

Iván Sikic

VUELVE

TODO

Curaduría:
Elena Ketelsen



7 de marzo - 9 de abril del 2022
Espacio Venancio Shinki

ICPNA

cultural

Iván Sikic

VUELVE

TODO

Curaduría:
Elena Ketelsen

7 de marzo - 9 de abril del 2022
Espacio Venancio Shinki

ICPNA |  |  cultural



TODO VUELVE

*Que santo el amor de la tierra
Que triste la ausencia,
Que deja el ayer*

César Miró

¿Con cuáles gestos se puede amar la tierra --una que nunca fue nuestra para reclamar-- desde la multiplicidad de una vida en migración? Esta es una de las preguntas recurrentes en las acciones e intervenciones llevadas a cabo por Iván Sikic en espacios públicos y disputados, tanto personales como colectivos. Utilizando escultura, fotografía y su cuerpo como instrumento en relación con los espacios, Sikic demuestra cómo la tierra no es la ilusión nacionalista que tanto queda en el imaginario del migrante o el poblador, sino la relación entre el cuerpo y los territorios en los que existe, luchando contra un Imperio capitalista transnacional dedicado a la dominación global. *Todo Vuelve* traza el camino físico y conceptual del artista durante los últimos ocho años, reuniendo por primera vez seis obras e investigaciones creadas mientras Sikic vivía en Australia y Estados Unidos.

La exposición comienza con la proyección de *Breach* (2020) en el patio del ICPNA. El registro de la acción introduce a Sikic al público: un cuerpo excavando una brecha en la Costa Pacífica de Perú; sus sombrías acciones repetidas contemplando el cuerpo como forma de capital¹. Vemos a Sikic excavar por tres horas, produciendo una brecha a través de la cual se ve el mar. Al concluir la acción, vemos la llegada de un tractor, que tapa la brecha con una sola acción. Proyectar esta obra en grande refuerza la importancia del concepto de labor, y permite al espectador entrar en la inmensa vulnerabilidad del momento en que el artista se ve superado por la máquina. Sikic presenta la obra siempre consciente de sus preocupaciones, reconociendo el deseo patriarcal que representa la monumentalización de la figura masculina. A diferencia de la historia extractivista y estetizante del *land art*², Sikic sitúa su obra dentro de una crítica fronteriza de globalización y acumulación de capital, utilizando su cuerpo --no la tierra-- como frontera cambiante, y apostando a lo efímero para iluminar el impacto psicológico del proyecto colonial sobre la tierra y los que la trabajan.

A través de su obra, también vemos a Iván Sikic adoptar la práctica feminista del cuerpo-territorio³ desarrollado por mujeres indígenas racializadas en las Américas. Lo hace con el deseo de subvertir su rol en la subyugación

de dichas mujeres y de la tierra. Esto queda claro en *Amor Humano* (2017), obra que toma su título de la frase coloquial peruana “*amor serrano, más me pegas más te quiero*”, la cual demuestra la perpetuación de la violencia física y verbal que vive la mujer en Perú, donde en el año 2018, el número de víctimas (documentadas) por feminicidio fue 150, alcanzando una tasa de 0,9 muertes por feminicidio por cada 100 mil mujeres.⁴ El video presentado en la sala registra una procesión de mujeres bailando en el cementerio Virgen de Lourdes (también conocido como Nueva Esperanza), omitiendo al hombre que, usualmente, también forma parte de este baile. Las mujeres llevan capas diseñadas por el artista en colaboración con el artesano Roland Quintana Rafael, proveniente de la ciudad de Huancayo, radicado en Lima. En colaboración con Sikic, Quintana Rafael ha bordado una selección de fechas y ciudades con los nombres de las mujeres que han sido asesinadas por hombres y el estado patriarcal. También como parte de esta obra, encontramos en medio de la sala un objeto-artefacto: una “papa de oro”, que hace referencia a la historia de mujeres indígenas en la sierra del Perú, donde se injertaban papas en la vagina para protestar y defenderse de las violaciones de las guerrillas armadas y el ejército Peruano, en las décadas de 1980 y 1990⁵.

Para priorizar el luto colectivo que ha facilitado un grupo de bailarinas en el cementerio Virgen de Lourdes (el más grande de Perú), Sikic se saca a sí mismo de la obra, actuando como facilitador de este momento de sanación. La intención de la obra recuerda el llamado al feminismo por la teórica estadounidense bell hooks en su ensayo *El Feminismo es Para Todos*: “el pensamiento feminista nos enseña a todos, especialmente, cómo amar la justicia y la libertad de manera que fomenten y afirmen la vida.”⁶ Es con esta interseccionalidad⁷ que Sikic presenta sus acciones participativas y comunitarias.

Otra intersección que abarca Sikic en su obra es la del migrante --rol que él mismo ha vivido por los últimos 19 años-- un calificativo que, a pesar de todo lo que uno sea además de esto, es imposible de escapar en el *teatro de migración metropolitana*⁸ que aún hoy envuelve nuestro mundo globalizado. En los Estados Unidos, la inmigración es también un tema político⁹ en el que pocas veces se escuchan narrativas sobre migrantes no considerados “excepcionales”; sus logros personales y comunitarios, sus deseos y humanidad. Para el migrante, la práctica funeraria es muchas veces la última de las luchas --¿dónde enterrar a alguien cuya vida se ha vivido entre países y fronteras? ¿Quién conmemora esta vida cuando su familia está lejos y dispersa? ¿Cuál es el legado que deja la persona migrante obrera, cuyas contribuciones no son valoradas ni en vida?

Una acción que plantea estas preguntas es la de *Conscious Oblivion* (2020) [Olvido Consciente], en el Cementerio Greenwood en Brooklyn, Nueva York, presentada aquí como registro de la acción acompañado de cuatro fotografías. Fundado en 1838, Greenwood es donde hoy descansan más de 570 000 residentes¹⁰, muchos de ellos migrantes que llegaron durante los siglos XIX y XX a Estados Unidos. Acompañado del trompetista Tariq Allen en *Día de Muertos* (2020) (1.º de noviembre), Sikic limpia y cuida de varias lápidas sepulcrales en una sección del lote público, donde a través de un proceso de investigación en los archivos del cementerio, el artista logró identificar a personas originarias del sur global dentro de una gran mayoría de personas originarias de países europeos. En este acto de recuerdo, el artista trabaja enfocadamente y en silencio limpiando y preparando cada lápida para después recitar en voz alta el nombre de la persona que ahí descansa. Nombres que quizás no volverán a ser hablados en voz alta nunca más. Esta acción va acompañada con melodías de jazz funerario interpretadas por Allen, entre las cuales se encuentra *Amazing Grace* (canción escrita por el exesclavista estadounidense John Newton, que hoy en día es considerada himno abolicionista¹¹).

Al elegir a personas de lugares como Cuba, Siria y Venezuela que emigraron a los EE.UU. entre los años 1800 y 1900, Sikic recalca la presencia de estas migraciones a lo largo de la historia, a pesar de su borradura dentro de la construcción nacional de los Estados Unidos. Más allá de una performance, este ritual sirve como un acto de resistencia ante la implacable lógica colonial --el *Olvido Consciente*-- de progreso lineal homogéneo. Esta acción también ilumina una paradoja en la obra de Sikic: ¿Cómo sacamos “la nación” del estado-nación, sin sacar al migrante (singular/colectivo) de la migración? Sikic trabaja a través de sus obras y su cuerpo para recordar este pasado, y a la vez imaginar futuros solidarios.

Amor Humano y *Olvido Consciente* se encuentran en la sala como afirmaciones a la vida, creando un contrapunto con *SAQUEO* (2015), obra que contempla su negación. *SAQUEO* interrumpe las posibilidades de comunidad, conmemoración y sanación que evocan *Amor Humano* y *Olvido Consciente*, recordando al espectador lo difícil que es olvidar el legado de avaricia e individualismo que ha dejado el proyecto moderno de capitalismo transnacional, y la forma cómo muchos han internalizado estas ideologías.

SAQUEO es una acción participativa que toma lugar en una mansión abandonada del barrio histórico de Barranco en Lima. Sikic llena la casa con sesenta toneladas de tierra. Dentro de la tierra Sikic sepulta una pepita de 54 gramos de oro puro valorada en ese entonces en \$2068.36 dólares, El valor

del oro se ve confirmado en un documento oficial presente en la sala, firmado por el notario público Eduardo Laos de Lama. Los participantes forman parte de la obra también. Sikic invita al público a ser partícipe de la obra probando su turno en la búsqueda del oro, y ofrece este mismo como recompensa. Quien logre encontrarlo, será su nuevo dueño. Con *SAQUEO* el artista no duda en presentar una crítica situacionista, facilitando precisamente una interacción en donde “el espectáculo no es una colección de imágenes, sino la relación social entre personas, mediadas por la imagen.”¹²

Aunque uno como espectador se sienta decididamente pesimista al ver cómo reaccionan los participantes en *SAQUEO*, Sikic nunca pierde fe en la resistencia creativa. *SAQUEO* nos advierte de los efectos del extractivismo y el individualismo, usando la pepita de oro como símbolo de tal. En contraste, mientras que la “papa de oro”(presentada aquí como artefacto ligado a la acción comunitaria *Amor Humano*), demuestra el potencial liberador de reinscribir significado a los símbolos de opresión, Sikic nos confronta con la tensión y la belleza de la esperanza dentro de la crisis. Este amuleto de protección también sirve para recordar; como en *Olvido Consciente*, Sikic afirma con su obra el poder del artista como narrador, capaz de visibilizar y recordar historias en peligro de olvido.

Finalmente, regresamos a Australia en la obra más temprana de la exhibición, *From Dawn to Dawn* (2014). Partiendo de sus obras más teatrales anteriores a esta (no representadas aquí), *From Dawn to Dawn* marca un giro conceptual de lo narrativo a lo duracional, donde Sikic comienza a cuestionar con su cuerpo y sus acciones lo que cuenta como arte; esta cuestión informa el arco de sus investigaciones donde oscila entre acciones, gestos, registros, y objetos-artefactos.

En esta acción duracional, Sikic y su colaborador Kai Bradley excavan una brecha de tierra a lo largo del perímetro del centro de arte Testing Grounds en Melbourne, acumulando estos residuos para crear un monte de tierra y escombros. Los dos artistas trabajan en silencio, en turnos de seis horas durante 72 horas seguidas, con cuatro horas entre cada turno para descansar y comer. Cada cinco horas, Sikic y Bradley pintan la acumulación de tierra y escombros de rosa neón, y embolsan cinco objetos encontrados en la tierra luego de cada capa de pintura. Los objetos son guardados y etiquetados con la fecha y la hora de la excavación, para luego ser puestos a la venta. El precio de los objetos corresponden al salario mínimo de un periodista¹³ en Australia (en ese momento, \$21.43 la hora) multiplicado por las horas trabajadas por Sikic y Bradley. Los primeros cinco objetos se valoran en \$85.72 y los últimos cinco objetos en \$3085.92. A las seis de la mañana

del último día vemos a los dos artistas viajar de vuelta a sus hogares en transporte público.

Sikic comenta que *From Dawn to Dawn* se trata sobre la cultura de consumo masivo, la cual informa los medios populares y la perpetuación de acumulación sin fin de bienes sin valor real. Para *Todo Vuelve*, los objetos son presentados de forma arqueológica y jurídica, reforzando el valor arbitrario que el capitalismo y sus instituciones atribuyen a las cosas, resultando en la alienación del trabajador y su distanciamiento de la tierra; esto mismo vemos en *Trashed* (2016 - 2021), donde Sikic pinta bolsas de basura que encuentra en las calles de Nueva York de dorado, para luego dejarlas para ser recogidas por el departamento de sanidad de la ciudad, junto con la demás basura citadina.

Al atar el valor de los objetos directamente a la moción repetida de excavar, y en *Trashed* a la decoración del objeto, Sikic ofrece una crítica marxista que prevalece en su obra, especialmente en *From Dawn to Dawn*: cuando el trabajador crea “riqueza”, esta riqueza se crea para el capitalista y no para el trabajador o productor, y la condición humana del trabajador se va deteriorando, tanto como su conexión con la tierra. Para el migrante alienado de “su” tierra, la conexión es aún más tenue desde el comienzo; hay que seguir volviendo al cuerpo. Sin embargo, Sikic quiere que no se nos olvide la tierra, ni las historias y contranarrativas de quienes han cuidado de ella. El artista vuelve siempre a su cuerpo en su obra, exigiéndonos a reconocer las posibilidades, tanto como los límites, de esta relación física y espiritual. El cuerpo es el único puente en el que podemos confiar. Es apropiado entonces que su último gesto esté debajo de nuestros cuerpos, nuestros puentes; la sal (en este caso, de uso industrial, proveniente de Maras, Cusco) que cubre todo el suelo de la sala de exhibición, nos obliga a cuestionar su presencia en nuestras vidas cotidianas, a no dar por hecho nada de lo que sacamos de la tierra --la cual nunca fue nuestra para reclamar. Reasignar significados es la tarea eterna del migrante; tal vez como consecuencia de esa *triste ausencia que deja el ayer*.

Elena Ketelsen
Curadora

NOTAS

1. Pierre Bourdieu, "Forms of Capital: General Sociology, Volume 3: Lectures at the Collège de France 1983 - 84," Oxford, UK: Polity Press, 2021.
2. Tania Willard, "BUSH Gallery: Contemporary Art, Language, and Community," ensayo presentado en la conferencia anual CAA como parte de la conversación "Prácticas Indígenas Resurgentes", Nueva York, NY, febrero, 2017. Tengo una visión cínica del land art, que las comunidades indígenas han hecho desde siempre.
3. Aura Lolita Chávez Ixcaquic y Marusia López Cruz, "Las Mujeres Defensoras de Derechos Humanos Lideran la Protección Colectiva para Defender la Vida y el Territorio". El territorio se entiende como una red de vida que conecta con nuestros cuerpos e historias, lo cual crea un vínculo entre las luchas por la defensa de los cuerpos de las mujeres y de los territorios que nos sostienen. <https://www.openglobalrights.org/women-human-rights-defenders-lead-in-the-collective-protection-to-defend-life-and-territory/?lang=Spanish>, accedido el 20 de enero de 2022.
4. Ministerio Público, Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, Policía Nacional del Perú e Instituto Nacional de Estadística e Informática, "Los Femicidios y la Violencia Contra la Mujer en el Perú," 2018, p. 43. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1659/cap02.pdf, accedido el 15 de febrero 2022.
5. Esta historia logró formar parte de la conciencia peruana cuando en el 2009, la película "La Teta Asustada" dirigida por Claudia Llosa ganó el Oso de Oro en el festival de cine en Berlín. Luego fue la primera película Peruana en ser nominada a los premios Óscar como mejor película en idioma extranjero.
6. bell hooks, "Feminism is for Everybody: Passionate Politics", New York: Routledge, 2015, p. 71.
7. Kimberlé Williams Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color," En: Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk, Eds. The Public Nature of Private Violence, New York: Routledge, 1994, p. 93-118. Cuando se habla de interseccionalidad aquí, usamos el análisis de poder de Crenshaw para comprender cómo los aspectos de las identidades sociales y políticas de una persona se combinan para crear diferentes modos de discriminación y privilegio; al entender nuestra posicionalidad, tal como hace Sikic con su obra, ofrecemos críticas y observaciones que reconocen e intentan dismantlar el matrix de poder patriarcal y colonial.
8. Gayatri Spivak, "An Aesthetic Education in the Era of Globalization." Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012, p. 215. Spivak propone un análisis de migración que se enfoque en cuestiones de clase, labor, y género, en vez de un nacionalismo atado solamente al lugar de nacimiento: el teatro de migración.
9. Solo hay que prender la televisión o la radio para ver con cuáles otras palabras la relacionan (por el amor y respeto al migrante, no se repetirán aquí.)
10. Cementerio Greenwood, <https://www.green-wood.com/green-woods-history-and-archives/>, accedido el 15 de enero de 2022.
11. Steve Turner, "Amazing Grace: The Story of America's Most Beloved Song," New York: Harper Collins, 2002, p. 3.
12. Guy Debord, "Society of the Spectacle." New York: Zone Books, 1994, p.2.
13. Sikic elige el salario del periodista debido a que, en el año 2013, periodistas en Australia se negaron a reportar sobre la entrada de miles de personas a Australia refugiadas de Irán, Irak, Afganistán y Siria. Optando por noticias que favorecen el nacionalismo de Australia, los periodistas demuestran el valor subjetivo de lo que llega a ser información pública. Información sobre esa migración se puede encontrar aquí: <https://www.nytimes.com/2013/11/17/magazine/the-impossible-refugee-boat-lift-to-christmas-island.html>, accedido el 15 de febrero de 2022.

















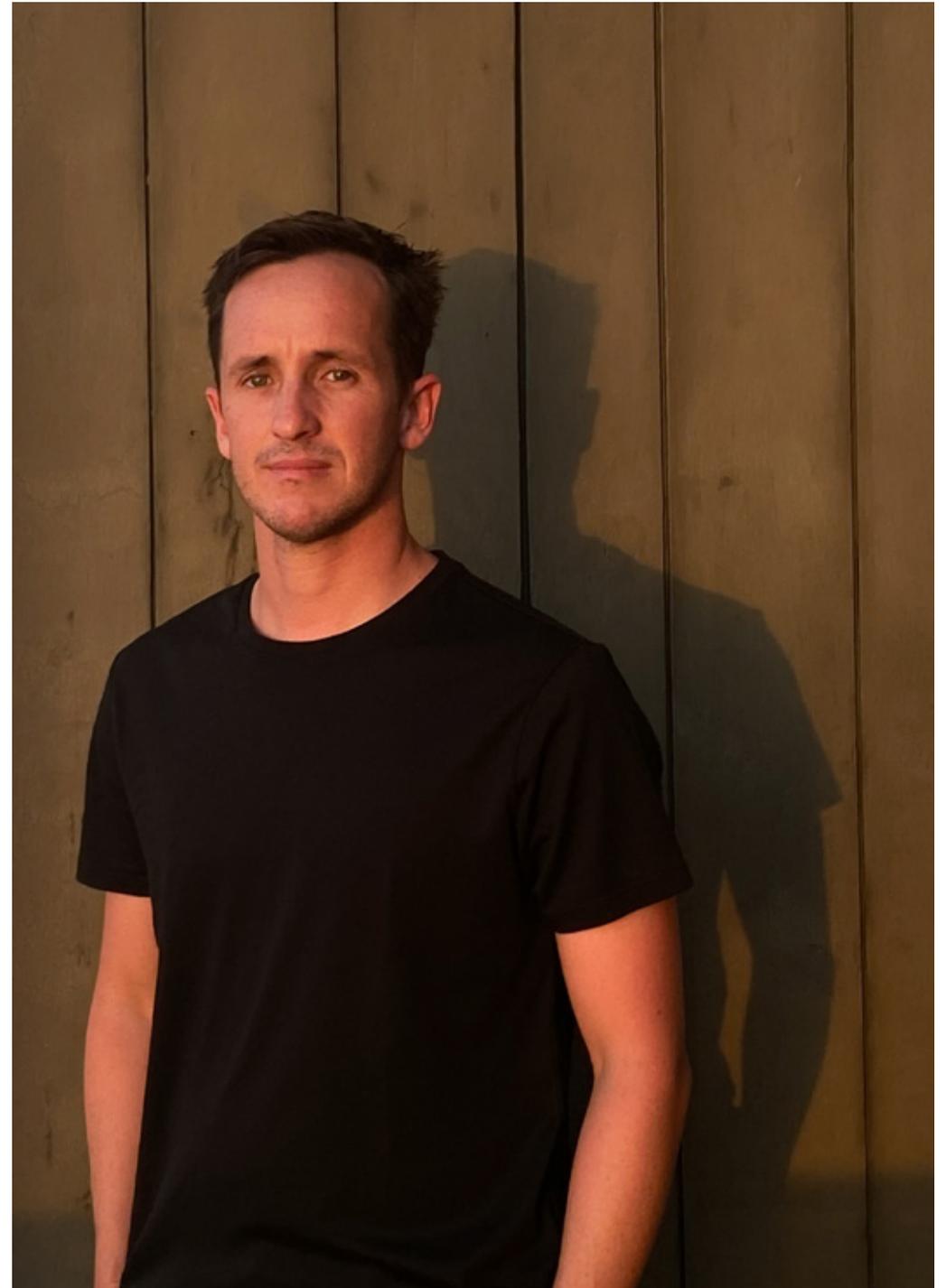




IVÁN SIKIC
(LIMA, 1993)

Iván Sikic ha exhibido en *The 8th Floor* (New York), MAC, (Lima), *Smack Mellon* (Brooklyn), *Km 0.2* (San Juan, Lima y Ciudad de México), *Luis Adelantado* (Bogotá, Madrid y Valencia), *Vigil Gonzales* (Lima), *NADA x Foreland* (Catskills, NY), *Essex Flowers* (NY), *Art in Odd Places* (NY), *Das Schaufenster* (Seattle), *NADA 2021* (Miami), *MANA Contemporary* (Miami & NJ), la Segunda Bienal Tropical (Loiza, 2016) curada por Marina Reyes Franco, Radamés 'Juni' Figueroa, Stefan Benchoam & Pablo León de la Barra, la Immigrant Artist Biennial (2020) presentada en el cementerio de Greenwood (Brooklyn), curada por Katya Grokhovsky and Harry Weil, entre otros.

Su trabajo ha recibido cobertura en prensa global, incluyendo publicaciones como *Artnet News*, *The Huffington Post*, *VICE News*, *Metro: New York*, *Art Guide Australia*, *Fast Company*, *Art Report*, *La Vanguardia España*, *TerremotoMX*, *Relieve Contemporáneo*, *Artishock*, *Art Reveal Magazine NY* y *El Espectador* (Colombia)





Espacio I Venancio Shinki
Av. Angamos Oeste 120, Miraflores

martes y miércoles - 10:00 a. m. a 6:00 p. m.
de jueves a sábado - 10:00 a. m. a 8:00 p. m.

Haz tu reserva de visita aquí

<https://cultural.icpna.edu.pe/visita-espacios-exposicion/>

cultural.icpna.edu.pe



ICPNA 