

PÚBLICA

Vidrio

N.º 1

PRESENTE



PÚBLICA es una cooperativa de artistas visuales que trabaja desde y con la imagen fotográfica como herramienta de creación, pensamiento, investigación, gestión cultural y pedagogía. Entendemos la fotografía no solo como un medio, sino como un punto de partida para activar procesos críticos, colaborativos y experimentales en el campo de las artes contemporáneas.

El proyecto nació en 2020 como una galería de arte fundada por Solange Adum Abdala y Gabriela Pinto Cáceres, y con el tiempo ha evolucionado hacia un espacio colectivo. Actualmente, PÚBLICA está conformada por sus fundadoras y lxs artistas Raúl Espinoza, Sebastián González, Ana Lía Orézzoli y David Rojas, quienes diseñan, implementan e impulsan sus acciones de manera colaborativa y equitativa.

Somos una plataforma dedicada a la articulación y difusión de la fotografía contemporánea que emerge desde el Perú. Nos interesa consolidarnos como una red de colaboración que conecte prácticas, saberes y experiencias, funcionando como un soporte para alojar, acompañar y proyectar el trabajo de artistas, investigadores y agentes culturales. A través de estas acciones, buscamos crear comunidad, generar conocimiento y expandir los modos de exhibición de las prácticas contemporáneas.

VIDRIO nace, desde PÚBLICA, como un espacio para expandir la práctica fotográfica peruana contemporánea, develar procesos, generar visibilidad y fortalecer una comunidad que piensa y crea imágenes desde su propio territorio. Buscamos transformar a los espectadores en cómplices activos del experimento, invitándole a mirar de frente los desfases y anacronismos que definen nuestra contemporaneidad.

PRESENTE

La primera edición de VIDRIO se articula bajo un eje común: PRESENTE.

Más que un instante, entendemos el presente como un tiempo donde conviven distintas temporalidades.

En el Perú, las huellas del pasado siguen atravesando el territorio, la memoria y la vida cotidiana, mientras nuevas preguntas emergen desde la práctica artística.

Los proyectos reunidos en esta edición observan ese presente desde múltiples perspectivas, entendiendo la fotografía como una forma de pensar, cuestionar y habitar nuestro tiempo.

Desyree Valdiviezo + Rafael Gonzales

Antiemergentes

En «Antiemergentes» PÚBLICA reivindica la figura del artista anti-emergente: aquel creadorx que asume la autogestión como su principal motor soberano. Su producción y legitimación no depende de la validación de los circuitos comerciales ni de los cronogramas institucionales, tampoco del aparente recorrido en los circuitos de producción y promoción artística; su obra es constante y se sostiene en el ejercicio vital de generar sentido y comunidad.

Abril Iberico

Ensayo: Acierto y Error

«Ensayo: Acierto y Error» amplía los modos de entender la fotografía más allá de una documentación u objeto de estudio. Es un espacio donde el proceso de experimentación, la curiosidad, la tentativa y la ambigüedad conviven en productividad y creatividad.

Andrei Livschitz

Siendo Archivo

«Siendo Archivo» concibe el archivo como una bisagra atemporal. Desde experiencias, historias, cuerpos y miradas que han quedado en la opacidad de las prácticas archivistas convencionales, se propone una acción de rescate, visibilización y relectura. Buscamos activar el archivo como práctica de cuidado, curiosidad y responsabilidad, abriendo espacios de aprendizaje e innovación.

Natalia Fukushima

Investigación: Reproductividad y Refutación

Investigación «Reproductividad y Refutación» visibiliza proyectos de artistas-investigadores que trabajan desde la práctica como forma de conocimiento. Impulsa un ejercicio artístico reflexivo que integra pensamiento crítico, competencias curatoriales y conciencia metodológica comunicable. Es un espacio donde la reflexión crítica y la producción material conviven productivamente.

Sebastián Gonzalez

Observatorio

«Observatorio» propone un dispositivo de análisis colectivo y compartido sobre la práctica de un artista en actividad vigente, donde cuatro artistas en diferentes etapas de su carrera, la observan colectivamente buscando decodificar las relaciones entre el artista y su obra. Es un espacio para desacelerar la mirada y el pensamiento líquido, abrir la práctica a múltiples perspectivas sin buscar una conclusión definitiva, y hacer de la conversación y el pensamiento una forma de generar comunidad.

Rafael Gonzales **INVASIÓN**

Rafael Gonzales parte de las protestas en Perú durante el 2022 para construir una obra que desborda el documento: imágenes manipuladas, rostros alterados y escenarios ambiguos que no registran un momento sino que revelan una continuidad histórica del abuso y la opresión.

Escribe Sebastián González

Rafael Gonzales (Lima, Perú) es un comunicador social y fotógrafo documental cuya práctica se desplaza hacia territorios híbridos donde la imagen deja de ser un mero registro para convertirse en un campo de tensión. Su trabajo explora la relación entre poder, resistencia y memoria a través de una mirada experimental que fusiona el lenguaje documental con la ficción, cuestionando de manera directa los límites de la representación fotográfica.

Durante las protestas sociales ocurridas entre 2022 y 2023 en Perú, Gonzales comenzó a interrogar las posibilidades de la fotografía documental clásica, particularmente en su capacidad de construir sentido más allá del hecho puntual. Este cuestionamiento no implica un abandono del documento, sino una expansión crítica de sus herramientas. Es en ese contexto donde surge *Invasión* (2022-actualidad), un proyecto postdocumentalista que articula imágenes de archivo y texto, así como intervenciones digitales y análogas.

En *Invasión*, la imagen deja de operar como evidencia para convertirse en construcción. A través de la manipulación de rostros y escenarios, Gonzales cuestiona la relación entre fotografía y realidad, introduciendo una dimensión ambigua que roza la ficción. Esta operación cumple una doble función: por un lado, genera distancia respecto al acontecimiento específico; por otro, intensifica la presencia de una fuerza subyacente que atraviesa no solo ese evento, sino múltiples episodios históricos marcados por la violencia estructural y el abuso de poder.

El proyecto no documenta únicamente un momento político concreto, sino que construye una atmósfera reconocible en distintos contextos. Las imágenes, al perder su anclaje inmediato, se expanden hacia una lectura más amplia donde lo particular se convierte en síntoma. En ese desplazamiento, la obra de Gonzales se aproxima a una noción de memoria colectiva fragmentada, donde los límites entre lo vivido, lo recordado y lo imaginado se vuelven difusos.







La Real Academia Española define el adjetivo “humano” como “comprensivo, sensible a los infortunios ajenos”. Sin embargo, en el universo visual de Gonzales, resulta difícil identificar rasgos que respondan a esta definición. Los rostros intervenidos, las miradas alteradas y los cuerpos descontextualizados generan una sensación persistente de extrañamiento. Más que empatía inmediata, lo que emerge es una incomodidad que interpela al espectador. Esta incomodidad puede leerse a través de la noción del “valle inquietante”, de Masahiro Mori (1970), concepto asociado a aquellas representaciones que, siendo casi humanas, resultan perturbadoras por su imperfección.

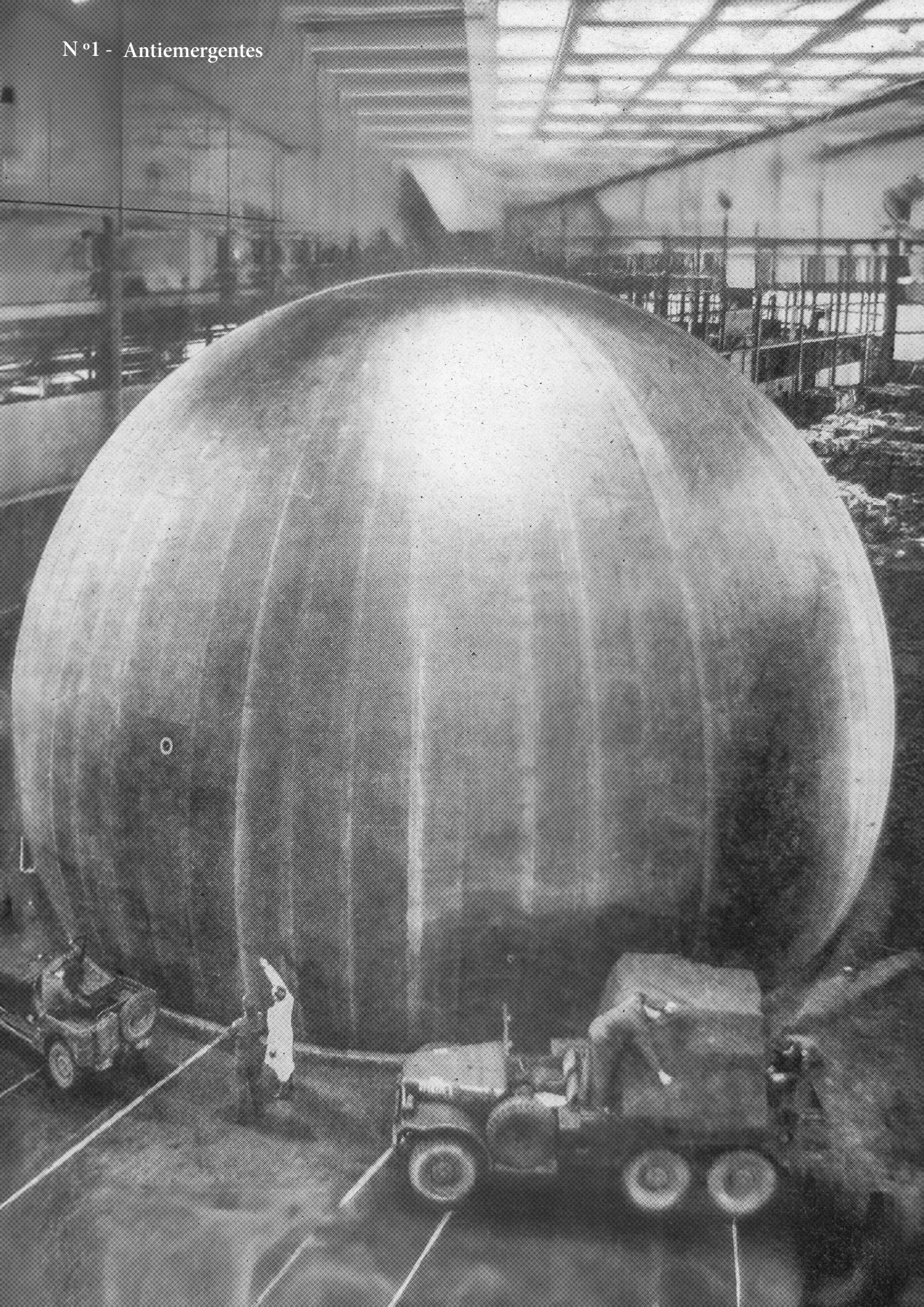
En *Invasión*, esta lógica se traslada al campo fotográfico: lo que vemos es reconocible, pero nunca del todo; cercano, pero inevitablemente ajeno. Es precisamente en esa ambigüedad donde el proyecto encuentra su potencia crítica.

Lejos de ser un efecto secundario, esta incomodidad constituye el núcleo de la propuesta. Al dudar si reconocemos a los personajes o las situaciones, somos empujados a establecer conexiones con múltiples episodios históricos donde la opresión y el abuso de poder se repiten.

La imagen se desprende de un tiempo y lugar específicos para inscribirse en una continuidad más amplia, donde la violencia se presenta como estructura antes que como excepción.

Otros proyectos como *Déjame pasar* (2024-actualidad), centrado en retratos en espacios periféricos de Lima, o *Volvamos a saltar* (2024-actualidad), que explora la nostalgia y la memoria a través de la combinación de fotografía analógica y archivo, tanto auténtico como recreado, refuerzan esta preocupación constante por las formas en que la imagen construye y distorsiona la experiencia.







¿Cómo fue el proceso de empezar a trabajar con imágenes de archivo y combinar distintas técnicas de manipulación y alteración de las fotografías en la búsqueda de retratar aquello que no se presencia directamente?

Transformé mi archivo documental en material intervenible. Raspaba negativos, imprimía en papel periódico, experimentaba digitalmente. Cada intervención agrade la imagen original porque lo que presencié, el horror, el estado psicológico, no cabe en fotografías literales. Busco capturar lo que la cámara no registra.

¿Qué te llevó a ampliar la fuente de imágenes más allá del contexto de las protestas del periodo 2022-2023?

Comprendí que la deshumanización no ocurre en un momento, sino en ciclos. Las leyes permanecen más que las masacres. Necesitaba documentar el sistema de represión, no solo sus síntomas visibles. Incorporé archivo histórico, textos legales, testimonios. Quiero demostrar que la crisis del país no empezó en 2022.

¿Cómo imaginas la evolución del proyecto *Invasión* en su etapa colaborativa?

Estudiantes de periodismo o arte cuestionan mis decisiones, debaten ética de imágenes. El proyecto se abrirá a comunidades donde la violencia ocurrió. No tengo respuestas claras sobre por qué necesito colaboración, salvo que mi mirada sola es insuficiente. Los demás no son sujetos ni modelos, son cocreadores.

Desyree Valdiviezo

GUARIDA LÍQUIDA

Desyree Valdiviezo interviene su archivo familiar cortando siluetas, sobreiluminando texturas, refotografiando, para hacer fluir lo que no se dice en una familia. Guarida líquida es un proyecto sobre el dolor heredado y sobre el acto de valor que supone sacarlo a la superficie.

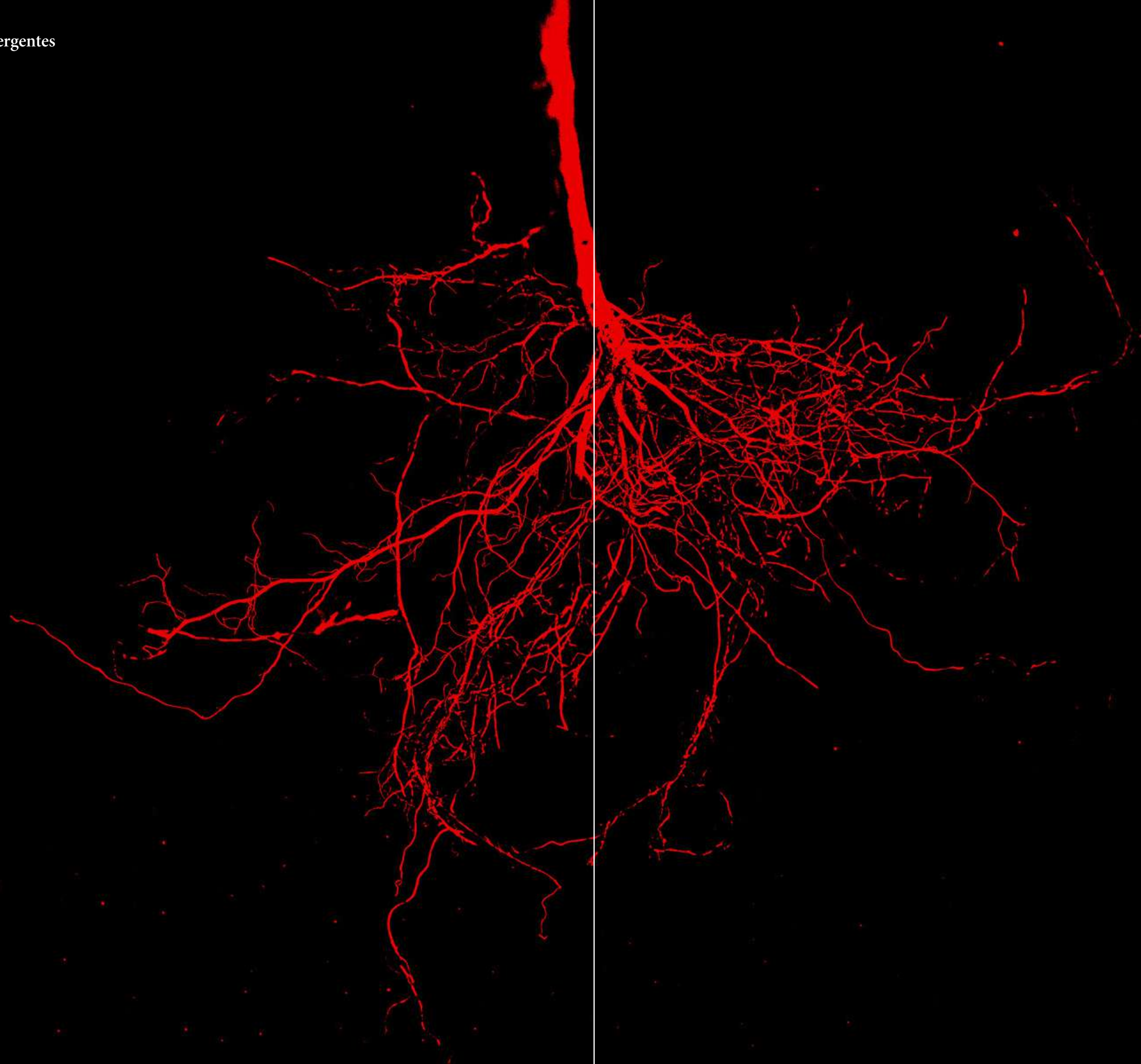
Escribe *Cristias Rosas*





Decía Alberto Laiseca ante el cuestionamiento muchas veces cínico sobre la utilidad del arte (o si se quiere, de la creación artística) que: «El arte sirve para que funcione todo lo otro». El agente de bolsa en su vorágine laboral de una compra-venta cromañonesa de acciones, el taxista permanentemente estancadx en la camisa de fuerza del tráfico diario, el abogadx, el financista, el ingenierx y todo ese mundo en teoría “ajeno” a la movida artística que dispone de poco o nada de tiempo o costumbre de pasear por una muestra, todos, consumen en algún momento alguna forma de arte. Ya sea musical o visual o de cualquier índole, por pequeño que sea, hace que “funcione todo lo demás”. Es lo que nos distingue de ser una especie de insecto en un descomunal hormiguero de concreto, yendo de sus obligaciones al amanecer y culminando en el ocaso sin nada más que sus tareas diarias de subsistencia.







La creadora de un proyecto de arte titulado *Guarida líquida* deja un guiño claro, una pista a seguir para el espectadorx con la sola mención de la palabra “guarida”. Si el arte es para quien lo consume, una forma de hacer funcionar todo el resto de la existencia, para quien lo crea es, en definitiva, eso y mucho más: ¿Un refugio también? Un mecanismo de expiación de todos los fantasmas que, en palabras de Rushdie, son “un asunto inconcluso”. Todas las piedras de la existencia que cargamos son urgencias internas que a través del trabajo artístico encuentran su camino a la superficie. ¿Será eso lo que se “licúa” en el trabajo de Desyree Valdiviezo? ¿Lo que se hace líquido y por lo tanto fluye y no se estanca y se libera?

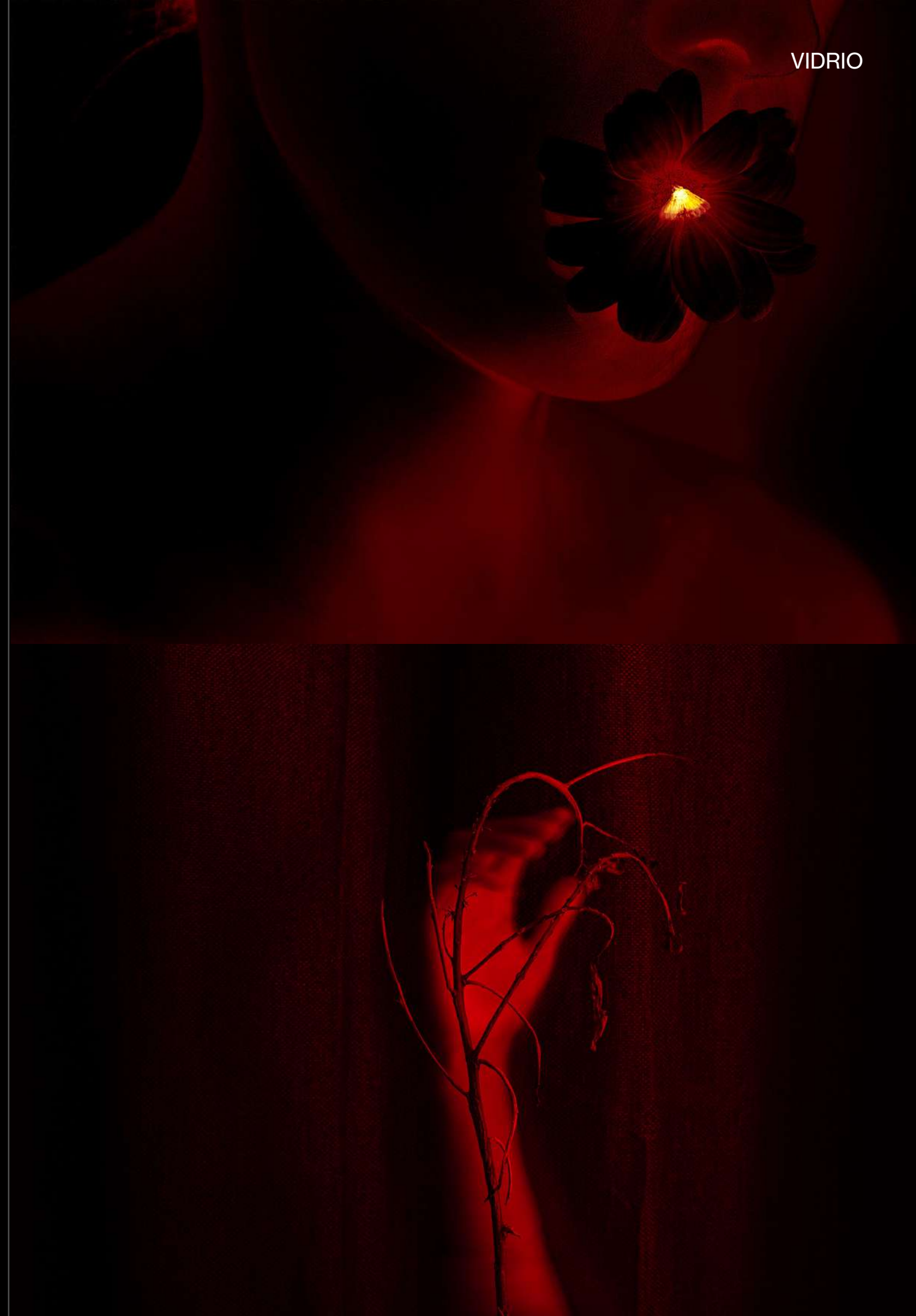
Cabe resaltar el acto de valor que requiere la desnudez emocional que componen los proyectos fotográficos de esta índole, pues no solo se trata de profundizar en los pesares internos, sino también sacar a relucir los “trapos del dolor familiar”, acción muchas veces vista con horror por una sociedad obsesionada por mantener las apariencias. Pero contra toda esa corriente la artista saca a relucir las fotos de archivo familiar, algunas veces tornadas incluso en objeto. Corta con precisión siluetas de las personas en ellas, generando sombras y el desenfoque del fondo al refotografiar o, en ocasiones, sobreiluminando para resaltar la textura del papel. Son detalles que, en términos de ensamblaje de un proyecto fotográfico, podrían ser considerados pinceladas sutiles que poco a poco van armando, desde la heterogeneidad, un cuerpo sólido.

Resulta casi contradictorio hablar de solidez cuando el proyecto se pretende líquido, pero no se puede negar el encanto casi magnético que llevan dos elementos heterogéneos convergiendo y haciendo puente de forma efectiva. En la obra de Valdiviezo, no son dos los elementos, son varios, casi a manera de un delta de ríos que convergen, una diversidad creativa y de experimentación que torna el archivo familiar en algo mucho más potente que solamente una fotografía que envejeció. No hay leyes para que funcione todo lo demás, el único motor es el ímpetu de creación, del hacer, de tornar todo lo que ebulle en el interior, en una razón válida.

*En Guarida líquida, exploro las
heridas transgeneracionales que
atraviesan mi historia familiar.
El dolor y el abandono a través
de tres generaciones de mujeres
que llegan a su fin conmigo.*

*Una mirada fértil que está
creciendo en medio de la maleza.*

Desyree Valdiviezo





¿Cuál consideras que fue tu despertar estético como artista? Por ejemplo, ¿qué obra de cualquier disciplina fue la que consideras que generó ese impacto inicial?

Quizá no desde un lugar estético, pero las fotografías de Diane Arbus siempre han sido un punto importante de reflexión y creación para mí. Su forma de mirar me fascina, son imágenes que invitan a detenerse y observar aquello que normalmente pasa desapercibido. Y creo que eso es lo que intento al construir una imagen.

¿Consideras que al haber realizado la obra fotográfica *Guarida líquida* las heridas que te acompañaban previamente quedaron, de alguna manera, sanadas o transformadas?

Creo que “transformar” es la palabra adecuada. Así como el material de archivo que utilicé para el proyecto cambió y me ayudó a contar esta historia, durante ese proceso también ocurrió una transformación emocional. Ya no conecto con la herida desde el mismo lugar en el que empecé el proyecto. Ahora es distinto: ni mejor ni peor, solo distinto.

¿Qué asuntos quedaron inconclusos luego de finalizar *Guarida líquida*? Me pasa, desde entonces, que ha quedado un hilo muy fino conectándome al hogar. Pero ahora ya no a mi seno familiar, sino a mi territorio. Siento la necesidad de narrar y explorar esa conexión con mi pueblo nortño, y la responsabilidad de visibilizar esas realidades a través de las imágenes.

Sobre los Antiemergentes

Desyree Valdiviezo (Negritos, Perú) es comunicadora, fotógrafa independiente y docente. Su práctica investiga la herencia transgeneracional desde una mirada autobiográfica, a través de relatos que se mueven entre lo oscuro y lo mágico de la memoria familiar.

Su trabajo ha sido exhibido en festivales y encuentros de Perú, Chile y Guatemala. En 2022 fue tallerista en el Encuentro Internacional de Fotografía Ver/Voir (Trujillo), en 2021 participó en el Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (FIFV) con el Colectivo Fotográfico Palimpsesta y en 2019 en el taller 20 Fotógrafos Atilán (Guatemala).

Es máster en Artes Visuales y Educación por la Universidad de Granada, licenciada en Comunicación por la Universidad de Piura y titulada por Lens Escuela de Artes Visuales (Madrid) y Node Center for Curatorial Studies (Berlín).

+Info: [@desyreevaldiviezo](https://www.instagram.com/desyreevaldiviezo)
www.desyreevaldiviezo.com

©Desyree Valdiviezo. *Guardida líquida*, 2026

Rafael Junior Gonzales Pinchi (Lima, Perú) es comunicador social y fotógrafo documental. Su práctica explora las relaciones entre poder, resistencia y memoria desde una mirada experimental que combina el lenguaje documental y la ficción para cuestionar los límites de la representación fotográfica.

A través de proyectos desarrollados en distintos territorios y contextos sociales, aborda temas vinculados a la violencia estatal, la nostalgia, el archivo y las conexiones humanas en espacios periféricos.

Su trabajo ha sido exhibido en festivales y espacios de Perú, Chile, Brasil, Argentina, Corea y Estados Unidos. En 2024 fue becado por Strudelmedia Live y seleccionado para la Escuela Fotográfica Contemporánea de Arequipa (EFCA, 2025). Es bachiller en Comunicación Social por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

+Info: [@rafelgonzales](https://www.instagram.com/rafelgonzales)



Abril Iberico Mevius

Insistir en lo que no se puede nombrar

A partir de un archivo familiar fragmentado y de un pasado marcado por la negación, Abril Iberico Mevius construye una obra que propone habitar la ausencia, especular desde la imagen y preguntarse por las huellas de lo que se oculta.

Escribe Ana Lía Orézzoli



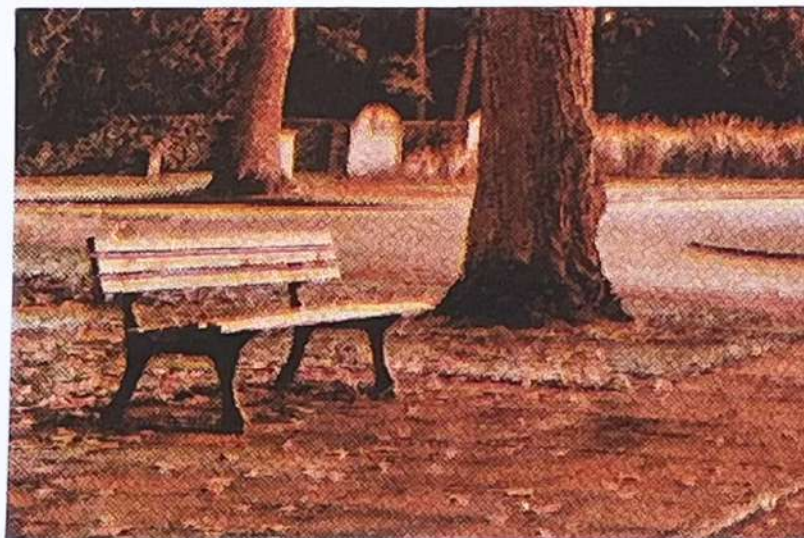
En *Te llevaste todas mis preguntas a la tumba* (serie aún en desarrollo), la artista Abril Iberico Mevius parte de una pregunta íntima: ¿cómo nombrar una historia familiar atravesada por el silencio? Su proyecto se sitúa en torno a su condición de bisnieta de migrantes alemanes que ocultaron su pasado al llegar a Lima, y se construye como una exploración de las consecuencias de esa negación. Como ella misma escribe, la obra “indaga en las grietas de [su] identidad y de [su] herencia familiar”, y se desarrolla desde “la soledad que emerge cuando se niegan las historias propias”. A partir de este lugar, el proyecto abre interrogantes sobre la culpa heredada y las formas en que ese pasado sigue resonando en el presente.

La obra se articula a partir de distintos materiales: el archivo familiar (desde imágenes de su infancia hasta fotografías de su bisabuelo) y registros realizados durante un viaje reciente al norte de Alemania. En ese desplazamiento geográfico (y también simbólico), la artista intenta rastrear huellas de una historia incompleta. Uno de los hallazgos que activa el proyecto es el descubrimiento de que, en 1942, su familia se trasladó a una casa en Berlín, posiblemente arrebatada a una familia judía.



La imposibilidad de ubicar con precisión esa casa (debido a la destrucción de la zona y la pérdida de información) desplaza la investigación hacia el terreno de la imaginación: “Parte de mi trabajo consiste en reimaginar aquella casa”, afirma. Esto abre la posibilidad para trabajar desde la ausencia y la especulación.

¿Cómo imaginar una casa arrebatada?, ¿quién se ahoga en el silencio?, ¿se puede construir un hogar sobre otro destruido?, ¿se puede heredar la maldad?, ¿qué estoy buscando? son algunas de las interrogantes que se hace. Para abordarlas, Abril desarrolla una serie de exploraciones materiales donde el proceso adquiere un rol central. Recurre a técnicas como la cianotipia, el papel salado, la albúmina, la risografía y distintos tipos de fototransfer sobre soportes como papel, acetato, tela, vidrio o madera. Muchas de estas técnicas son elegidas por su inestabilidad, ya que permiten que la imagen se desplace, se deteriore o se transforme con cada repetición. Así, pareciera que busca abrirse a las posibilidades que cada material le puede ofrecer.

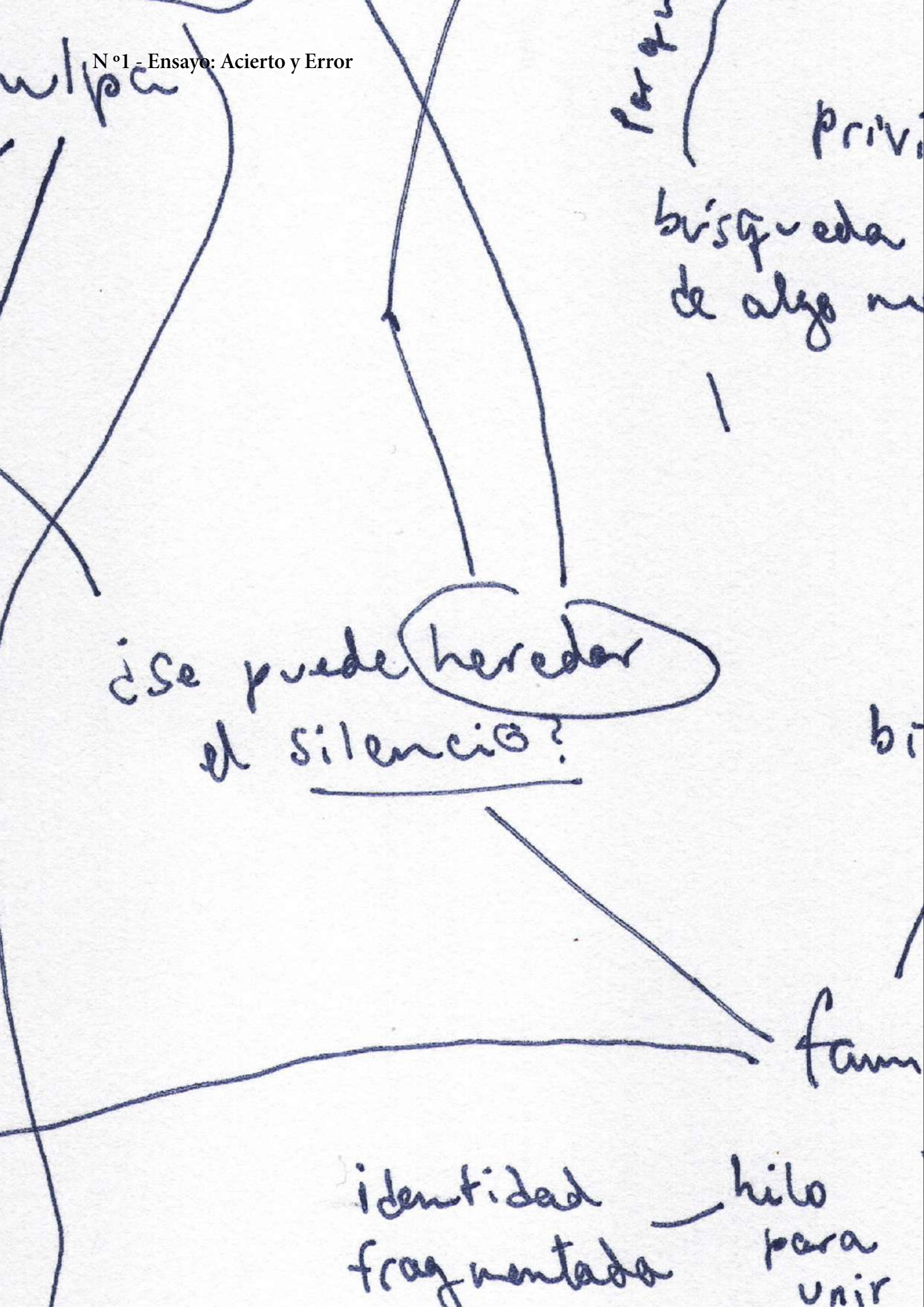


“El gesto de reproducir la imagen múltiples veces funciona como metáfora de la propia búsqueda”, dice Abril y la repetición se vuelve fundamental para su exploración. Al copiar una misma imagen múltiples veces (especialmente el retrato de su bisabuelo) en lugar de fijar una imagen definitiva, el proceso insiste en su inestabilidad, evidenciando cómo la memoria se construye a partir de fragmentos. En esta búsqueda, el error se convierte también en una forma de conocimiento. Algunos procedimientos surgen de accidentes: la tinta que no se fija en el acetato, los hongos que alteran la superficie o el papel que se deforma con el calor. Lejos de ser corregidos, estos errores son incorporados como parte de su lenguaje visual. En palabras de la artista, estos procesos permiten pensar la memoria como “algo inestable y mutable”.

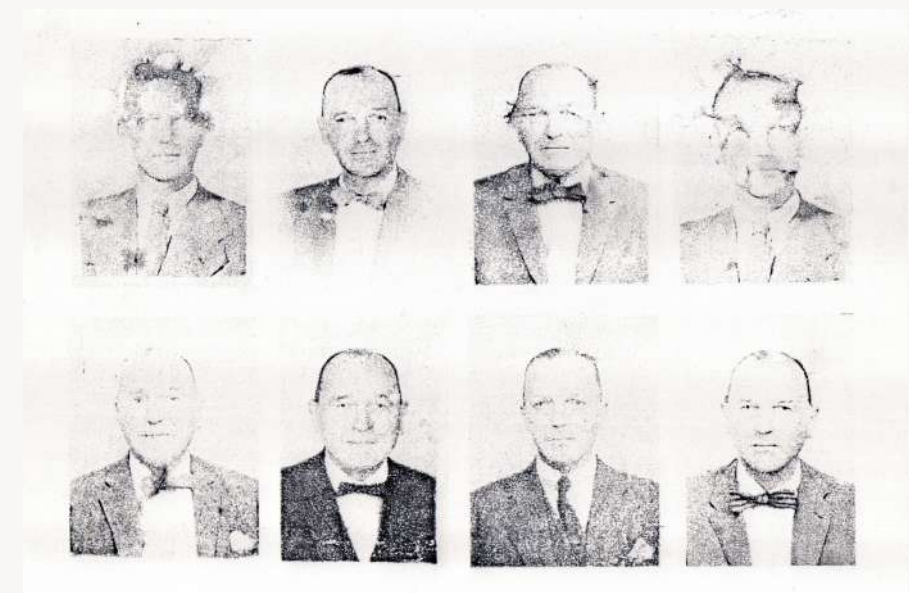
El trabajo también se mueve hacia el cuerpo.

A través del uso de papel de tatuaje y acciones performativas, Abril explora la piel como lugar donde se inscribe la herencia. “El gesto de arrancarme la piel adquiere para mí una dimensión simbólica”, escribe, vinculando esta acción con el intento de desprenderse de una carga histórica. De manera similar, el uso de hilo y aguja introduce una tensión entre reparación y violencia. Coser la imagen implica tanto recomponer como herir.





La práctica de Abril Iberico Mevius se sitúa en un territorio inestable y el resultado deja de ser el objetivo principal. La obra no se presenta como un conjunto de piezas cerradas, sino como un campo de exploraciones abiertas. La propia artista reconoce que, tras años de investigación, entendió que “la búsqueda misma era el proyecto”, y que los vacíos y las ausencias son elementos constitutivos de la historia que intenta reconstruir. Este interés por el proceso sobre el resultado dialoga con prácticas contemporáneas que cuestionan la idea de obra terminada y ponen en valor la experimentación, la deriva y la duda. Al mismo tiempo, su trabajo se inscribe en discusiones actuales sobre memoria histórica y responsabilidad. La figura del bisabuelo, vinculada al nazismo, introduce una dimensión ética que atraviesa toda la práctica. Reproducir su imagen, intervenirla o transferirla a distintos soportes puede ser entendido como un acto de confrontación, una manera de interrogar “el peso histórico que su figura encarna”. En este sentido, se podría decir que el gesto de repetición que atraviesa este trabajo no es solo una búsqueda formal, sino también un manera de insistir críticamente y de enfrentarse a aquello que incomoda o se intenta olvidar.





Abril Iberico Mevius

Fotógrafa y videoartista de Lima, Perú. Su práctica parte de la necesidad de dar voz a lo que duele, con el propósito de interrumpir los silencios heredados tanto en el ámbito familiar como en el social. Aborda temáticas vinculadas a la identidad, la memoria, la herencia, los desplazamientos, la salud mental y la discapacidad. Como persona hipoacúsica, le interesa investigar la combinación de distintos lenguajes frente a la imposibilidad de expresarse únicamente con uno. La poesía ha sido un punto de partida recurrente en sus proyectos, permitiéndole repensar la fotografía más allá de su soporte tradicional.

Más información

<https://www.abrilibericomevius.com/>

<https://www.instagram.com/otro.mes>



Andrei Livschitz

La memoria es un lobo disfrazado de cordero

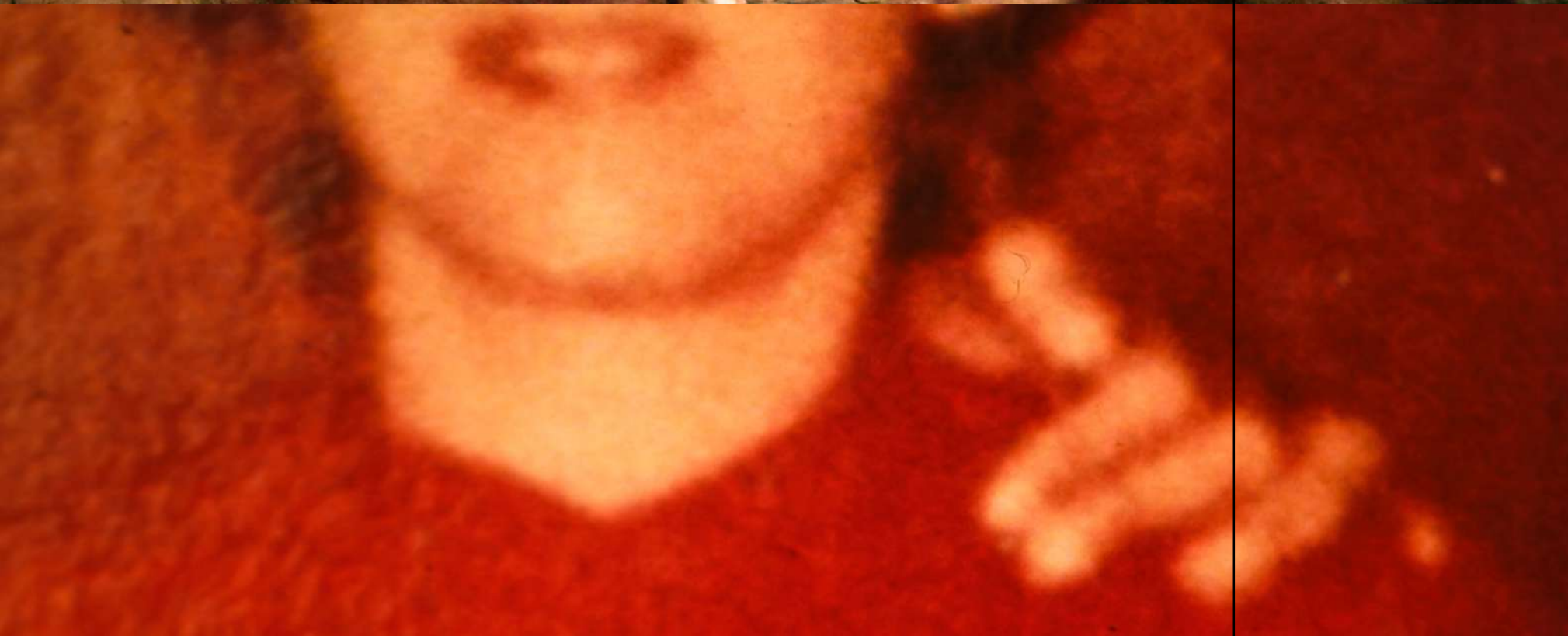
Andrei Livschitz construye maquetas, proyecciones y películas Super 8 para dismantlar el mito de la familia feliz. De este modo, su práctica convierte la herencia (familiar, emocional) en materia lúdica y la memoria en algo que se puede intervenir y resignificar.

Escribe David Rojas



En su obra *La memoria es un lobo disfrazado de cordero* (2025), el autor utiliza el archivo familiar para explorar las tensiones y ausencias que operan desde la sombra. Para dismantlar el “mito de familia feliz” (Olivares, 2005), que encapsula una leyenda que encubre jerarquías y roles sustentados por el afecto y la lealtad, propone tres prácticas de resignificación. La primera, una maqueta doméstica, reconstruye la casa de su infancia en Pimentel, distrito costero de Chiclayo, concebida como un “contenedor afectivo”, en palabras del autor. Al miniaturizar el espacio, el recuerdo se vuelve inofensivo, permitiendo la posibilidad del juego con las miniaturas familiares para visibilizar las jerarquías y roles de género impuestos.





La segunda pieza presenta proyecciones fotográficas sobre espacios simbólicos de Pimentel, como el muelle y la fachada de su antigua casa. Estas acciones crean una especie de palimpsesto, un documento en el que se ha borrado intencionalmente la primera escritura pero que aún conserva su huella para volver a escribir sobre él. Esta acción transfiere el archivo íntimo al entorno público y simbólicamente emocional para el autor.

Su tercera pieza es una obra audiovisual realizada con película Super 8 y diapositivas reencuadradas. Esta explora la materialidad analógica como una metáfora de la memoria y configura una suerte de imágenes que irrumpen en la linealidad de un relato. Al invertir la imagen en negativo, el autor crea una radiografía de la memoria que revela lo que la pose fotográfica cotidiana omite. Como menciona el autor: “Nada está definitivamente dicho y ninguna verdad del pasado permanece del todo certera o inmutable”.



Toda su línea explorativa surge a partir de motivaciones que abordan el deseo de superar el recuerdo por el peso que conlleva sostenerlo en su memoria. Su serie fotográfica *Pedro ayer, Pedro hoy* (2022) ya exploraba la pérdida de facultades y memoria de su padre tras un accidente. Este proceso culminó en el fotolibro Livschitz (2023), un proyecto editorial de 78 páginas que organiza la vida del padre mediante episodios que funcionan como huellas de su vida. Este fotolibro fue, en palabras del autor, un ejercicio de «materializar la ausencia y transformarla en un objeto táctil», sirviendo como un paso previo para la complejidad instalativa de su discurso actual.

La obra de Andrei Livschitz revela el potencial reparador de lo lúdico y la miniaturización. Al redimensionar los recuerdos representados en maquetas y miniaturas, el juego se vuelve evidente, sirviendo como un mecanismo creativo y emancipador que permite un regreso a la infancia y deconstruir mandatos rígidos. La maqueta actúa como un eje trascendental donde lo íntimo y lo colectivo se entrelazan, otorgando permanencia a lo que ha desaparecido físicamente. En este sentido, la resignificación que propone Livschitz es un proceso continuo y abierto que permite a las personas intervenir su propia historia y transformar la herencia emocional en un proceso con agencia.



Andrei Livschitz Lucena

Fotógrafo y artista visual radicado en Lima. Egresado de Dirección de Proyectos Visuales y Fotografía por el Centro de la Imagen, cuenta con formación en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Ricardo Palma. Su práctica explora la memoria personal y el archivo familiar desde un enfoque autobiográfico y lúdico.

Más información

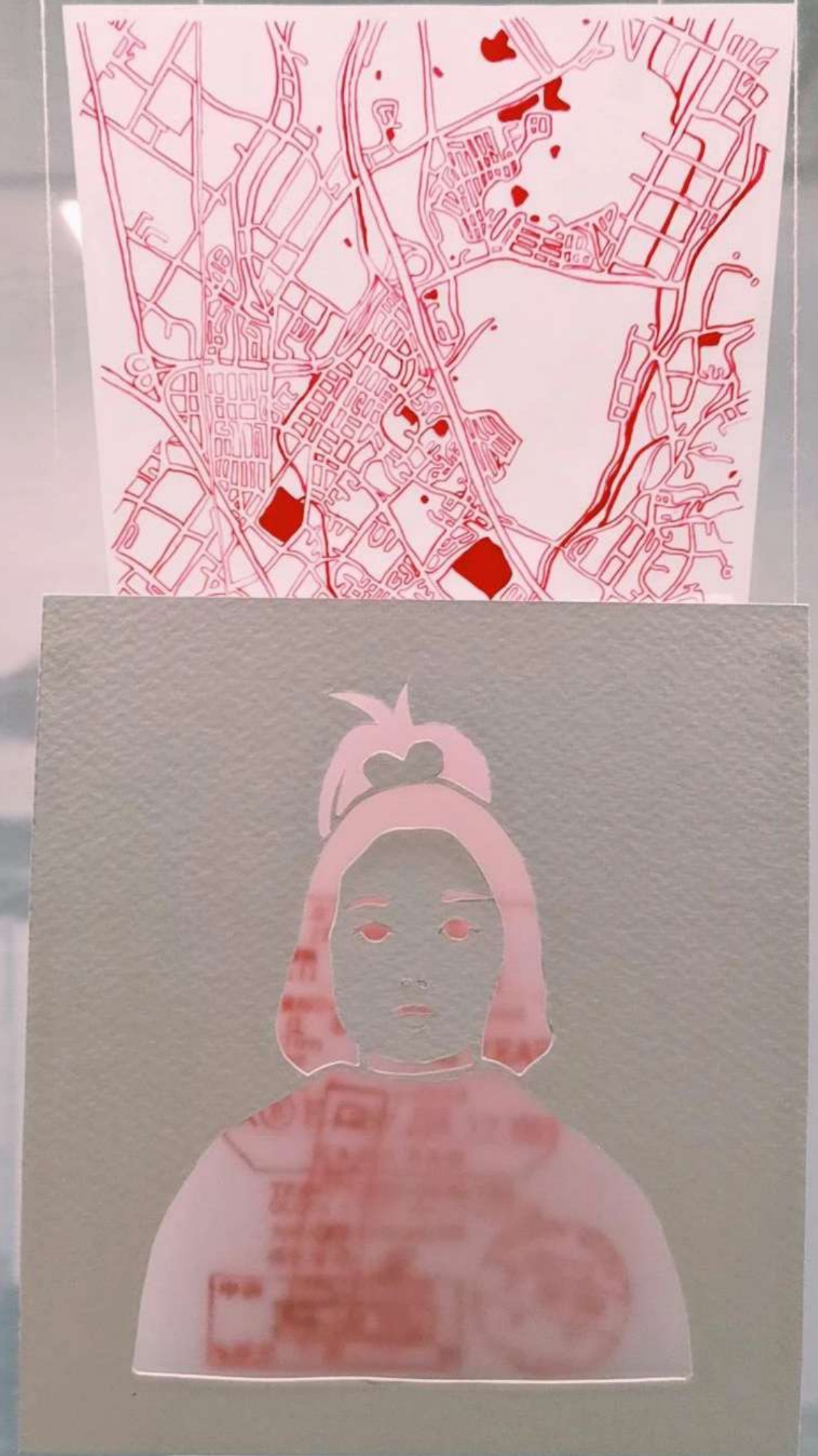
<https://www.instagram.com/livschitz>

Natalia Fukushima

Susurros identidad, migración y comunidad nikkei como espacio sináptico

Natalia Fukushima parte de la comunidad nikkei en el Perú para proponer que el océano entre dos patrias es un espacio sináptico donde se genera una nueva identidad. Su investigación artística convierte documentos burocráticos, capas de papel traslúcido y gestos miméticos en operaciones epistémicas que ningún ensayo teórico podría reemplazar.

Escribe: Germán Vegas.



La investigación artística es un campo en plena consolidación que se debate entre la solidez de las metodologías científicas tradicionales y la necesidad de forjar sus propios criterios de validez. En este ámbito, la práctica artística funciona simultáneamente como instrumento y objeto de estudio, lo que la distingue de otros sistemas. El proyecto *Susurros: la identidad a raíz de la migración y la comunidad nikkei* como espacio sináptico, de Natalia Fukushima, si bien tiene su origen en el ámbito académico, no se limita a la reproducción de marcos epistemológicos preconcebidos, sino que desentraña, a partir de una práctica dedicada y sensible, un tipo de conocimiento muy difícil de obtener a través de sistemas más tradicionales.

Más allá de la ilustración sociológica

El trabajo de Fukushima no es un estudio sociológico sobre una comunidad migrante ilustrado con arte, ni el resultado de una producción artística convencional sustentada por un texto reflexivo. Es, en esencia, una investigación dirigida por la práctica que encarna los principios de la investigación transdisciplinar. Su proyecto no se limita a lo que la academia determina, sino que involucra a actores sociales, la comunidad *nikkei*, descendiente de migrantes japoneses en el Perú, en un proceso de colaboración cuyo fin no es únicamente la producción de un resultado estético, sino la atención consciente y creativa a un problema socialmente relevante: la invisibilización y la dilución de las identidades migrantes. Sin embargo, su interés en la migración no se agota en sus aspectos raciales o culturales, ni en la historia de consolidación social de la comunidad. Por el contrario, la autora presta cuidadosa atención al fantasma del éxodo y al desarraigo permanente que implica abandonar un mundo sin llegar nunca al destino. Las escasas señales de ese drama son enmascaradas por la forma externa de una cultura: su lenguaje, su apariencia, sus costumbres. Lo oculto, la huella emocional del autoexilio es lo que Fukushima devela a través de esta investigación.



*El “espacio
sináptico” de
Fukushima es la
brillante
conceptualización
de un vacío,
encarnado en el
océano que separa
Perú de Japón,
que se vive como
fractura y condena.*

La huella como gesto de apropiación

El interés de Fukushima por la huella se manifiesta de dos maneras. Por un lado, la dimensión burocrática, donde documentos como el koseki, el pasaporte o la partida de nacimiento funcionan como inscripciones estatales que declaran la existencia de una persona y, sobre todo, a quién pertenece. La autora muestra cómo estos mecanismos han operado históricamente como dispositivos de exclusión para la comunidad *nikkei*: la imposibilidad de inscribirse en el riguroso registro familiar japonés vulnera la historia de los grupos migrantes al capitalizar la ruptura burocrática con el pasado y el legado identitario. Frente a esta indiferencia administrativa, la autora propone el mecanismo del “análisis mimético”, copiando a mano, con tinta roja, los documentos compartidos por los coautores. A través de este gesto de apropiación simbólica, se imprime la pertenencia a un legado cultural y genético denegado por un sistema que pierde de vista a aquellos que amplían sus horizontes fuera de la órbita que el Estado domina. Esta declaración se establece desde la memoria íntima y no desde la lógica del aparato burocrático.

El espacio sináptico: del vacío a la matriz generativa

El “espacio sináptico” de Fukushima es la brillante conceptualización de un vacío, encarnado en el océano que separa Perú de Japón, que se vive como fractura y condena: los migrantes quedan suspendidos en un “entre”, sin pertenecer plenamente a ninguna de las dos orillas, relegados a un limbo identitario que es fuente de desarraigo, pero también tierra fértil para la construcción de una tercera identidad. Tomando la metáfora neurocientífica de la sinapsis, ese espacio vacío entre neuronas donde precisamente ocurre la comunicación y se transmite el impulso que da vida al pensamiento, la autora resignifica la condición *nikkei*. Ese vacío geográfico, legal y cultural no es la ausencia de identidad, sino su matriz generativa: es en ese espacio intermedio, flotante y apátrida, donde se ha forjado una cultura propia, híbrida y original, que no es copia ni de la peruana ni de la japonesa.





Fukushima demuestra que el proceso creativo puede ser un riguroso método de investigación. Gestos como el análisis mimético y el calado de las fotografías de pasaporte no son meramente ilustrativos, sino auténticas operaciones epistémicas.

Pertenencia y archivo en perpetua construcción

Así se reconfigura el deseo de pertenencia. La comunidad nikkei, descubre Fukushima, es un grupo consolidado, pero no sobre las bases tradicionales de la nación, la sangre o el documento, sino sobre la experiencia compartida de habitar ese mismo vacío sináptico. La pertenencia no es a una patria, sino a una comunidad de afectos, memorias y trayectorias tejidas en el espacio intersticial. Los archivadores virtuales sin bordes perimetrales que propone para el montaje son la encarnación material de esta idea: la identidad *nikkei* es un archivo en construcción perpetua, sin un contorno rígido que la defina y, por tanto, la determine. Es a partir de esta idea que el vacío pierde su nulidad para convertirse en espacio de creación identitaria en constante transformación. La comunidad nikkei, como otros grupos nacidos de la diáspora, de la resistencia a ocupar posiciones fijas de género, de la recombinación genética o idiomática, es prueba de que vivimos en un mundo que se redefine sacudiéndose de categorías rígidas y contrarias, en muchos casos, al flujo de una pauta que nace de la integración insospechada de lo natural y lo cultural.

La forma como argumento

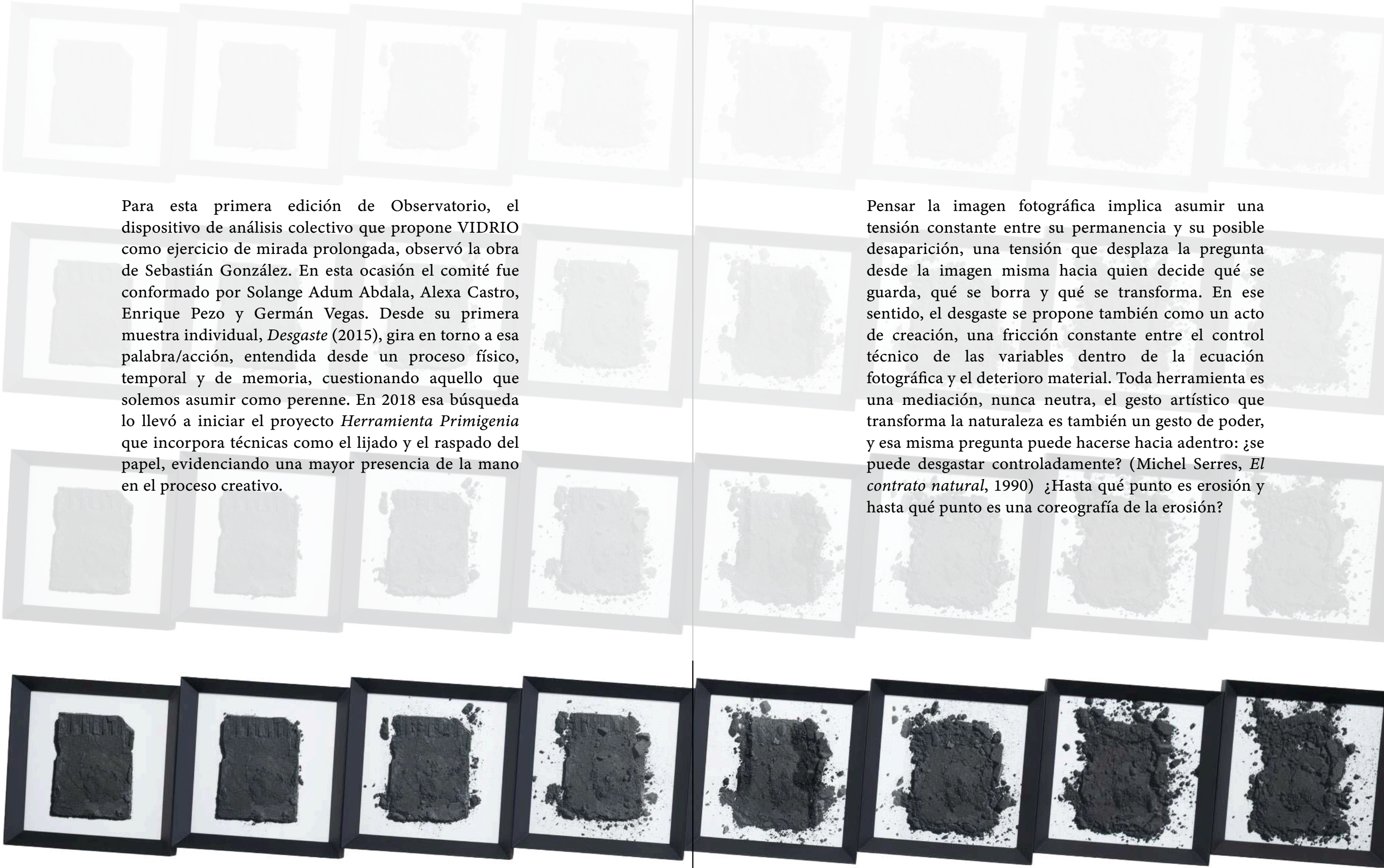
Fukushima demuestra que el proceso creativo puede ser un riguroso método de investigación. Gestos como el análisis mimético y el calado de las fotografías de pasaporte no son meramente ilustrativos, sino auténticas operaciones epistémicas: vaciar el rostro de la foto de carnet deconstruye la identidad legal impuesta y produce un conocimiento sobre la violencia de la simplificación administrativa que ningún ensayo teórico transmitiría con la misma inmediatez sensorial. De igual modo, la superposición de capas de papel traslúcido no es una elección estética, sino una declaración metodológica que honra la opacidad como condición necesaria para abordar ciertas verdades, las de la identidad migrante, el trauma, la memoria, de modo que la forma de la obra es, en sí misma, el argumento. El proyecto ejemplifica así una postura epistemológica donde el resultado no es una obra terminada ni un texto científico, sino un artefacto que preserva las tensiones abordadas en lugar de resolverlas. Como señala Borgdorff, "la investigación artística alcanza su mayor potencia cuando la práctica no es un medio para ilustrar una teoría, sino el instrumento mismo que hace posible un conocimiento que, de otro modo, permanecería inaccesible".

Sebastián Gonzalez: la persistencia del desgaste

¿Qué preguntas emergen cuando una práctica artística es observada desde múltiples perspectivas? La primera edición de Observatorio reúne a Solange Adum Abdala, Alexa Castro, Enrique Pezo y Germán Vegas para construir un análisis compartido de la obra de Sebastián González.

Escribe Solange Adum Abdala

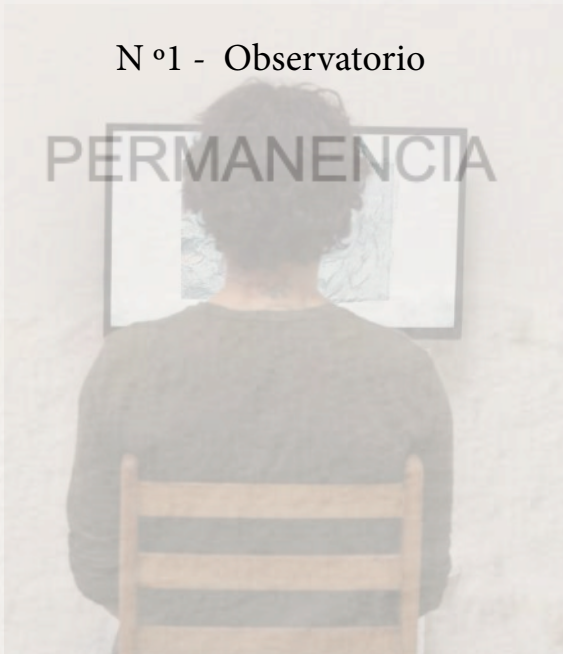




Para esta primera edición de Observatorio, el dispositivo de análisis colectivo que propone VIDRIO como ejercicio de mirada prolongada, observó la obra de Sebastián González. En esta ocasión el comité fue conformado por Solange Adum Abdala, Alexa Castro, Enrique Pezo y Germán Vegas. Desde su primera muestra individual, *Desgaste* (2015), gira en torno a esa palabra/acción, entendida desde un proceso físico, temporal y de memoria, cuestionando aquello que solemos asumir como perenne. En 2018 esa búsqueda lo llevó a iniciar el proyecto *Herramienta Primigenia* que incorpora técnicas como el lijado y el raspado del papel, evidenciando una mayor presencia de la mano en el proceso creativo.

Pensar la imagen fotográfica implica asumir una tensión constante entre su permanencia y su posible desaparición, una tensión que desplaza la pregunta desde la imagen misma hacia quien decide qué se guarda, qué se borra y qué se transforma. En ese sentido, el desgaste se propone también como un acto de creación, una fricción constante entre el control técnico de las variables dentro de la ecuación fotográfica y el deterioro material. Toda herramienta es una mediación, nunca neutra, el gesto artístico que transforma la naturaleza es también un gesto de poder, y esa misma pregunta puede hacerse hacia adentro: ¿se puede desgastar controladamente? (Michel Serres, *El contrato natural*, 1990) ¿Hasta qué punto es erosión y hasta qué punto es una coreografía de la erosión?

PERMANENCIA



¿LA IMAGEN DEL DESGASTE? ¿EL DESGASTE DE LA IMAGEN?

— Es esta condición paradójica que desplaza la pregunta desde la imagen misma, si es que hay una autonomía de la fotografía o es, más bien, una autonomía de quien decide qué se guarda, qué se borra, o qué se transforma.

Estética del mercado del arte.

ESTUDIO
FOTOGRAFICO

ARTE

TRANSACCIÓN CAPITAL

Contra-estética al consumo.

CUERPO Y MATERIA
PAISAJE Y EXTRACCIÓN

DESGASTE

HUELLA Y ARCHIVO
POSTURA Y AUTORÍA

ESTADO
DE LA
CUESTION

BRAZO/MANO

ROCA/FOSIL

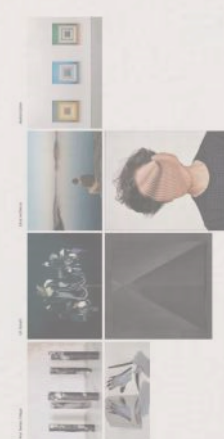
BORRAS

ANTECEDENTES

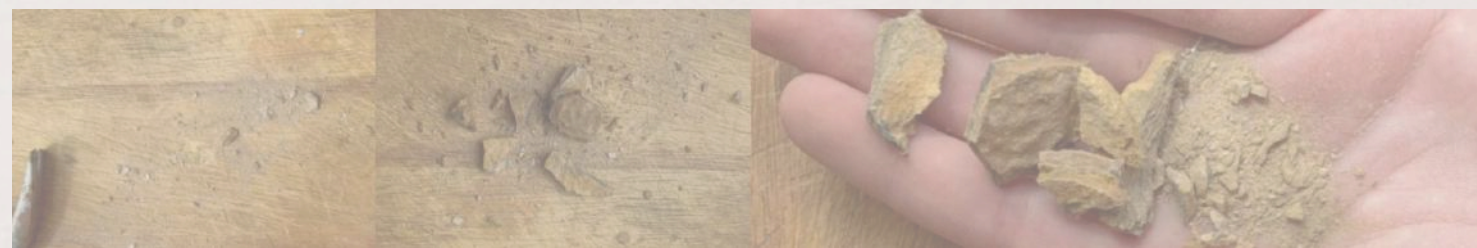
PÉRDIDA

DESAPARICIÓN

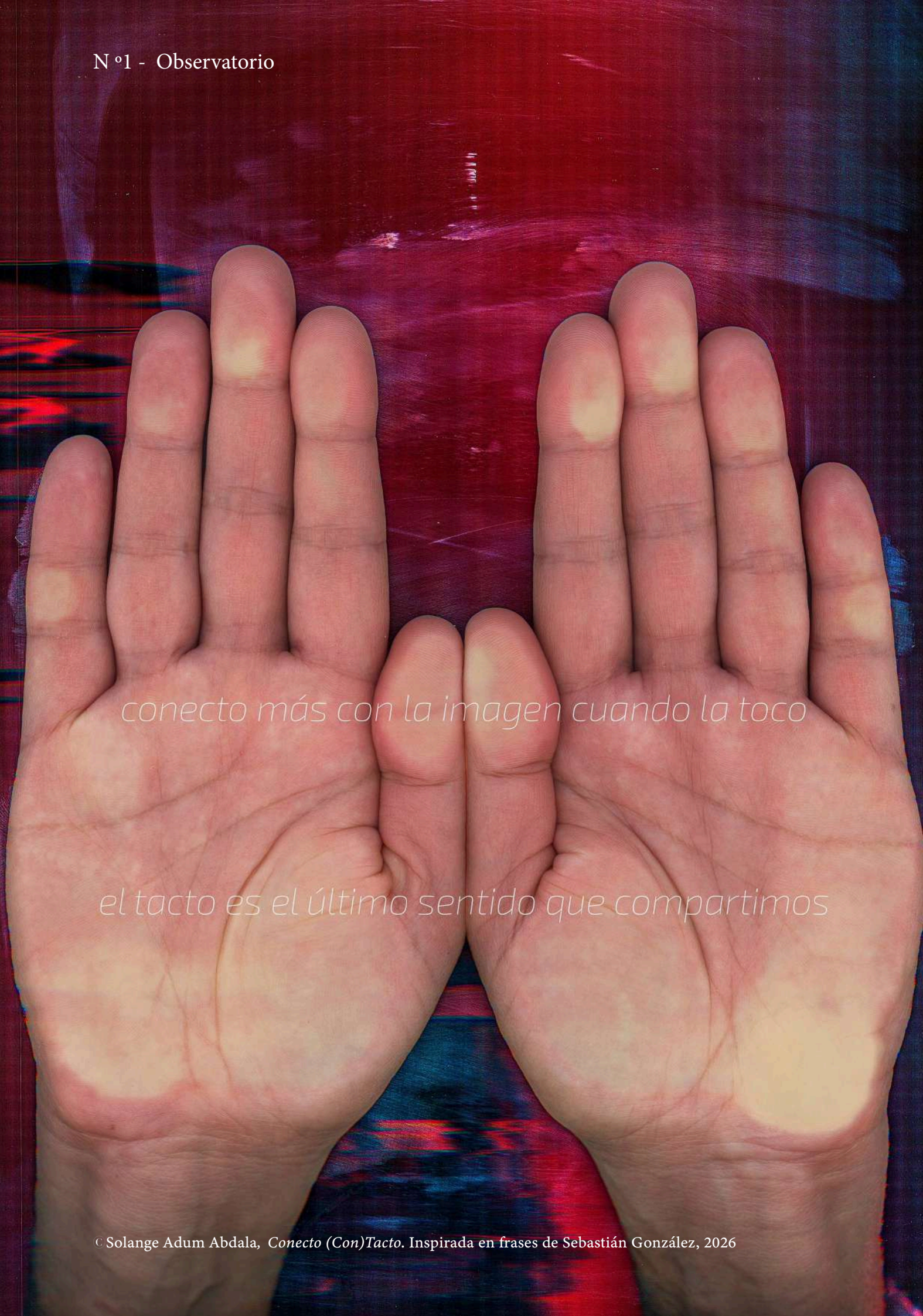
puerto supe
Está mi infancia en esta costa,
bajo el cielo azul,
cielos con nubes blancas, y los
nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,
azules casas en el horizonte.
Junto a la gran morada sin ventanas,
junto a las vueltas ciegas,
junto al turbio licor y al pájaro carnívoro.
¡Oh, mar de todos los días,
mar montañá, boca lluviosa de la costa fría;
Allí destruyo con ~~bellas~~ piedras
la casa de mi padre,
allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,
destapo las botellas y un humo negro escapa
y tife tiernamente el aire y los jardines.
Están mis horas junto al río seco,
entre el polvo y sus hojas palpitantes,
en los ojos ardientes de esta tierra
a donde lanza el mar su blanco dardo.
Una sola estación, un mismo tiempo
de eborantes dedos y aliento de pescado.



En este sentido, la tarea podría pensarse desde la idea de profanación a lo estético. Siguiendo a Giorgio Agamben (**elogio de la profanación**), profanar implica desactivar su aura de intocabilidad, de lo sagrado. En el campo de la imagen, esto supone abrir nuevas posibilidades de sentido. El desgaste, en este marco, puede entenderse como una forma de profanación voluntaria (?). Así, producir imágenes sería alterar su diseño e interrumpir funciones.







conecto más con la imagen cuando la toco

el tacto es el último sentido que compartimos

El cuerpo del artista interviene en todo esto sin terminar de asumirse del todo en el discurso. El brazo en tensión, la repetición, el cálculo, la dualidad entre las variables controlables y lo incontrolable que resulta el peso de la naturaleza y la física para el cuerpo. El gesto manual y el tacto aparecen como la última conexión posible con una herramienta que, cuando es trasladada como herencia familiar, no se puede simplemente tocar. Fotografiar, intervenir y volver a fotografiar es una serpiente que se muerde la cola: la fotografía no termina en la imagen, y cuando se interviene físicamente una fotografía no se interviene solo una superficie, sino un aparato de conocimiento completo (José Pablo Concha, *La desmaterialización fotográfica*, 2011). Esa misma mediación atraviesa el paisaje: "ninguna imagen de la naturaleza es inocente" (Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, 1997), porque ya fue elegida, encuadrada, convertida en objeto de contemplación antes de ser desgastada. La fotografía está históricamente ligada a la extracción (Siobhan Angus, *Camera Geologica*, 2024), a una forma de ver el mundo desde la lógica capitalista, y por eso desgastar una imagen de la naturaleza es también, de alguna manera, desgastar dos veces lo mismo.

La metodología de Observatorio no pretende generar lecturas en una sola conclusión, sino que las reconstruye como una red: los conceptos que fueron apareciendo sesión tras sesión, en el caso de la obra de Sebastián González, el control, imagen, cuerpo, naturaleza, performance, materialidad, memoria.

Ni vivo, ni muerto

Nada para poner,
nada para dejar

Delo oscuro a lo oscuro

Sin voz, pero llamados

Morir cada día un poco más

Todo tan monótono

Tenia extremidades?

No hay otra salida

Morimos sencillamente

Día en ruinas

Alexis Castro

Borrar - Desborrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

borrar

Edgardo Adam

Haz click aquí para acceder
al video completo de
ANTIDESGASTE

Como en una pizarra mágica, nada se borra por completo; cada gesto deja una sombra, una huella persistente en la superficie de
aquellos que llamamos memoria.
Enrique Pérez

Sebastián Gonzalez

Sebastián González (1987, Perú) Proveniente de una familia de fotógrafos, creció rodeado de cámaras, libros y luces de estudio. Tras explorar inicialmente las ciencias, se reencontró con la fotografía durante sus años universitarios, primero como asistente y posteriormente como estudiante del Centro de la Imagen, donde también ejerció la docencia. En 2015 presentó su primera muestra individual, *Desgaste*, que dio inicio a una investigación centrada en los procesos de transformación y pérdida que atraviesan la materia, la memoria, el tiempo y la información. Su trabajo aborda también la relación entre lo urbano, la arquitectura y el arte, atendiendo a cómo la luz, los materiales y el espacio modifican nuestra percepción.

En 2018 inició *Herramienta Primigenia*, incorporando técnicas de intervención sobre el papel que ampliaron su exploración hacia el paisaje, la erosión y la reconstrucción a partir de fragmentos. Su formación científica atraviesa su mirada y metodología de trabajo.

Más información

<https://sebastiangonzalez.pe/>

www.instagram.com/sebastiangefoto/

Alexa Castro

Alexa Castro Oliva (1999, Perú) es artista visual, fotógrafa, cantautora y actriz. Egresada del Centro de la Imagen. Su práctica se desarrolla en el cruce de estas disciplinas, explorando las tensiones entre la memoria personal y la identidad en construcción. Indaga las formas en que el arte y sus lenguajes pueden operar como vehículo de autoconocimiento a través del vínculo y la intimidad, y la pregunta constante por lo que significa habitar una historia, una mirada y un cuerpo.

Enrique Pezo

Enrique Pezo Gómez (1994, Perú. Reside en Marseille, Francia) es artista visual e investigador. Su trabajo se sitúa en los cruces entre imagen, memoria y territorio, activando dispositivos visuales que cuestionan los relatos oficiales sobre América Latina y la Amazonía. Su investigación articula la performatividad de la imagen fotográfica con la especulación teórica, generando contra-narrativas que interpelan los imaginarios dominantes asociados a estos territorios.

Germán Vegas

Germán Vegas (1967, Perú) se formó como escultor en la Escuela Nacional "La Esmeralda" de México (1990-1995) y desde 1997 ha ejercido la docencia en Artes Visuales, Fotografía, Arquitectura y Diseño Gráfico en diversas universidades. Desde hace una década desarrolla proyectos de investigación artística, con especial interés en modelos rizomáticos y basados en la práctica que abordan temas relacionados al paisaje, el extractivismo, la cartografía, las tecnologías y la memoria. En un escenario contemporáneo marcado por la saturación de datos y la crisis ecológica, la investigación artística se erige como una alternativa crucial porque no solo produce conocimiento crítico, sino que lo encarna en experiencias sensibles y materiales que interpelan directamente al espectador, abriendo espacios para otras narrativas posibles frente a los relatos hegemónicos.

Solange Adum Abdala

Solange Adum Abdala (1980, Perú. Reside en Vancouver) es Magíster en Fine Arts por la University of British Columbia. En su obra e investigación explora la fotografía en una «de/re/construcción» donde se reactivan las capas de representación inscritas en lo visible, articulando estudios sobre historia, cultura de masas, naturaleza y ciencias. Desde ahí, replantea el aparato fotográfico como tecnología política de captura, fijación y producción, entendiendo el arte como un medio para especular sobre el conocimiento. Su trayectoria abarca cinco exposiciones individuales y muestras colectivas en América, Europa y Asia. Ha recibido el Primer Premio del III Salón de Fotografía del ICPNA y fue seleccionada para la publicación *Collage: Women of the Prix Pictet* since 2008. Paralelamente a su práctica artística, cuenta con 20 años de experiencia en docencia de pregrado y más de 10 años en gestión académica en artes y cultura.

Haz click aquí para acceder a los análisis completos del comité: Solange Adum Abdala, Alexa Castro, Enrique Pezo y Germán Vegas.

Rompe el VIDRIO,
descarga, copia,
imprime, fotocopia,
reproduce, cuelga,
presta, regala, envía,
traduce, difunde,
comparte, multiplica.

PÚBLICA presenta VIDRIO, su nueva revista dedicada a la fotografía contemporánea.
Un espacio editorial que articula creación, pensamiento e investigación visual.

Comité editorial:

Ana Lía Orézzoli, Cristias Rosas, David Rojas, Enrique Pezo, Gabriela Pinto, Germán Vegas,
Raúl Espinoza, Sebastián Gonzalez, Solange Adum Abdala

Editor de textos:

Daniel Arenas

Redacción y colaboradores:

Según número y proyecto editorial.

Diseño:

Gabriela Pinto

Contacto:

info@galeria-publica.com

www.galeria-publica.com

Esta edición de VIDRIO existe gracias a la generosidad de quienes decidieron compartir su obra con nosotrxs. Agradecemos a lxs artistas que postularon a nuestras convocatorias, cada propuesta recibida contribuyó a enriquecer el diálogo que esta revista propone. Su confianza en PÚy el tiempo dedicado a preparar y enviar su trabajo son el motor que hace posible esta publicación.

Nuestro reconocimiento a lxs artistas presentadx en este número, seleccionadx por el comité editorial por la claridad, el riesgo y la relevancia de sus propuestas dentro del panorama artístico actual.

Gracias, finalmente, a quienes leen, comparten y sostienen este proyecto: sin una comunidad atenta, ninguna convocatoria ni ninguna revista tendría sentido.

Los textos son responsabilidad de sus autores.

Las imágenes pertenecen a sus respectivos titulares y se reproducen con la autorización correspondiente.

Esta edición de VIDRIO se publica bajo licencia (CC BY-NC-SA).

Puedes descargarla, copiarla, imprimirla y compartirla libremente, siempre que cites la fuente, no hagas uso comercial y no la alteres.

El uso independiente de las imágenes y los textos, fuera de esta publicación, requiere la autorización de sus autores.

© Textos: sus autores

© Imágenes: sus autores y titulares de derechos

Diseñado y producido por GALERÍA PÚBLICA S.A.C. Lima, 2026.

PÚBLICA



Ago26

N.º 1
PRESENTE