

MATERIAL



Instituto de Visión (. .)
Stand A22

MATERIAL

(· ·)

INSTITUTO DE VISIÓN

Aurora Pellizzi
Camila Barreto
Cordelia Sánchez
Gloria Sebastián Fierro
Nohemí Pérez
Otto Berchem
Tania Candiani
Wilson Díaz
Venuca Evanan

Aurora Pellizzi
(CDMX. 1983)

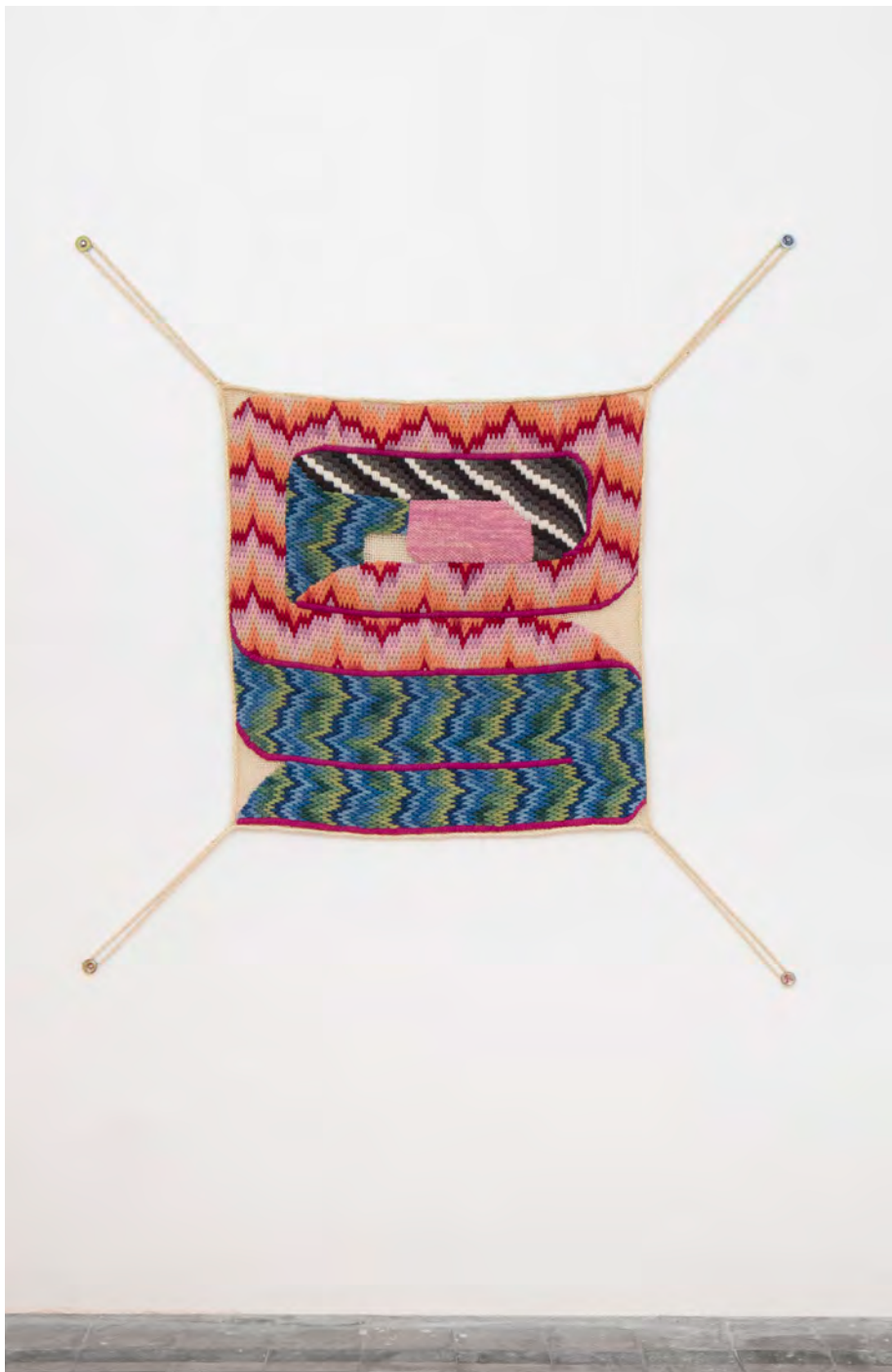
Aurora Pellizzi vive y trabaja en la Ciudad de México. Hija de antropólogos, nació en la Ciudad de México y creció entre Nueva York y Cuernavaca. Estudió arte en Cooper Union School (BFA, 2010) e historia del arte en New York University (BFA, 2005).

Pellizzi juxtapone referencias académicas formales de la pintura y la escultura con técnicas y materiales artesanales. Su práctica artística se nutre de procesos textiles pre-hispánicos, como el tejido en telar de cintura y el teñido con tintes naturales, y su producción desdibuja las fronteras entre las artes «bellas» y «aplicadas» y la bi y tridimensionalidad. Temáticamente, el cuerpo femenino es protagonista en su trabajo. En su representación los cuerpos se descomponen, se transforman y se estilizan hasta convertirse en motivos geométricos, inspirándose simultáneamente en las iconografías del Renacimiento italiano, el arte Pop americano y la tradición textil mexicana.

Aurora Pellizzi lives and works in Mexico City. The daughter of anthropologists, she was born in Mexico City and grew up between New York and Cuernavaca. She studied art at Cooper Union School (BFA, 2010) and art history at New York University (BFA, 2005).

Pellizzi juxtaposes formal academic references from painting and sculpture with artisanal techniques and materials. Her artistic practice is enriched by pre-Hispanic textile processes, such as backstrap loom weaving and natural dyeing, and her work blurs the boundaries between “fine” and “applied” arts, as well as between two- and three-dimensionality. Thematically, the female body plays a central role in her work. In her representations, bodies decompose, transform, and stylize into geometric motifs, drawing simultaneous inspiration from Italian Renaissance iconography, American Pop Art, and Mexican textile traditions.





Aurora Pellizzi

Chalchiuhtlicue Llorona, 2025

Lana teñida con tintes naturales (añil, cochinilla, palo de Brasil, & pericón) tejida sobre ayate de fibra de henequén /
Wool dyed with natural dyes (indigo, cochineal, Brazilwood, & pericón) woven on an ayate of henequen fiber.

162 x 164 cm.

El trabajo de Aurora Pellizzi enlaza tradiciones textiles del Centro y Sur de México con motivos gráficos que provienen de un imaginario de sensualidad femenino explícito estructurado dentro de una influencia del arte pop que alude a un universo de ensoñación. Pellizzi ha creado una forma específica de trabajar el textil sobre la retícula del ayate que en cierta forma es inédita, debido a su volumetría, que recuerda a los experimentos matéricos y de perspectiva de David Alfaro Siqueiros, en lo que el muralista llamaba 'integración plástica'. En este sentido, el trabajo de Pellizzi se inscribe dentro de una tradición pictórica y escultural influenciada por la genealogía de su lugar de trabajo y residencia –la Ciudad de México– así como las comunidades alrededor de la urbe, como en este caso una cooperativa de mujeres bordadoras de la etnia Otomí en Temoaya.

Pellizzi tiñe y prepara sus propios materiales utilizando exclusivamente pigmentos naturales como la cochinilla, el añil, el aguacate y el pericón para obtener su paleta de colores. Estos motivos están tejidos de manera volumétrica dentro de la trama textil del ayate, una prenda prehispánica común en el Valle de México hilado y tejido a mano con fibra de maguey, planta sagrada con la que se produce el mezcal.

Aurora Pellizzi's work links textile traditions from Central and Southern Mexico with graphic motifs that come from an imaginary of explicit feminine sensuality structured within a pop art influence that alludes to a universe of dreams. Pellizzi has created a specific way of working textiles on the ayate grid that is in a certain way unprecedented, due to its volumetry, which recalls the material and perspective experiments of David Alfaro Siqueiros, in what the muralist called 'plastic integration'. In this sense, Pellizzi's work is part of a pictorial and sculptural tradition influenced by the genealogy of her place of work and residence - Mexico City - as well as the communities around the city, such as in this case a cooperative of female embroiderers of the Otomí ethnic group in Temoaya.

Pellizzi dyes and prepares her own materials using exclusively natural pigments such as cochineal, indigo, avocado and pericón to obtain her color palette. These motifs are woven in a volumetric manner within the textile weave of the ayate, a pre-Hispanic garment common in the Valley of Mexico, spun and woven by hand with maguey fiber, a sacred plant from which mezcal is produced.





Aurora Pellizzi

Tlaltecuhltli (Mut), 2025

Lana teñida con tintes naturales (agalla, añil, cochinilla, huesos de aguete, nogal, palo de Brasil & pericón) tejida sobre ayate de fibra de henequén / Naturally-dyed wool (avocado pits, Aztec marigold, Brazilwood, cochineal, gallnut, indigo & walnut husks) woven into an agave fiber structure.

170 x 161 cm.



Aurora Pellizzi
Dancing Ishtar (Harpyia), 2024
Lana jaspeada bordada sobre estructura de fibra de henequén /
Variegated wool latch-hooked and woven into agave fiber structure
150 x 250 cm.



Aurora Pellizzi

Secuencia de Danza (Patchwork), 2025

Lana teñida con tintes naturales (agalla, añil, cochinilla, huesos de aguete, nogal, palo de Brasil & pericón) tejida sobre ayate de fibra de henequén /
Naturally-dyed wool (Aztec marigold, Brazilwood, cochineal & indigo) woven into an agave fiber structure
277 x 388 cm.





Aurora Pellizzi
Cabaret (Las Totems), 2025

Lana teñida con tintes naturales (añil, cochinilla, huesos de aguacate, palo de Brasil, & pericón) tejida sobre ayate de fibra de henequén /
Naturally-dyed wool (Aztec marigold, Brazilwood, cochineal & indigo) woven into an agave fiber structure
143 x 231 cm.



Aurora Pellizzi
Cihuameh (Vestite di Bianco), 2025
Lana teñida con tintes naturales (añil, cochinilla, huesos de aguacate & nogal) tejida sobre ayate de fibra de henequén /
Naturally-dyed wool (avocado pits, cochineal, indigo & walnut husks) woven into an agave fiber structure
137 x 247.5 cm.



Detalle / Detail. *Cihuameh (Vestite di Bianco)*, 2025

Camila Barreto
(Bogotá. 1982)

La práctica de Camila Barreto es un viaje continuo de exploración, transformación y autorreflexión. Trabaja desde diferentes medios como la pintura en medianos y grandes formatos, la pintura en sentido expandido y la instalación, a través de las cuales busca habitar espacios que permitan reflexionar sobre temas como la sanación, el cuidado y las complejidades de la experiencia femenina.

Sus piezas y espacios buscan evidenciar desequilibrios sociales que afectan particularmente a las mujeres y su potencial de transformación personal y colectiva. Su trabajo responde a una fuerza interior radicada en su experiencia de ser mujer y madre, y busca crear un lugar donde la tensión y la resistencia se revelen como momentos de crecimiento y cambio.

Camila Barreto's practice is a continuous journey of exploration, transformation, and self-reflection. She works across various media, including medium- and large-format painting, expanded painting, and installation, through which she seeks to create spaces that foster reflection on themes such as healing, care, and the complexities of the feminine experience.

Her pieces and spaces aim to highlight social imbalances that particularly affect women and their potential for personal and collective transformation. Her work stems from an inner force rooted in her experience as a woman and mother, seeking to create a place where tension and resistance are revealed as moments of growth and change.





La serie *Reverie* de Camila Barreto explora el concepto de ensoñación y abstracción mental a través del uso del fieltro gris, un material reciclado conocido en Colombia como cobija de loco y utilizado para proteger objetos durante las mudanzas. Este material evoca la idea de cuidado y aislamiento, tanto térmico como acústico, aludiendo a la relación entre protección y memoria. La obra dialoga con la narrativa de Joseph Beuys sobre el fieltro y el calor como elementos de supervivencia, mientras que su estructura en capas genera una sensación de refugio y autocuidado.

Además, Barreto incorpora lenguas pintadas en las piezas, similares a las de su obra *Loqui*, que simbolizan la necesidad de hablar, gritar y exteriorizar emociones reprimidas.

El horizonte es un elemento central en *Reverie*, como en otras obras de la artista, funcionando como un punto de conexión entre lo inexpresable y lo proyectado, entre el pasado, el presente y el futuro. Barreto lo convierte en una metáfora del tiempo, donde los límites se difuminan y los momentos coexisten dentro de la misma dimensión. Esta ambigüedad también se refleja en el fieltro, cuya textura remite al ruido blanco de los televisores antiguos, actuando como un portal entre la realidad y el sueño. En esta visión, el horizonte se asemeja a una membrana, como la superficie del agua, que separa lo tangible de lo inmaterial, permitiendo la posibilidad de una liberación metafísica.

The *Reverie* series by Camila Barreto explores the concept of daydreaming and mental abstraction through the use of gray felt, a recycled material known in Colombia as *cobija de loco* and used to protect objects during moves. This material evokes the idea of care and insulation, both thermal and acoustic, alluding to the relationship between protection and memory. The work dialogues with Joseph Beuys' narrative about felt and warmth as elements of survival, while its layered structure creates a sense of shelter and self-care.

Additionally, Barreto incorporates painted tongues in the pieces, similar to those in her work *Loqui*, symbolizing the need to speak, shout, and externalize repressed emotions.

The horizon is a central element in *Reverie*, as in other works by the artist, functioning as a point of connection between the inarticulable and the projected, between the past, present, and future. Barreto turns it into a metaphor for time, where boundaries blur and moments coexist within the same dimension. This ambiguity is also reflected in the felt, whose texture recalls the white noise of old televisions, acting as a portal between reality and dream. In this vision, the horizon resembles a membrane, like water surface, that separates the tangible from the immaterial, allowing for the possibility of a metaphysical release.



Imagen del taller / Studio shot

Camila Barreto
Reverie (blue), 2025
Técnica mixta / Mixed media
161 x100 cm.



Imagen del taller / Studio shot

Camila Barreto
Reverie (green), 2025
Técnica mixta / Mixed media
145 x 100 cm.



Imagen del taller / Studio shot

Camila Barreto
Reverie (yellow), 2025
Técnica mixta / Mixed media
140 x 105 cm.



Camila Barreto
Reverie (small), 2025
Técnica mixta / Mixed media
96 × 77 cm.

Cordelia Sánchez García
(Padre Márquez, Perú. 1969)

Cordelia Sánchez es una artista Shipibo-Konibo originaria de la comunidad nativa de San Francisco de Yarrina Cocha, Ucayali. A través de su trabajo con las líneas kené materializa las visiones de la fuerza koshi de las plantas dando lugar a percepciones en sinestesia, donde el oído, el olfato y el tacto se combinan en la visión de los diseños, generando asociaciones entre el paisaje forestal y los caminos bordados y pintados de los diseños.

Ha participado en diversas exposiciones colectivas como: Amazonas, el futuro ancestral en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Madres Plantas y Mujeres Luchadoras en el museo MAC de Lima (2022); Resistencias Visuales, estéticas de una nueva ciudadanía en la sala Limaq (2021); Rugido Kené- el espíritu de la Amazonia en la Municipalidad de Santa Anita (2020); “Nii Ibobo” Espíritus Ambientales en la galería Selva Invisible del monumental Callao (2018); también ha participado en diversas ediciones de la feria Ruraq maki, hecho a mano (Museo de la nación) (2017), forma parte de las Mujeres muralistas “Soi Nobabo”.

Cordelia Sánchez is a Shipibo-Konibo artist from the native community of San Francisco de Yarinacocha, Ucayali. Through her work with kené lines, she materializes the visions of the koshi force of plants, giving rise to synesthetic perceptions, where hearing, smell, and touch combine in the vision of the designs, creating associations between the forest landscape and the embroidered and painted pathways of the patterns.

She has participated in various group exhibitions, including Amazonas, el futuro ancestral at the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Madres Plantas y Mujeres Luchadoras at the MAC Museum in Lima (2022); Resistencias Visuales, estéticas de una nueva ciudadanía at the Limaq gallery (2021); Rugido Kené - The Spirit of the Amazon at the Municipality of Santa Anita (2020); “Nii Ibobo” Environmental Spirits at the Selva Invisible gallery in the Monumental Callao (2018). She has also taken part in several editions of the Ruraq Maki, hecho a mano fair at the Museo de la Nación (2017) and is a member of the women muralists collective Soi Nobabo.





Cordelia Sánchez García
Búho mensajero, Guacamayo y Tangara (tríptico/triptych), 2024
Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas
30 x 40 cm. ea.



Gloria Sebastián Fierro
(Bogotá, Colombia. 1988)

En su trabajo, la pintura sirve como herramienta para crear espacios donde coexisten distintas materialidades. A través de sus lienzos, Gloria Sebastián Fierro plantea investigaciones acerca de la naturaleza de las ausencias y la distancia entre el cuerpo y los fenómenos. Sus exploraciones más recientes investigan las distintas temporalidades de materiales orgánicos como el chapopote o asfalto, junto con pigmentos naturales.

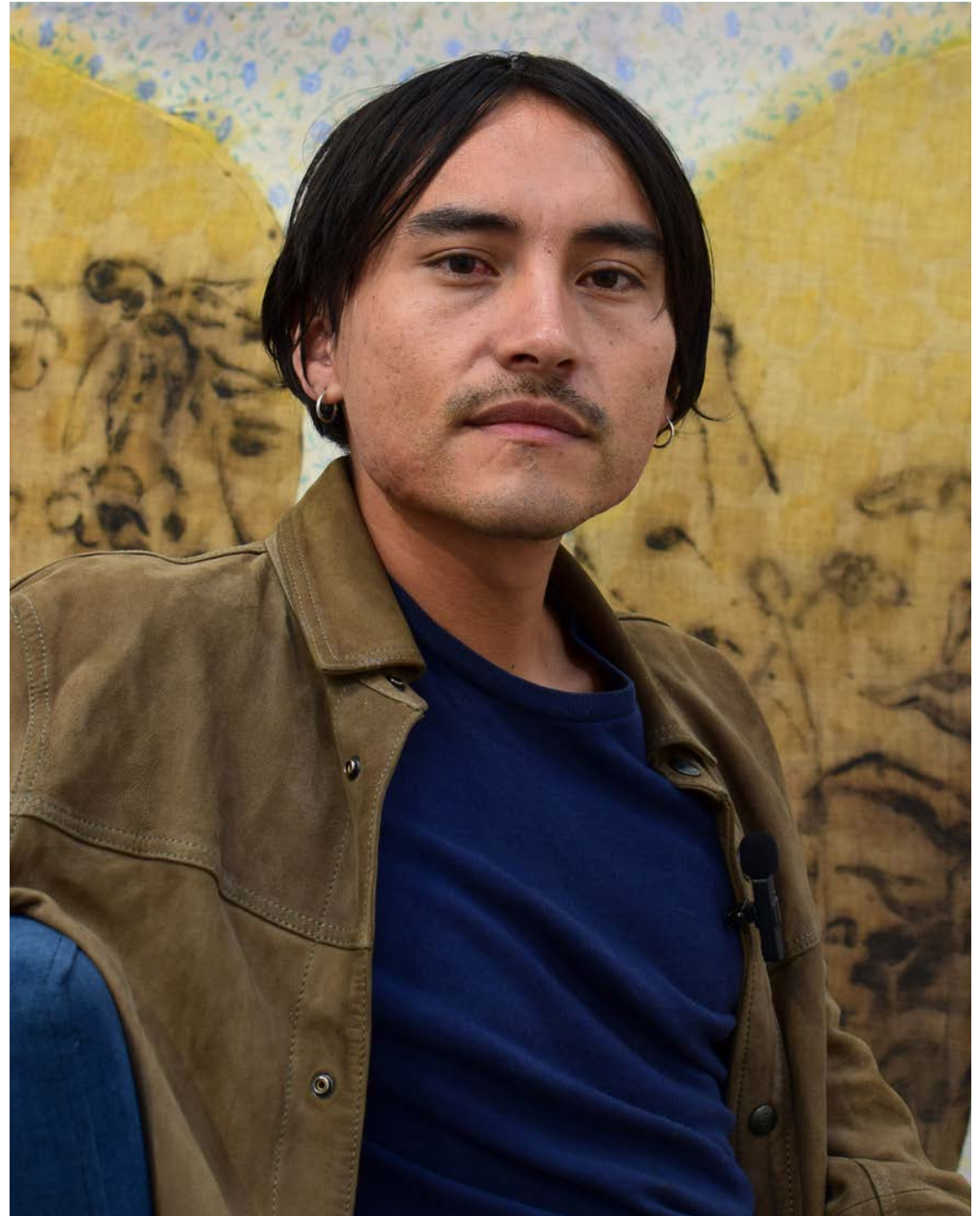
La obra de Gloria Sebastián Fierro busca sanar nuestra relación con los materiales que han posibilitado la construcción de estructuras, sistemas sociales y de pensamiento, desde una exploración de mitologías personales. Para este fin, considera importante distanciarse del conocimiento indexado e introducir los saberes de las plantas y los animales, investigando con estos mundos las posibilidades de coexistencia de nuestra especie con otras manifestaciones de vida.

Gloria estudió Artes Plásticas en la Universidad de Los Andes y cuenta con una maestría con tesis laureada de Hunter College.

In Gloria Sebastián Fierro's (Bogotá, 1988) work, painting serves as a tool to create spaces where different materialities coexist. Through their canvases, they explore questions about the nature of absences and the distance between the body and phenomena. Their most recent explorations delve into the various temporalities of organic materials such as chapopote or asphalt, combined with natural pigments.

Gloria Sebastián Fierro's work seeks to heal our relationship with the materials that have made possible the construction of structures, social systems, and ways of thinking, through an exploration of personal mythologies. To this end, they consider it important to distance themselves from indexed knowledge and incorporate the wisdom of plants and animals, investigating with these worlds the possibilities for our species to coexist with other manifestations of life.

Gloria studied Fine Arts at the Universidad de los Andes and holds a master's degree with honors from Hunter College





Gloria Sebastián Fierro
Servicentro # 1, 2023

Tela y sábana de la infancia del artista pigmentadas con asfalto, zacatlaxcalli campeche, añil y cochinilla hilvanadas con hilo /
Fabric and sheet from the artist's childhood, pigmented with asphalt, zacatlaxcalli campeche, indigo and cochineal, spun with thread.
40 × 58 × 3 cm.



Gloria Sebastián Fierro
Servicentro # 2, 2023

Tela y sábana de la infancia del artista pigmentadas con asfalto, zacatlaxcalli campeche, añil y cochinilla hilvanadas con hilo /
Fabric and sheet from the artist's childhood, pigmented with asphalt, zacatlaxcalli campeche, indigo and cochineal, spun with thread.
40 × 58 × 3 cm.



Detalle / Detail. *Servicentro # 2*, 2023

Nohemí Pérez
(Tibú, Colombia. 1962)

El trabajo de Nohemí Pérez, de orden multidisciplinario, gira en torno a la relación que entablan los hombres con la naturaleza; los conflictos, tensiones y génesis que surgen a partir de esta constante fricción.

A partir de nociones propias de la arquitectura, el cine y la sociología, la artista propone una relectura del territorio del Catatumbo; una región geográfica con un ecosistema natural y sociocultural muy particular. Desde la conquista hasta hoy, el Catatumbo es el escenario de múltiples conflictos que se han ido transformando hasta componer un complejo tramado de situaciones anacrónicas características de la contemporaneidad latinoamericana. En esta región selvática conviven grupos ilegales armados de derechas, de izquierdas, tribus originarias, misioneros evangélicos y grandes multinacionales de explotación minera y narcotráfico.

Nohemí usa principalmente el carboncillo en su obra como referencia a la explotación minera; otro elemento recurrente es el carbón vegetal, con el que apunta a visibilizar la explotación de los recursos naturales y a la vez la violencia que esto desencadena.

Desde el territorio de su memoria y sus afectos, Nohemí Pérez reconstruye la historia de su origen y así, recoge las voces de quienes viven y han vivido el Catatumbo desde los estrechos lazos emocionales de su experiencia.

The work of Nohemí Pérez, multidisciplinary, revolves around the relationship between men and nature; the conflicts, tensions and genesis that arise from this constant friction.

Based on the notions of architecture, cinema and sociology, the artist proposes a rereading of the Catatumbo territory; a geographical region with a very particular natural and sociocultural ecosystem. From the conquest until today, Catatumbo is the scene of multiple conflicts that have been transformed to compose a complex plot of anachronistic situations characteristic of Latin American contemporaneity. Illegal armed groups of right, left, native tribes, evangelical missionaries and large multinationals of mining and drug trafficking coexist in this jungle region.

Nohemí mainly uses charcoal in her work as a reference to mining; Another recurring element is charcoal, with which she aims to make visible the exploitation of natural resources and at the same time the violence that this triggers.

From the territory of her memory and her affections, Nohemí Pérez reconstructs the history of her origin and thus, collects the voices of those who live and have lived the Catatumbo from the close emotional ties of their experience.





Nohemí Pérez
Polinizadores dormidos #1, 2023
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
20 x 30 x 3 cm.



Detalle / Detail. *Polinizadores dormidos #1*, 2023



Nohemí Pérez
Polinizadores dormidos #4, 2023
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
20 x 30 x 3 cm.



Nohemí Pérez
Polinizadores dormidos #5, 2023
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
20 x 30 x 3 cm.



Nohemí Pérez, quien creció en el perímetro de una de las zonas más golpeadas por múltiples tipos de violencia y criminalidad, trae una discusión pendiente sobre las víctimas directas, pero a la vez invisibles, de este conflicto. Aves, reptiles, insectos y especies vegetales en peligro de extinción son los protagonistas de esta serie que puede entenderse dentro de la lógica de la obra de Pérez, como una continuación de *Panorama Catatumbo*.

El trabajo de Nohemí de retratar la naturaleza comienza como una necesidad de remapear su memoria. Nacida en Tibú, la selva, los animales y las comunidades campesinas eran parte de su paisaje cotidiano. Ésta presencia continua del mundo natural se ha reflejado en su obra tanto conceptual como materialmente.

El uso del carbón, por ejemplo, está ligado a la presencia de minerales y la explotación de hidrocarburos en la región. Las plantas que Pérez retrata son a la vez recuerdos y testimonios. Por un lado, Nohemí visita territorios que han sido azotados por la violencia y que paradójicamente han protegido sus riquezas naturales, y al mismo tiempo ejercita su memoria emocional para crear relaciones entre las especies naturales y la realidad.

Nohemí Pérez, who grew up on the perimeter of one of the areas hardest hit by multiple types of violence and crime, brings to the table a pending discussion about the direct, but at the same time invisible, victims of this conflict. Birds, reptiles, insects and endangered plant species are the protagonists of this series that can be understood within the logic of Pérez's work, as a continuation of *Panorama Catatumbo*.

Nohemí's work of portraying nature begins as a need to remap her memory. Born in Tibú, the jungle, the animals and the peasant communities were part of her daily landscape. This continuous presence of the natural world has been reflected in her work both conceptually and materially.

The use of charcoal, for example, is tied to the presence of minerals and hydrocarbon exploitation in the region. The plants that Pérez portrays are both memories and testimonies. On the one hand, Nohemí visits territories that have been scourged by violence and that paradoxically have protected their natural wealth, and at the same time exercises her emotional memory to create relationships between natural species and reality.

Otto Berchem (EEUU.1967)

La práctica de Otto Berchem explora los códigos sociales y visuales, centrándose en las relaciones entre el lenguaje, la arquitectura, la historia y la poesía.

El interés de Berchem por los códigos se remonta a Men's Room Etiquette de 1994, una intervención pública que aborda los códigos no escritos sobre cómo los hombres se comportan entre sí en los baños públicos. Con The Dating Market, un proyecto concebido en 2000, Berchem creó una serie de cestas de compra para que los clientes de los supermercados pudieran mostrarse "disponibles" y en busca de una cita. En Temporary Person Passing Through, una obra realizada para la Bienal de Estambul de 2005, Berchem investigó la relación de los niños de la calle de Estambul con su movimiento dentro de la ciudad, utilizando el lenguaje visual de los Hobo Signs, un sistema de símbolos empleado por trabajadores itinerantes en los EE. UU. desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

En su obra reciente, el artista continúa su exploración de signos, relaciones humanas y códigos, creando un alfabeto cromático. Este código cromático está inspirado en los escritos de Jorge Adoum y Vladimir Nabokov, los diseños de Peter Saville para los tres primeros álbumes de New Order y la condición de la sinestesia. A través de este alfabeto, Berchem ha propuesto una serie de obras que revisan imágenes icónicas, creando sus propios documentos mediante la eliminación estratégica de significados y eslóganes preexistentes y reemplazándolos por los suyos. recuperar la propiedad de lo que nunca se ha poseído.

Otto Berchem's practice explores social and visual codes, focusing on the relationships between language, architecture, history, and poetry.

Berchem's interest in codes goes back to 1994's Men's Room Etiquette, a public intervention touching upon the unwritten codes of how men behave with other men in public toilets. With The Dating Market, a project conceived in 2000, Berchem created a series of shopping baskets for patrons of supermarkets to themselves "available" and looking for a date. In Temporary Person Passing Through, a work for the 2005 the Istanbul Biennial, Berchem investigated the relationship of Istanbul's street children and their movement within the city, using the visual language of Hobo Signs, a system of symbols employed by itinerant workers in the USA from the 19th to the mid 20th century.

With his recent work the artist continues his exploration of signs, human relationships and codes, to create a chromatic alphabet. Berchem's chromatic code is inspired by the writings of Jorge Adoum and Vladimir Nabokov, Peter Saville's designs for the first three New Order albums, and the condition of Synaesthesia. Through this alphabet, Berchem has proposed a series of work reviewing iconic images, creating his own documents by strategically deleting pre-existing meanings and slogans, and replacing them with his own.





Otto Berchem
Arecaceae (Gray), 2016
Acrílico sobre lienzo / Acrylic on Canvas
43.5 x 43.5 cm



Otto Berchem ha realizado diversos estudios sobre códigos y formas de clasificación. Siendo extranjero en Colombia decidió unir dos de sus principales intereses, la tradición de la pintura conceptual y la expedición botánica realizada en Colombia por el sacerdote y científico José Celestino Mutis en los siglos XVIII y XIX como una forma de generar un inventario de los descubrimientos exóticos en la flora tropical del país.

Berchem creó un nuevo inventario de plantas, pintando sus siluetas e interviniéndolas con apropiaciones de uno de los pintores conceptuales más importantes de todos los tiempos, Daniel Buren, cuyas rayas características han dado una nueva perspectiva a la pintura, ya que van más allá de la pintura en sí para ser apreciadas como espacio en sí.

Berchem mezcla esta idea de intervenir un espacio y reúne un homenaje al conceptualismo revisando vistas del trópico salvaje. La racionalidad de la raya contrasta con las formas exóticas y aleatorias de la naturaleza en este intento de hacer una nueva clasificación a través del punto de vista de los extranjeros contemporáneos.

Otto Berchem has done obsessive studies of codes, and ways of classification. Being a foreigner in Colombia he decided to put together two of his principal interests, the tradition of conceptual painting, and the botanical expedition done in Colombia by priest and scientist Jose Celestino Mutis in the 18th and 19th century as a way to generate an inventory of the exotica discoveries in the tropical flora of the country.

Berchem created a new inventory of plants, painting their silhouettes and intervening them with appropriations of one of the most important conceptual painters of all times, Daniel Buren whose signature stripes have given a new perspective painting as they go beyond painting itself to be appreciated as space itself. When he used to put the posters all over metro stations, he called them *affichages sauvages* (wild posters).

Berchem mixes this idea of intervening a space and brings together a homage to conceptualism revisiting views of the wild tropics. The rationality of the stripe contrasts with the exotic and random shapes of nature in this intent to do a new classification through the contemporary foreigners point of view.



Otto Berchem
Monstera Deliciosa (Black), 2016
Acrílico sobre lienzo / Acrylic on Canvas
43.43 x 43.43 x 5.33 cm.



Otto Berchem
Espeletia (Blue), 2016
Acrílico sobre lienzo / Acrylic on Canvas
43.5 x 43.5 cm



Detail / Detalle. *Espeletia (Blue)*, 2016



Otto Berchem
Muchos Somos, 2015
Acrílico sobre panel de madera / Acrylic on wood panel
20 x 60 cm

Tania Candiani
(CDMX. 1974)

El trabajo de Tania Candiani se ha desarrollado en diversos medios y prácticas, manteniendo un interés en la compleja intersección entre sistemas de lenguajes: fónicos, gráficos, lingüísticos, simbólicos y tecnológicos. Ha trabajado con diferentes narrativas asociativas, tomando como punto de partida la propuesta de inventar a partir del reordenamiento, la remezcla y el juego con las correspondencias entre tecnologías, conocimientos y pensamiento. Utiliza la idea de organización y reorganización del discurso como estructura para el pensamiento creativo y crítico, y como material para la producción contemporánea.

La traducción entre diversos sistemas de representación es clave en la materialización de su obra. Ha formado grupos de trabajo interdisciplinarios en varios campos del conocimiento, consolidando intersecciones entre arte, diseño, literatura, música, arquitectura y ciencia, con un énfasis en las primeras tecnologías y su historia en la producción de conocimiento. Candiani ha desarrollado proyectos que involucran artesanía, trabajo, tradición, sinestesia, ritmo y traducción. Tiene un especial interés en los proyectos diseñados para sitios específicos debido a los precisos vínculos sociohistóricos que estos generan. Candiani utiliza registros históricos y archivos como materiales, tal como si fueran una tela, lo que conduce a formas intuitivas de materialización.

The work of Tania Candiani has been developed in various media and practices that maintain an interest in the complex intersection between languages systems -phonic, graphics, linguistic, symbolic and technological. She has worked with different associative narratives, taking as a starting point a proposal to invent from reordering, remixing, and playing with correspondences between technologies, knowledge and thought, using the idea of organization and reorganization of discourse, as a structure of creative and critical thinking and as material for actual production.

The translation between diverse systems of representation is key in the materialization of her work. She has created interdisciplinary working groups in various fields of knowledge, consolidating intersections between art, design, literature, music, architecture and science, with an emphasis on early technologies and their history in the production of knowledge. Candiani has projects that involved craft, labour, tradition, synesthesia, rhythm and translation. She has a special interest in projects developed for a specific site due to the precise social- historical bonds that these triggers. Candiani uses historical records and archives as materials, just as if it were a fabric, which leads to intuitive forms of materialization.



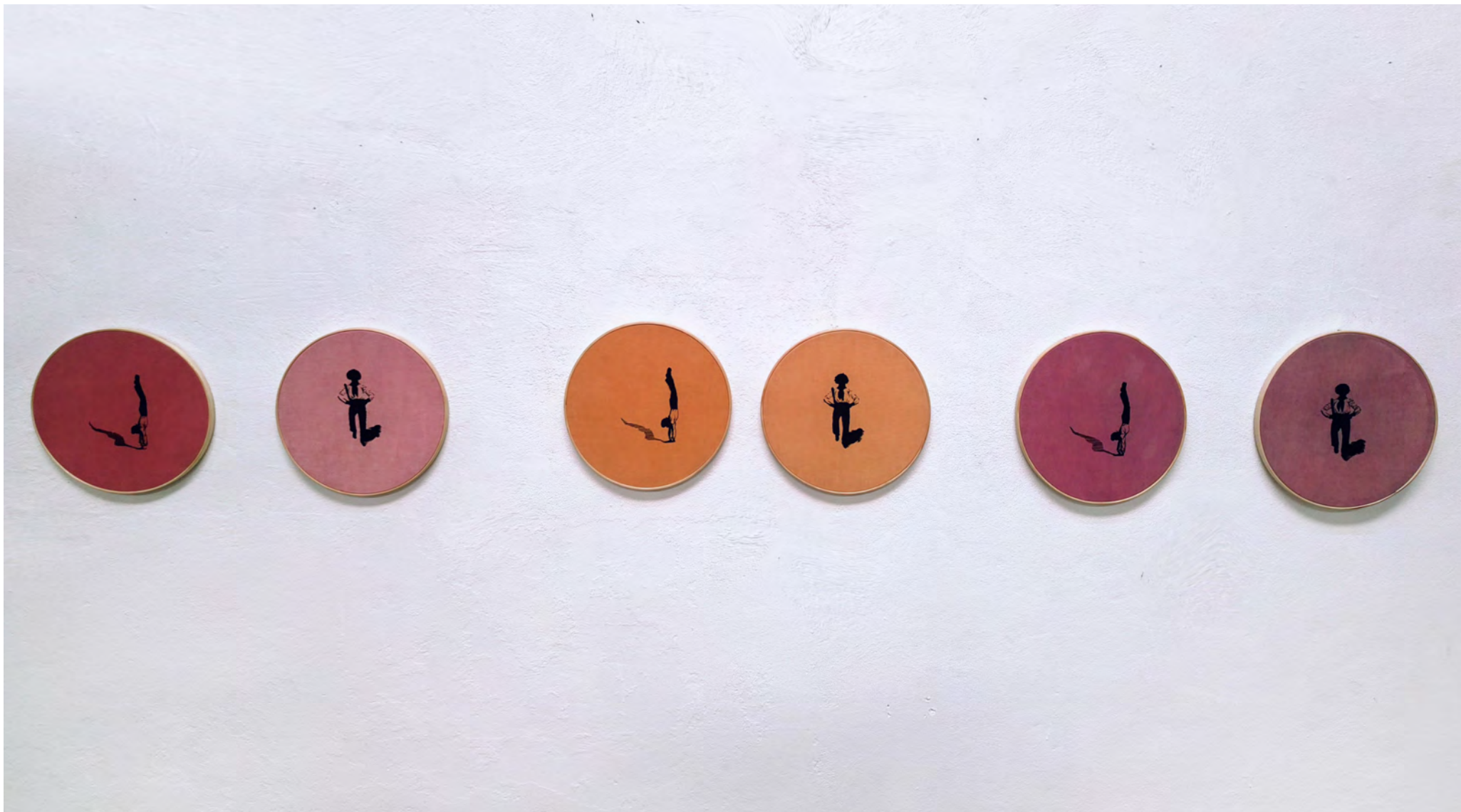


Imagen del taller / Studio shot

Tania Candiani
¡Vuelta negrito! y ¡De cabeza negrito!, 2025
Bordado a mano sobre lino teñido con pigmentos naturales (Pericón, palo de Brasil, grana cochinilla, palo de Campeche y Añil), montados en aro de madera /
Hand embroidery on linen dyed with natural pigments (Pericón, Brazilian wood, Grana Cochinilla, Campeche wood and Indigo), mounted on a wooden hoop.
Díptico / Diptych
30 Ø cm. ea.

Este bordado traduce la estructura coreográfica de la Danza de los Negritos a un sistema visual codificado en hilo. Esta danza tradicional totonaca, practicada en las regiones serranas de Veracruz, Puebla e Hidalgo, se caracteriza por secuencias rítmicas precisas dirigidas por el Caporal, quien marca las variaciones de los movimientos con órdenes como vuelta negrito, de cabeza negrito.

El bordado a mano opera aquí como un mecanismo de registro, trasladando la memoria cinética de la danza a una superficie textil. A través de la repetición y la acumulación de puntadas, se genera una transposición del gesto al trazo, estableciendo una correspondencia entre el ritmo del cuerpo y la estructura del bordado.

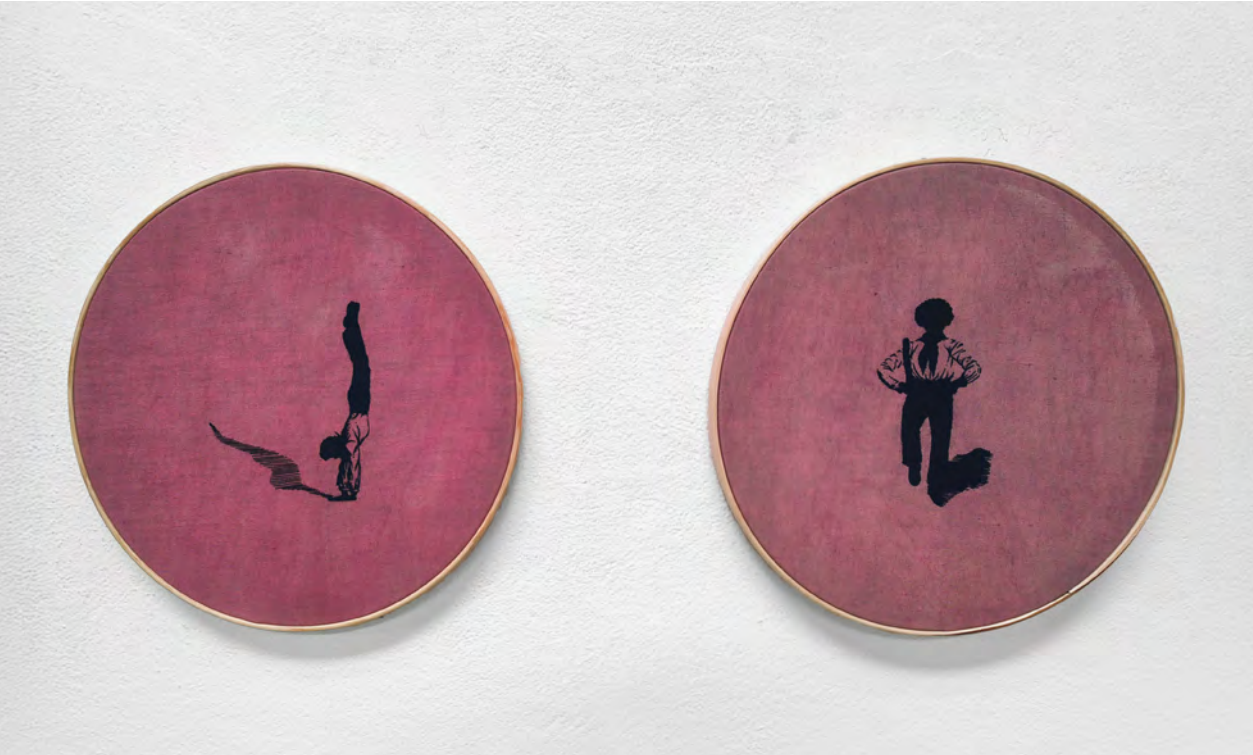
El trabajo de Tania Candiani se inscribe en un proceso de traducción entre distintos sistemas de comunicación: del sonido a la imagen, del texto al objeto, del movimiento a la inscripción material. En esta obra, el bordado no es solo un medio de representación, sino una matriz en la que el tiempo y la acción se condensan, fijando en el tejido la cadencia y permanencia de una tradición oral y performativa.

This embroidery translates the choreographic structure of the Danza de los Negritos into a visual system encoded in thread. This traditional Totonac dance, practiced in the mountainous regions of Veracruz, Puebla, and Hidalgo, is characterized by precise rhythmic sequences led by the Caporal, who signals variations in movement with commands such as vuelta negrito and de cabeza negrito.

Hand embroidery functions here as a recording mechanism, transferring the kinetic memory of the dance onto a textile surface. Through repetition and the accumulation of stitches, a transposition from gesture to line is generated, establishing a correspondence between the rhythm of the body and the structure of the embroidery.

Tania Candiani's work unfolds as a process of translation between different systems of communication: from sound to image, from text to object, from movement to material inscription. In this piece, embroidery is not merely a medium of representation but a matrix where time and action condense, embedding in the fabric the cadence and permanence of an oral and performative tradition.





Wilson Díaz

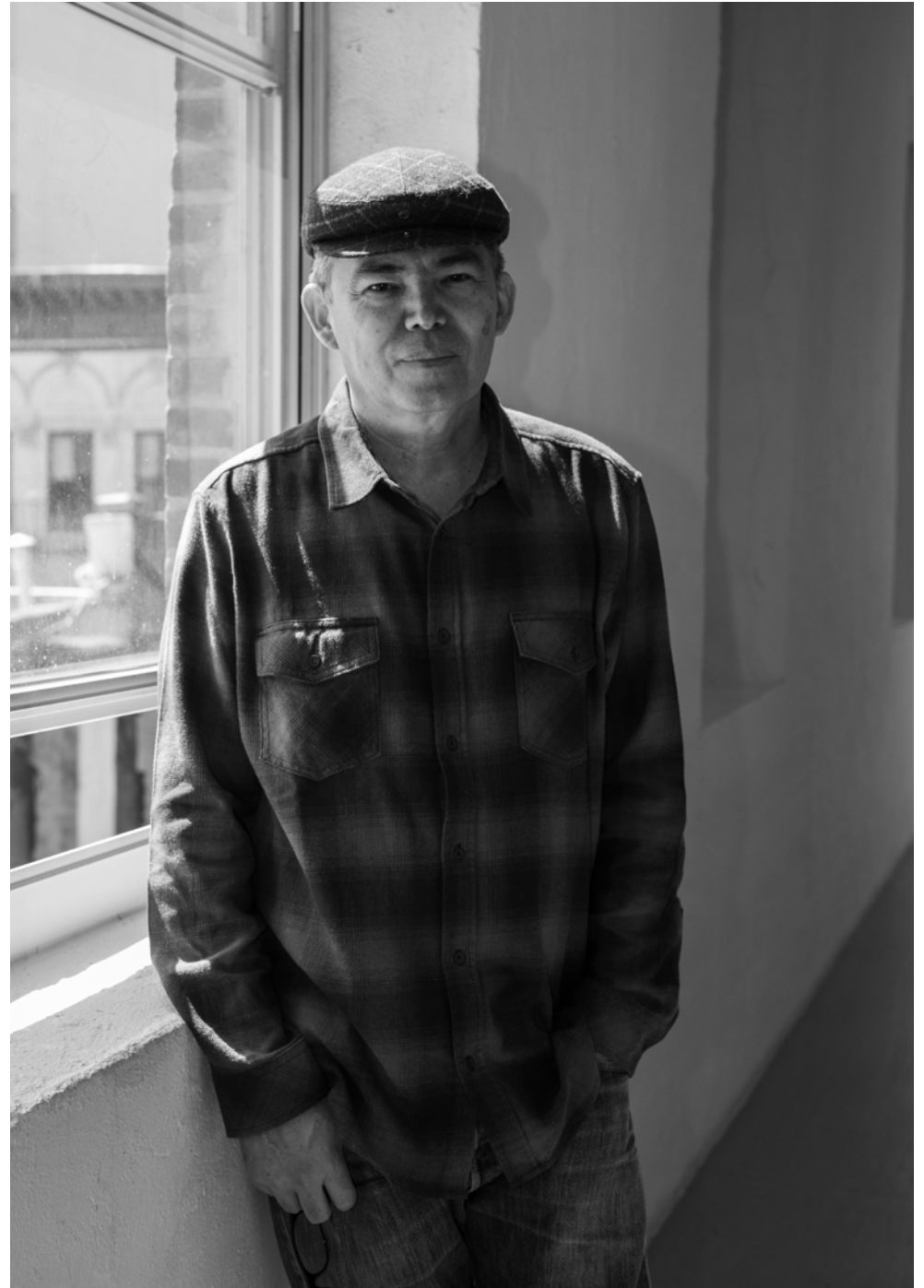
(Pitalito, Colombia. 1963)

El trabajo de Wilson Díaz (Pitalito, Colombia. 1963) tiene como fundamento el complejo contexto sociopolítico de Colombia. Su práctica incluye música, pintura, performance, fotografía y video. Si bien la gama de medios es amplia, la obra de Díaz está conectada por su compromiso permanente de explorar las tensiones inerrantes dentro de los imaginarios locales y específicamente al cuestionar la representación de la violencia en los medios de comunicación. Al capturar momentos íntimos y rastrear constelaciones complejas de influencia humana y política, su arte ofrece alternativas persuasivas a las percepciones convencionales moldeadas por la ideología y la propaganda.

Díaz es uno de los artistas más relevantes de Colombia. Su trabajo ha sido una influencia constante para los artistas locales y ha ayudado a construir el paisaje del arte contemporáneo en la región. Su obra puede leerse como una narrativa histórica no lineal, que expone las múltiples tensiones, conflictos y creencias en una región que solo puede ser explicada por la mística y la poética del arte. A través de esta repetición de forma y en un ejercicio de autorreflexión constantemente presente en su práctica, Díaz recrea el proceso de recirculación y apropiación de imágenes.

Wilson Díaz's work is informed by the complex sociopolitical context of Colombia. His practice includes music, painting, performance, photography, and video. While the range of mediums is broad, Díaz's oeuvre is unified by his commitment to explore the tensions inerrant within local imaginaries and specifically by interrogating the representation of violence in the mass media. In capturing intimate moments and tracing complex constellations of human and political influence, his art offers persuasive alternatives to conventional perceptions shaped by ideology and propaganda.

Díaz is one of the most relevant artists of Colombia. His work has been a constant influence for local artists, and had help to construct the landscape of contemporary art in the region. His body of work can be read as a non-linear historical narrative, that exposes the multiple tension, conflicts and believes in a region that can only be explained by the mystics and poetics of art. Through this repetition of form and in a self-reflective exercise constantly present in his practice, Díaz recreates the process of recirculation and appropriation of images.





Wilson Díaz
Formalismo pirata, 2024
 Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas
 103 x 175 cm.



La serie Formalismo de Piratas, compuesta por discos de vinilo y pinturas de pequeño formato, son un ejemplo de los mecanismos que identifican la obra del artista. Este sello discográfico, que operaba principalmente en Cali y Bogotá, abarcó todo Colombia, donde la música ha jugado tradicionalmente un papel fundamental en la construcción del imaginario y la identidad.

Estas piezas, en las que las pinturas están realizadas en el mismo formato cuadrado que los LP, juegan un juego al espectador, que debe distinguir entre portadas originales y lienzos. Al mismo tiempo, construyen diferentes narrativas y capas de significado.

Las imágenes de los lienzos surgen principalmente de portadas de vinilo, diseño gráfico, publicidad, arte y fotografías publicadas en revistas, periódicos y páginas judiciales entre 1970 y 1975.



The series Formalismo de Piratas, made up of vinyl records and small-format paintings, are an example of the mechanisms that identify the artist's work. Primarily operating in Cali and Bogotá, this record label covered all of Colombia, where music has traditionally played a fundamental role in the construction of the imaginary and identity.

These pieces, in which the paintings are made in the same square format as the LPs, play a trick on the viewer, who must distinguish between original covers and canvases. They simultaneously construct different narratives and layers of meaning.

The images on the canvases mainly arise from vinyl covers, graphic design, advertising, art, and photographs published in magazines, newspapers, and judicial pages between 1970 and 1975.

Wilson Díaz
Formalismo pirata, 2024
Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas
103 × 175 cm.





Venuca Evanan
(Lima, 1987)

Venuca Evanán es artista, activista y educadora. Es heredera de las expresiones artísticas de la comunidad Sarhua de la región de Ayacucho, en el sur de Perú. Su principal medio es la pintura con colores tierra naturales y plumas de ave, siguiendo las técnicas y materiales tradicionales utilizados en la elaboración de las Tablas Sarhua. Hija de promotores pioneros de este arte, como Primitivo Evanán y Valeriana Vivanco, su formación como artista se ha transmitido a través de generaciones anteriores.

Sin embargo, la obra de Venuca adopta una postura extraordinaria, ya que trata de mantener las tradiciones al tiempo que transgrede las estructuras culturales que han atado a las mujeres de su comunidad. A través de su obra, la artista aporta narrativas distintas a las típicamente representadas en las tablas, como fiestas y costumbres, expandiendo su narrativa a temas como las relaciones eróticas, las marchas sociales y políticas, y las condiciones de los migrantes indígenas. El humor y el contenido sexual en su práctica añaden otro nivel semántico, ya que confronta al espectador con cuestiones dadas por sentadas en la retórica histórica sobre los pueblos indígenas, donde a los sujetos se les han atribuido características infantiles, asociadas a la inocencia, facilitando así procesos de invisibilización.

Venuca Evanán (Peru, 1987) is an artist, activist, and educator. She inherits the artistic expressions of the Sarhua community in the Ayacucho region in southern Peru. Her primary medium is painting with natural earth colors and bird feathers, following the traditional techniques and materials used in elaborating the Sarhua Boards. As the daughter of pioneering promoters of this art, such as Primitivo Evanán and Valeriana Vivanco, her education as an artist has been transmitted through previous generations.

However, Venuca's work takes an extraordinary stance as it seeks to maintain traditions while transgressing the cultural structures that have bound women in her community. Through her work, the artist brings narratives distinct from those typically depicted in the boards, such as festivals and customs, expanding her narrative to themes like erotic relationships, social and political marches, and the conditions of indigenous migrants. The humor and sexual content in her practice adds another semantic level, as it confronts the viewer with issues taken for granted in the historical rhetoric about indigenous peoples, where subjects have been attributed childlike characteristics, associated with innocence, thus facilitating processes of invisibilization.





Venuca Evanan
Mitología erótica, 2024
Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas
70 x 140 x 3 cm.

Las tablas de Sarhua son producidas con una técnica propia de la comunidad andina de Sarhua desde hace 200 años. Cada tabla es creada sobre tronco silvestre cortado, empastado y pintado con tierras de colores. Los temas representados a menudo refieren a la vida cotidiana de la familia, motivos religiosos sincréticos y a la esfera comunitaria de relaciones sociales. Aún en la actualidad, las tablas son encargadas para ser obsequiadas luego en la Tabla Apaycuy (ceremonia de inauguración del hogar).

Evanán, parte de esta tradición para explorar sus propios intereses y da cuenta de las relaciones sexuales, un hito en la tradición temática de las tablas de Sarhua. Incluso, transmutando simbología costumbrista como el Inti (sol) por la vagina, en la parte superior de la tabla. En las escenas, el placer de la mujer es puesto en primer plano, marcando una diferencia antagonista con la visión sumisa y gentil de la mujer andina.

Sarhua boards have been produced using a technique that has been used by the Andean community of Sarhua for 200 years. Each board is created on a cut wild trunk, pasted and painted with colored earth. The themes represented often refer to the daily life of the family, syncretic religious motifs and the community sphere of social relations. Even today, the boards are commissioned to be given away later at the Apaycuy Board (housewarming ceremony).

Evanán, examine this tradition to explore her own interests, describing sexual relations, a milestone in the thematic tradition of Sarhua boards. She transmutes traditional symbols such as the Inti (sun) into the vagina, at the top of the board. In the scenes, the woman's pleasure is put in the foreground, marking an antagonistic difference with the submissive and gentle vision of the Andean woman.





(. .)

88 Eldridge Street • New York, USA
info@institutodevision.com • www.institutodevision.com