavement piece, and a political strategy. I never expected to win first prize; my goal was to be selected, to show the work and, through that action, to raise the issue of painting in contemporary art. But it won, and all hell broke loose in the entrails of the Nicaraguan artworld. Not only the piece but also the jury, the Biennale institution and me, mostly me, became the target of protests and insults. The protest was steered by the National Art School and the National Culture Institute. The latter went as far as attempting to sue the Biennale Institution – which is a private foundation – for not respecting the criteria for participation.

Two years later, in 2001, as soon as I got back from San Francisco, I opened my house for weekly meetings with young artists, to discuss art in general and their works in particular.

What spurred me to action was the attitude of the National Art School's teenage students who, young as they were, had already developed a strong reactionary standpoint. This demonstrated the high degree of disinformation they had taken on, as well as how deprived of stimuli for creative and critical thinking they were.

That year, the ensuing edition of the Biennale had a different name. It was no longer the Nicaraguan Painting Biennale, but the Nicaraguan Visual Arts Biennale. Afterwards, every year there was a new improvement. It went from being technique-based to content-based, from being a salon to organizing theoretical conferences, from being a juried show to a curated show, from a selection of works already in existence to commissioned works. The Biennale is no more. 2016 was the last edition, and we do not know why it was discontinued.

However, the ramifications of the Biennale's work, along with Espira's, wholly transformed the Nicaraguan artistic landscape. Not only cosmetic changes, but deep-seated transformations occurred among the way young artists of the country think.

CV: You participated in the emergence of a new formal language in Nicaragua by founding the association Espira in 2001 as an educational and artistic laboratory. With this project you created a space dedicated to art and its contemporary forms detached from the artistic conventions of the time. This commitment to artistic education seems inseparable from your practice. Can you tell us more about this project? And how it was important for you to create a space dedicated to art in Nicaragua?

PB: In Nicaragua there is one official art school, the National Art School which offers a "medium-level technical degree in painting". Back then, twenty years ago, there were no options for artists to research, question, analyze, create community, talk... I created a space for dialogue where all of that could happen. And it happened in my house, with the help of friends. It was small and materially poor, but very motivated. A few years later the charity organization Espira was legally created and it was possible to get international support to run more ambitious projects.

Espira has changed a lot from its inception, many of the young artists who approached the project looking for educational opportunities became members of Espira, instructors in the workshops; some are running their own projects now.

We became a community that expands and contracts... and expands. And if I may say so, we have contributed to a super-exciting art scene where art takes risks of every kind, where forms are as important to explore as context and personal experience. It's a trans-generational, creative, questioning and self-critical community, always in the making. I cannot say Espira is inseparable from my practice. I wish it were, because it has been very strenuous to juggle my artwork and Espira simultaneously. There were years when I could only make a handful of pieces because the organization took up all of my energy. For some years now, I have been proactively reducing my obligations at Espira and making efforts to regain my atelier practice. It is finally happening.

That being said, I can affirm that Espira is, and has been for many years, inseparable from my life. Some of my best friends are part of the organization, and the organization has evolved into a community, a safe space where we care for each other as family.

Proofreading: Michael Angland



PATRICIA BELLI, ADÁN Y EVA (ADAM ET ÈVE) DE LA SÉRIE EL CIRCO (LE CIRQUE), 2001, POUPÉES DE CHIFFON, COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO JULIO CORTÁZAR, MANAGUA, COURTESY DE L'ARTISTE  
PATRICIA BELLI, ADÁN Y EVA (ADAM AND EVE) FROM THE SERIES EL CIRCO (THE CIRCUS), 2001, RAG DOLLS, COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO JULIO CORTÁZAR, MANAGUA, COURTESY OF THE ARTIST

# BIOGRAPHIE PATRICIA

CAMILLE VAILLIER

# DE BELLI

Patricia Belli est née en 1964 à Managua, la capitale du Nicaragua. Elle grandit dans un univers propice à son épanouissement artistique : « Ma maison était remplie d'objets fabriqués par mes parents : mes vêtements, les meubles, les peintures. Ils stimulaient ma créativité et ils m'apprenaient à coudre et à dessiner ; ils m'achetaient des Lego, des microscopes, des globes terrestres, des pinceaux et des encyclopédies.<sup>1</sup> » Intéressée par les sciences naturelles, elle part suivre des études de médecine à la Nouvelle-Orléans en 1982, mais se réorientent très vite vers des études d'art. Quatre ans plus tard, elle obtient un master en arts visuels à l'Université de Loyola (Nouvelle-Orléans). La complexité du contexte politique et social à cette période va être déterminant dans l'orientation de ses choix artistiques. Elle explique que « l'hégémonie masculine et certaines des manières condescendantes et discriminantes dans la communauté artistique sont à l'origine de mes préoccupations sur le genre<sup>2</sup> ». Elle est, de plus, confrontée à cette problématique du corps comme objet social et sexuel dans la société depuis sa naissance car elle est atteinte d'atrachie, une altération génétique qui se manifeste par l'absence totale de poils et de cheveux. Son travail prend alors une dimension plus intime et personnelle, particulièrement lors des résidences artistiques qu'elle réalise en Angleterre puis aux Pays-Bas au début des années 1990.

De retour au Nicaragua, Patricia Belli décide de compléter son parcours par des études en histoire de l'art à l'Université de Managua jusqu'en 1997. En 1992, son père décède. En 1994, elle donne naissance à son fils, cet événement modifie en profondeur son rapport à l'art : « C'était une période de découvertes, de questionnements et de crises. Le langage visuel que j'utilisais ne pouvait plus exprimer l'intensité de cette nouvelle situation. Ma production artistique était mise au second plan par l'expérience du deuil et de la maternité.<sup>3</sup> ».

Deux événements au début des années 2000 vont marquer un tournant dans la pratique artistique de l'artiste. En recevant le premier prix lors de la Biennale de peinture du Nicaragua de 1999, elle devient la cible de féroces critiques à l'encontre de son travail jugé incompatible avec les intentions de la manifestation artistique. Au même moment, l'attribution de la bourse Fulbright lui permet de s'extraire de cette situation de crise en partant à San Francisco pour réaliser un master en beaux-arts. « J'ai eu l'occasion d'élargir ma vision sur l'art, l'éducation artistique, le genre et les mécanismes de domination. J'ai ensuite introduit ces questions dans mes œuvres<sup>4</sup> ». Son travail se déploie maintenant dans l'espace au travers de poupées, de cordes lâches ou encore de sculptures anthropomorphes. Ces formes tentent de répondre à la question qui la hante :

« est-ce que la condition humaine se définit comme une vie sans volonté libre et sans capacité de changement ou plutôt comme un état dans lequel nous pouvons nous transformer ?<sup>5</sup> »

À son retour à Managua, elle publie un appel dans un journal pour inciter les jeunes artistes à engager un dialogue sur l'art contemporain au Nicaragua sous le nom de TaJo (Taller de Arte Joven, Jeune atelier d'art). En 2004, elle crée officiellement avec d'autres artistes EspIRA, un espace dédié à la réflexion et recherche artistique qui propose une formation à la fois sensible et intellectuelle souhaitant faciliter l'esprit critique et le potentiel créatif des jeunes artistes.

En parallèle de son activité associative, la réflexion artistique de Patricia Belli se développe autour de la notion d'équilibre et de sa mise en forme. Elle explore

cette notion à travers différents médias comme la sculpture, le dessin, la vidéo et des installations comprenant du bois, des dessins ou encore des pendules. L'œuvre *El equilibrio más precario* (*L'équilibre le plus précaire*) (2009) représente, selon Belli, la première consécration de ses recherches sur cette notion. Un travail qu'elle élargit à la représentation de phénomènes naturels comme les ouragans ou les tornades, qui viennent exprimer « la disproportion entre des systèmes complexes de grande échelle [...] et l'expérience subjective que l'on s'en fait<sup>6</sup> ».

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.257

Parmi les expositions les plus importantes de Patricia Belli, on peut citer l'exposition *Equilibrio y Colapso* organisée par le commissaire Miguel A. López d'abord présentée à TEOR/ética (San José, Costa-Rica), avec deux itinérances au centre d'art de la Fondation Ortíz Gurdíán (Managua, Nicaragua), puis au Centre d'art Graciela Andreade de Paiz (Guatemala City, Guatemala). Son travail a largement été exposé en Amérique du Sud, comme à la Biennale de Sao Paulo (Brésil) ou encore à la Biennale contemporaine des arts visuels à Panamá (Panama). En 2018, son travail a été exposé à la 10ème Biennale de Berlin et à la 38e EVA International (Biennale de Limerick). Ses œuvres sont présentes dans plusieurs collections, dont la

Tate Modern (Londres) encore le Musée d'Art et Design Contemporain au Costa Rica.

# PATRICIA BIOGRAPHY

# BELLI

CAMILLE VAILLIER

Patricia Belli was born in 1964 in Managua, Nicaragua. She grows up in a world that was conducive to her artistic development: "My house was full of objects made by my parents: my clothes, furniture, pictures. They stimulated my creativity, they taught me how to sew and draw; they gifted me Lego bricks, microscopes, globes, paint brushes, and encyclopedias<sup>1</sup>". Interested in natural sciences, she goes to medical school in New Orleans in 1982 but quickly reorients herself towards fine arts. Four years later, she obtains a Bachelor degree in visual arts from Loyola University (New Orleans). The complexity of the political and social context of this period will be decisive in guiding her artistic choices, she explains that "the masculine prevalence in the arts community and certain condescending and discriminating manners impelled my first concerns about gender<sup>2</sup>". In addition, she is concerned with the problem of the body as a social and sexual object in society, with which she has been confronted since her birth with atrichosis, a genetic alteration that manifests itself in the total absence of hair. Her work then turns to a more intimate and personal dimension. In the early 1990s, she moves to Europe where she takes part in artistic residencies in London and in the Netherlands. Back in Nicaragua, Patricia Belli decides to complete her studies with a degree in art history at the University of Managua until 1997. In 1992, her father passes away. In 1994, she gives birth to her only child, this event profoundly changes her relationship with art. "It was a stage of discovery, questioning, and crisis. My previous languages were useless but to express the intensity of my situation. My artistic production was relegated by the experience

<sup>1</sup> Patricia Belli, « Timeline » in Miguel A. López (éd.), *Patricia Belli, Equilibrio y Colapso, Balance and Collapse*, San José, Costa Rica, TEOR/ética, 2018, p.253

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.254

of duality and maternity<sup>3</sup>". Two events in the early 2000s will mark a turning point in the artist's practice. By receiving <sup>3</sup> *ibid.* p.255 the first prize at the Nicaraguan Painting Biennale, Belli becomes the target of fierce criticism for her work, which is deemed incompatible with the intentions of the artistic event. At the same time, being awarded a Fulbright scholarship allows her to escape this situation of crisis by joining the San Francisco Institute to pursue a master's degree in fine arts. "[...] I reformulated my ideas about art, artistic education, gender, and mechanisms of domination; I converged these interests into my poetics<sup>4</sup>". Her work now unfolds in space through dolls, loose ropes and anthropomorphic sculptures. These forms answer a constant question that haunts her: "Is the human condition a <sup>4</sup> *ibid.* p.255 life without free will and capacity for change or instead a state in which we can transform?<sup>5</sup>"

Upon her return to Managua, she publishes an open call in a newspaper for young artists to initiate a dialogue on <sup>5</sup> *ibid.* p.256 contemporary art in Nicaragua under the name TaJo (Taller de Arte Joven/ Young Arts Workshop). In 2004, she officially creates EspIRA with other artists, a space dedicated to artistic reflection and research that offers a sensitive and intellectual training that aims to foster the critical thinking and creative potential of young artists.

In parallel to her work with EspIRA, Patricia Belli's artistic reflection develops around the notion of equilibrium and <sup>6</sup> *ibid.* p.257 its forms. She explores this notion through sculpture and drawing, video, and installations which include pieces of wood, drawings or pendulums. According to Belli, the work *El equilibrio más precario* (*The most precarious balance*) (2009) represents the first culmination of her research on this notion. An exploration she then extends to the representation of natural phenomena such as hurricanes or tornadoes, which express "the disproportion between complex systems of great scale [...] and the intimate experience<sup>6</sup>" we have of them.

Among Patricia Belli's most important exhibitions are the exhibition *Equilibrio y Colapso* organized by curator Miguel A. López, first presented at TEOR/ÉTICA (San José, Costa Rica), followed by the Ortíz Gurdíán Foundation Art Centre (Managua, Nicaragua) and the Graciela Andreade de Paiz Art Centre (Guatemala City, Guatemala). Her work has been widely exhibited in South America and included in the São Paulo Art Biennial (Brazil) and the Central American Biennial. In 2018, her work was exhibited at the 10th Berlin Biennale and at the 38th EVA International (Limerick Biennale). Her works are in several collections, including the Tate Modern in England and the Museum of Contemporary Art and Design in Costa Rica.

Translation: Alice Ongaro



ALEJENDRO BELLI, PORTRAIT DE PATRICIA BELLI, 2017  
ALEJENDRO BELLI, PORTRAIT OF PATRICIA BELLI, 2017

## COLOPHON

Conception éditoriale : Camille Chenais, Patricia Belli  
Contributions : Camille Chenais, Patricia Belli,  
Camille Vaillier  
Coordination éditoriale : Camille Chenais  
Traduction : Alice Ongaro, Camille Vaillier  
Relecture : Michael Angland, Élise Gérardin, Guslagie  
Malanda  
Conception graphique : Camille Baudelaire  
Intégration des contenus : Camille Chenais, Tom Masson  
Impression : Corlet, 2019, 1700 exemplaires

## ÉQUIPE

Mélanie Bouteloup, directrice

### Villa Vassilieff

Camille Chenais, responsable des expositions et résidences  
Guslagie Malanda, chargée d'administration  
Tom Masson, chargé de communication et des publics  
Amélie Coutures, assistante de coordination  
Élise Gérardin, assistante de coordination  
Adrien Lecerf, assistant de coordination

### Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

Mathilde Assier, chargée de communication et des  
publics (en congé maternité)  
Marie Pleintel, adjointe de direction, administratrice  
Fanny Spano, chargée de communication et des publics  
Lisa Colin, assistante de coordination  
Noémie Desseaux, assistante de coordination

## CONSEIL D'ADMINISTRATION

Bernard Blistène, président, directeur du Musée  
national d'art moderne – Centre de création industrielle  
Colette Barbier, directrice de la Fondation d'entreprise Ricard  
Eric Baudelaire, artiste  
Marie Cozette, directrice du Centre régional d'art  
contemporain Occitanie  
Laurent Le Bon, président du Musée national  
Picasso-Paris  
Sandra Terdjman, co-directrice de Council  
Françoise Vergès, politologue  
Mathilde Villeneuve, commissaire d'expositions  
Christine Clerici, présidente de l'université Paris Diderot  
Anne Hidalgo, maire de Paris, représentée par Jérôme  
Coumet, Maire du 13e arrondissement de Paris  
La directrice régionale des Affaires culturelles d'Île-  
de-France – ministère de la Culture

## CONTACT

[www.villavassilieff.net](http://www.villavassilieff.net)  
[info@villavassilieff.net](mailto:info@villavassilieff.net)  
+33.(0)1.43.25.88.32

## NOUS TROUVER

Villa Vassilieff  
21, avenue du Maine  
75015 Paris  
M 4, 6, 12, 13 Montparnasse - Bienvenue

## ENTRÉE LIBRE

Du mercredi au samedi de 11h à 19h

## PUBLICATION

Editors: Camille Chenais, Patricia Belli  
Contributions: Camille Chenais, Patricia  
Belli, Camille Vaillier  
Editorial coordination: Camille Chenais  
Translation: Alice Ongaro, Camille Vaillier  
Proofreading: Michael Angland, Élise  
Gérardin, Guslagie Malanda  
Graphic design: Camille Baudelaire  
Contents integration: Camille Chenais, Tom Masson  
Printed by Corlet, 2018, 1700 copies

## TEAM

Mélanie Bouteloup, director

### Villa Vassilieff

Camille Chenais, curator  
Guslagie Malanda, administrative officer  
Tom Masson, communications and outreach officer  
Amélie Coutures, coordination assistant  
Élise Gérardin, coordination assistant  
Adrien Lecerf, coordination assistant

### Bétonsalon–Center for Art and Research

Mathilde Assier, communications and outreach officer  
(in maternity leave)  
Marie Pleintel, adjunct director, administrator  
Fanny Spano, communications and outreach officer  
Lisa Colin, coordination assistant  
Noémie Desseaux, coordination assistant

## ADVISORY BOARD

Bernard Blistène, chairman, director of the Musée  
national d'art moderne – Centre de création industrielle  
Colette Barbier, director of the Fondation d'entreprise Ricard  
Eric Baudelaire, artist  
Marie Cozette, director of the Centre régional  
d'art contemporain Occitanie  
Laurent Le Bon, president of the Musée national  
Picasso-Paris  
Sandra Terdjman, co-director of Council  
Françoise Vergès, political scientist  
Mathilde Villeneuve, curator  
Christine Clerici, president of the Paris Diderot University  
Anne Hidalgo, Mayor of Paris, represented by  
Jérôme Coumet, Mayor of the 13th district of Paris  
The director of Île-de-France Regional Board of  
Cultural Affairs–Ministry of Culture

## CONTACT

[www.villavassilieff.net](http://www.villavassilieff.net)  
[info@villavassilieff.net](mailto:info@villavassilieff.net)  
+33.(0)1.43.25.88.32

## FINDING US

Villa Vassilieff  
21, avenue du Maine  
75015 Paris  
M 4, 6, 12, 13 Montparnasse – Bienvenue

## FREE ENTRANCE

Wednesday to Saturday, 11 a.m.–7 p.m.



## SER, SIN SERLO

Commissaire d'exposition : Camille Chenais  
Avec le soutien de Camille Vaillier, Adrien Lecerf,  
Angelo Aversa, Amélie Coutures, Élise Gérardin,  
Guslagie Malanda et Tom Masson

## SER, SIN SERLO

Curator: Camille Chenais  
With the support of Camille Vaillier, Adrien  
Lecerf, Angelo Aversa, Amélie Couture, Élise  
Gérardin, Guslagie Malanda and Tom Masson

## LA VILLA VASSILIEFF REMERCIE

Miguel A. López, Diana Campbell Betancourt, Maria  
Lind, Bernard Blistène, Colette Barbier, Valentine  
Gouget et l'atelier de céramique Le Tabouret, Wivine  
Roland-Gosselin, Benjamin Dupont, Mykolas  
Zavadskis

## VILLA VASSILIEFF WOULD LIKE TO THANK

Miguel A. López, Diana Campbell Betancourt,  
Maria Lind, Bernard Blistène, Colette Barbier,  
Valentine Gouget et l'atelier de céramique  
Le Tabouret, Wivine Roland-Gosselin, Benjamin  
Dupont, Mykolas Zavadskis

## PATRICIA BELLI REMERCIE

Ofelia Serres, Sebastián Rodríguez Belli, Socorro María  
Belli, Alejandro Belli, Darling López Salinas, Ricardo  
Miranda Huezo, Carlos Enrique Meynard, Rosa Soto et  
Frank Schuringa, Marcela Meynard, EspIRA

## PATRICIA BELLI WOULD LIKE TO THANK

Ofelia Serres, Sebastián Rodríguez Belli,  
Socorro María Belli, Alejandro Belli,  
Darling López Salinas, Ricardo Miranda  
Huezo, Carlos Enrique Meynard, Rosa Soto y  
Frank Schuringa, Marcela Meynard, EspIRA

## PARTENAIRES

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche bénéficié du  
soutien de la Ville de Paris, Université Paris Diderot,  
Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-  
France – Ministère de la Culture, Région Île-de-France.  
Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est membre  
de Tram, réseau art contemporain Paris /Île-de- France,  
et d.c.a / association française de développement des  
centres d'art.

La Villa Vassilieff est soutenue par des partenaires  
publics et privés, au premier rang desquels la Ville de  
Paris, la Région Île-de-France et Pernod Ricard, son  
premier mécène. Elle développe aussi des partenariats  
avec la Fondation des Artistes, le Collège d'études  
mondiales de la Fondation Maison des sciences de  
l'Homme, le Goethe-Institut ou encore l'Adagp.

## PARTNERS

Bétonsalon – Center for Art and Research is  
supported by: Ville de Paris, Université Paris  
Diderot, Direction régionale des affaires  
culturelles d'Île-de-France – Ministère de la  
Culture, Région Île-de-France.

Bétonsalon – Center for Art and Research  
is a member of Tram, réseau art contemporain  
Paris /Île-de-France, and d.c.a / association  
française de développement des centres d'art.  
Villa Vassilieff receives support from public  
and private partners first and foremost from  
Ville de Paris, Région Île-de-France and Pernod  
Ricard, its leading sponsor. It also developed  
partnerships with Fondation des Artistes, Collège  
d'études mondiales de la Fondation Maison des  
sciences de l'Homme, the Goethe-Institut, as  
well as Adagp.

## LA VILLA VASSILIEFF

La Villa Vassilieff, située à Montparnasse dans le  
quinzième arrondissement, entend renouer avec son  
histoire d'ancien atelier en invitant des artistes et  
chercheurs à poser un regard contemporain sur ce  
patrimoine. La programmation de la Villa Vassilieff est  
dédiée à des ressources peu explorées et vise à réécrire  
et diversifier les histoires de l'art. Avec le soutien de  
son premier mécène Pernod Ricard, la Villa Vassilieff  
mène le Pernod Ricard Fellowship, un programme  
de résidence qui accompagne chaque année quatre  
artistes, chercheurs ou commissaires internationaux.  
La Villa Vassilieff collabore aussi avec des musées, tel  
que le Centre Pompidou, et des institutions afin d'offrir  
aux artistes de nombreuses bourses de recherche et de  
résidence.

## VILLA VASSILIEFF

Villa Vassilieff, located in Montparnasse aims  
to reconnect with its history of an old artist's  
studio by inviting artists and researchers to  
take a contemporary look at this heritage. The  
programme of Villa Vassilieff is dedicated to  
un-explored resources and aims to rewrite and  
diversify the history of art. With the support of  
its first sponsor, Pernod Ricard, Villa Vassilieff  
leads the Pernod Ricard Fellowship, a residency  
program dedicated to four international artists,  
researchers and curators every year. Villa  
Vassilieff also collaborates with museums and  
institutions –such as the Pompidou Center– to  
offer artists numerous research and residency  
grants.

BÉTONSALON —  
CENTRE D'ART  
ET DE RECHERCHE  
VILLA VASSILIEFF



**GRATUITEMENT, SUR RENDEZ-VOUS**

Visites guidées et commentées de l'exposition et de la Villa Vassilieff.

Pour plus d'informations et pour s'inscrire :

[publics@villavassilieff.net](mailto:publics@villavassilieff.net)

[www.villavassilieff.net](http://www.villavassilieff.net)

**FREE, BY APPOINTMENT**

Guided tour of the exhibition and Villa Vassilieff.

More information and registration:

[publics@villavassilieff.net](mailto:publics@villavassilieff.net)

[www.villavassilieff.net](http://www.villavassilieff.net)

**À BÉTONSALON - CENTRE D'ART ET DE RECHERCHE**

*Mandy El-Sayegh : White Grounds*

Les oeuvres de Mandy El-Sayegh interrogent le concept de « territoire », à la fois abstrait et matériel, au prisme de considérations formelles et picturales. Elles sont un moyen de penser en profondeur les notions de traumatisme et de subjectivité. À travers leur oscillation entre différents registres - qu'ils renvoient à la langue, au physique ou au corps - ses travaux signalent un effondrement, une perturbation ou une dérégulation de différents systèmes. Pour son exposition à Bétonsalon, Mandy El-Sayegh dévoile son processus de travail, dans lequel elle mène des expérimentations sur la texture, en assemblant des matières et des objets trouvés, imprimés ou jetés.

Bétonsalon - Centre d'art et de Recherche  
9 Esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris  
tél. : +33.1.45.84.17.56  
[info@betonsalon.net](mailto:info@betonsalon.net)

Entrée libre du mercredi au samedi de 11h à 19h

Les visites de groupe sont gratuites sur inscription. Toutes les activités proposées à Bétonsalon sont gratuites.

Accès : Métro lignes 14 & RER C : Bibliothèque - François Mitterrand

**AT BÉTONSALON - CENTER FOR ART AND RESEARCH**

*Mandy El-Sayegh : White Grounds*

Mandy El-Sayegh's work interrogates the notion of "ground" in relation to formal and painterly concerns, as well as being a means to think through trauma and subjectivity. Through the oscillation between different registers—be they linguistic, physical or organic, the works indicate a collapse, a perturbation or a deregulation of different systems. For her exhibition at Bétonsalon, Mandy El-Sayegh exposes her working processes, in which she experiments with texture, assembling found material, objects, printed matter and debris.

Bétonsalon - Centre d'art et de Recherche  
9 Esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris  
tél. : +33.1.45.84.17.56  
[info@betonsalon.net](mailto:info@betonsalon.net)

Free of charge, from Wednesday through Saturday, from 11 a.m. to 7 p.m.

Group visits are free of charge, upon registration. All our activities are free of charge

Accès : Métro lignes 14 & RER C : Bibliothèque - François Mitterrand