

TERRA DELS AMICS
TIERRA DE LOS AMIGOS
LAND OF FRIENDS

CAROLINA CAYCEDO





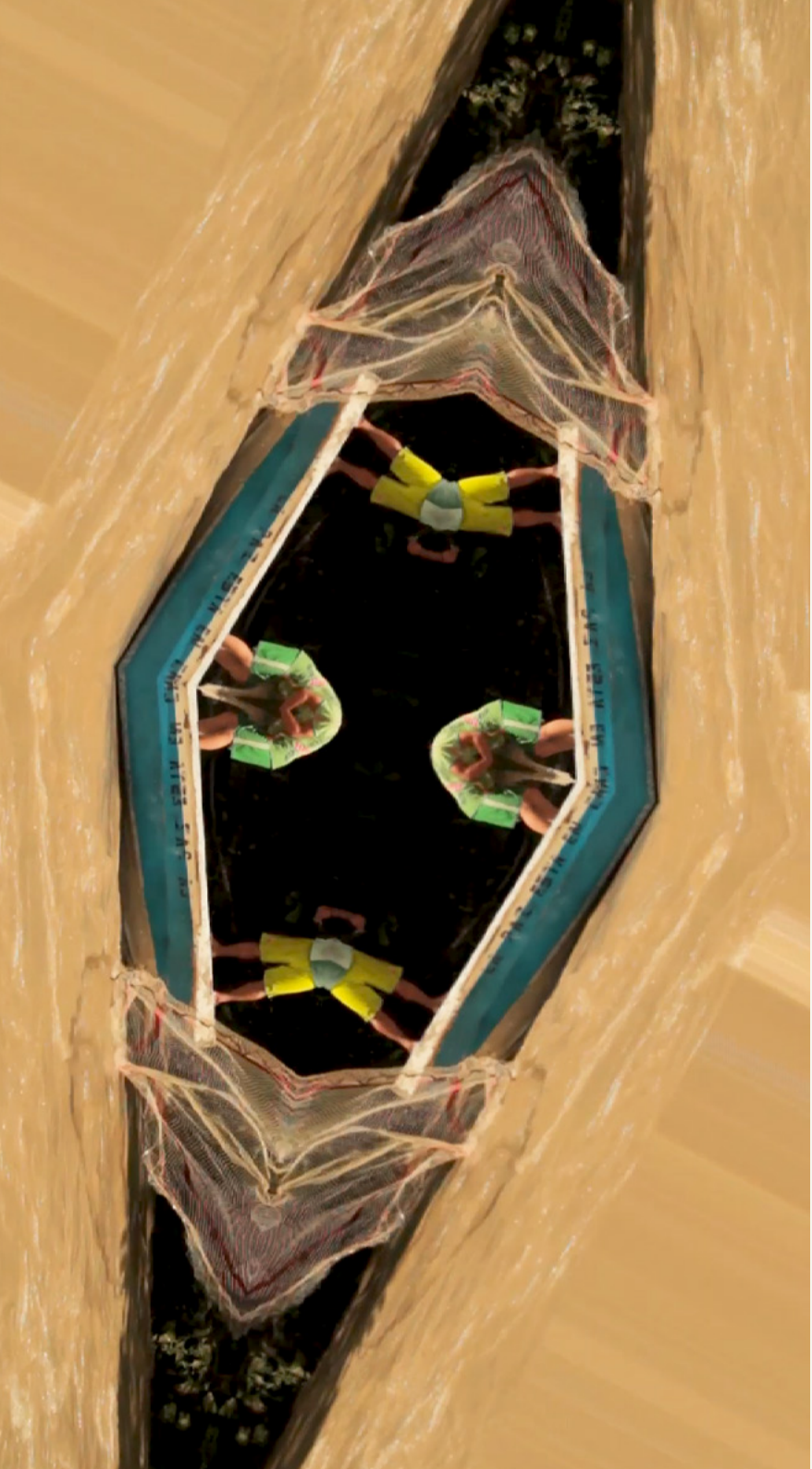
2



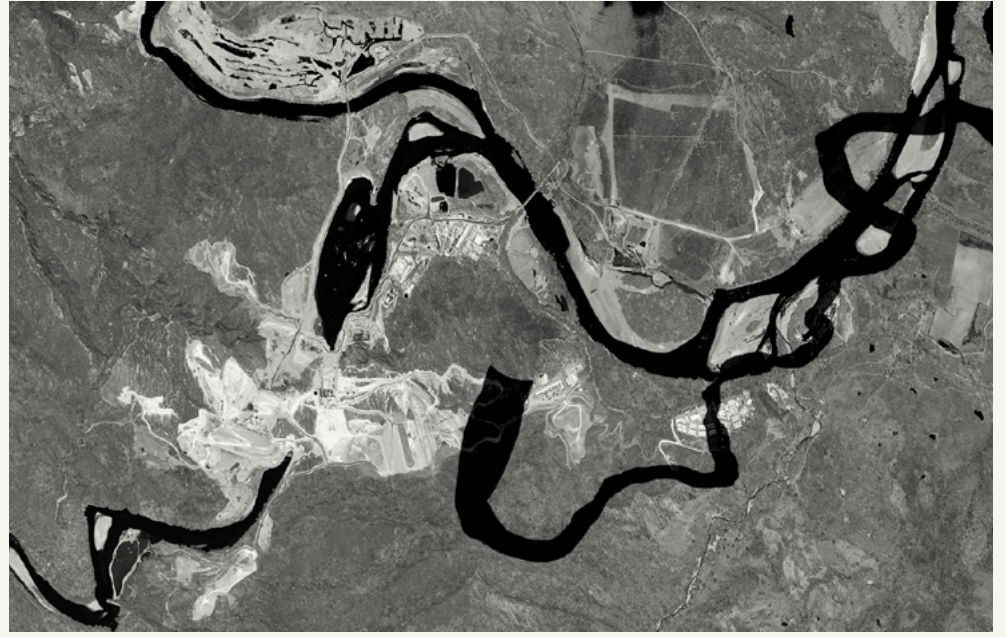
3 →



© 2022 - Muralists of the
Tune Catchment
is inspired by
Carolina Captives in 2022
with the assistance of Rose Maffey and Robyn Hedin
commissioned by Roper Center for Contemporary Art



5



6



7

Aquesta exposició de Carolina Caycedo (Londres, 1978), arreplega un cos ampli de treball que gira al voltant de la seua investigació sobre els moviments socials i organitzacions comunitàries que s'oposen a la construcció d'infraestructures energètiques, incloent-hi grans projectes hidroelèctrics, en diferents llocs del món. Aquests processos organitzatius es nodreixen —i també produeixen formes— de coneixements no hegemònics —ancestrals, llauradors, populars— que contradiuen les lògiques extractivistes de l'economia capitalista i dels governs que les sustenten legalment, organitzativament i militarment. Aquest recorregut de llarg alè de Carolina Caycedo s'inicia en 2012 amb el projecte *Respresa-Represión / Be Dammed* i ha generat una multiplicitat d'obres en vídeo, escultura, instal·lació, dibuix, fotografia i *performances*.

Caycedo explora diferents aspectes de les lluites per la justícia ambiental que comporten una revisió crítica dels discursos que defineixen l'aigua com a recurs al servei de la humanitat, basant-se en la divisió creada pel pensament modern entre naturalesa i cultura, que implica una definició d'humanitat en la qual aquesta està escindida d'un entorn entès com a domesticable i explotable. Aquests processos de pensament crític i de treball amb diverses comunitats a les Amèriques, a la llarga, han portat Caycedo a qüestionar també les lògiques hegemòniques al voltant de la producció d'imatges que contribueixen a una representació del territori com a paisatge, també domesticat i apropiable dins de la categoria que ho defineix com a cultura. El seu treball advoca per un enteniment mutualista de les relacions entre els éssers i entitats humanes i no humanes que habiten el planeta; una forma de pensament que és comuna a molts pobles originaris per als quals les jerarquies civilitzadores pròpies d'Occident han generat un profund desequilibri que hui denominem canvi climàtic.

Encara que el seu treball s'ha desenvolupat en diferents contextos, el riu Yuma (o riu Magdalena batejat en 1501 pel colonitzador espanyol Rodrigo de Bastidas), un dels cossos d'aigua més importants de Colòmbia, que travessa el país de sud a nord i històricament ha permès el flux de persones i mercaderies, ha sigut central per a la praxi ambiental de Caycedo. El treball amb comunitats riberenques ha permès estructurar un pensament al voltant de la justícia ambiental que considera la multidimensionalitat de les formes de vida, però també de lluita que es produeixen al voltant de les ecologies fluvials. En aquest sentit, la noció de plurivers es presenta com una alternativa a una descripció unívoca de la realitat. El plurivers ha sigut definit com a «*worldings* heterogenis que convergeixen com una ecologia política de pràctiques que negocien la seua dificultat de coexistir en heterogeneïtat»;¹ és a dir, com la potència de la coexistència del diferent com una forma de compromís vital basat en la cura de les relacions. Aquest aspecte de «relacionalitat radical», implica «el fet que totes les entitats que formen el món estan tan profundament interrelacionades que no tenen una existència intrínseca o separada per si mateixes».² Aquestes formes de pensament conceben la vida com el producte de relacions d'interdependència en les quals els humans som un actor més dins dels molts éssers (humans i no humans) que conformen el plurivers. El fet de recuperar històries i relats que reflecteixen aquestes cosmovisions i les lluites per la seua

1. Marisol de la Cadena i Mario Blazer, «Pluriverse, Proposals for a World of Many Worlds», en *A World of Many Worlds* (Durham: Duke University Press, 2018) p. 4. Alhora, Arturo Escobar defineix el terme *worlding* com a «el procés socioecològic implícit en la construcció col·lectiva d'una realitat o un món peculiars» (traducció de les autores), en Arturo Escobar, «Commons in the Pluriverse» <https://patternscommoning.org/commons-in-the-pluriverse/> Revisat el 29 d'agost de 2023.

2. Arturo Escobar, *Pluriversal Politics. The Real and the Possible*. Durham: Duke University Press, 2020, p. 13.

supervivència és central en el treball de Caycedo, tant a l'interior com a l'exterior de l'estudi. Un aspecte important en la seua obra i en les lluites per la justícia ambiental és el reconeixement d'allò que normalment denominem «naturalesa», els rius, les muntanyes, els ecosistemes, com a «persones» amb drets equiparables als dels humans i que comencen a ser reconeguts dins de les legislacions de diferents països.

El títol de l'exposició arreplega el significat del nom *muisca* del riu Yuma, traduït com a «terra dels amics», que també dona títol a un gran mural, *YUMA, o la Terra dels amics* (2014) en el qual, a través d'imatges satel·litàries, Caycedo reconstrueix l'impacte nociu de la construcció de la resclosa del Quimbo sobre el riu (una de les 17 projectades al llarg del seu recorregut). En apropiarse del llenguatge visual de les imatges satel·litàries, Caycedo busca subvertir la seua lògica militar dominant i confrontar el paper de la mirada colonial sobre el territori, així com les representacions que produeix i naturalitza dins dels processos de privatització i expropiació. És, a més, el títol d'una obra en vídeo, *Terra dels amics* (2014), en la qual Caycedo segueix persones de la comunitat afectades pel Quimbo, generant una proximitat que permet percebre les interaccions i relacions afectives entre els diferents actors que protagonitzen aquest esdevenir nefast. Aquests canvis perceptius i d'escala operen d'una obra a l'altra, la qual cosa permet també advertir les diferents dimensions d'aquests processos en el sentit més ampli que la paraula ecologia pot prendre.

En les seues presentacions en IVAM i Artium Museoa, l'exposició ha incorporat una nova producció de Colectivo Cambalache, els actuals membres del qual són, a més de Caycedo, els artistes Alonso Gil i Federico Guzmán; es tracta d'un dibuix de gran format que remet als monticles de fosfats extrets per la companyia marroquina Phosbouccra —anteriorment de propietat espanyola— i al campament de protesta de Gdeim Izik, que va ser violentament desmantellat per les forces armades marroquines en 2010. Com en la majoria dels casos de violència ambiental, al Sàhara Occidental conviuen diverses formes d'agressió: la dels projectes extractivistes exercida sobre els territoris, la de les forces estatals que fan possibles les primeres, i la dels discursos colonials dominants, que normalitzen aquestes explotacions en nom del «progrés» i la «civilització».

Des de començaments de la seua trajectòria com a artista, Caycedo s'ha interessat per, ha participat en, i ha generat formes de treball i intercanvi col·lectius, primer com a membre del Colectivo Cambalache i després en diversos projectes en els quals els processos acaben definint en gran manera la forma que prenen els treballs. És el cas de *Caminem juntes* (2010), una construcció formada per peces de roba donades i cosides per habitants de la ciutat de Lleó, que ara també acull altres narratives i trobades. En aquest cas, hi inclouem els vídeos, *Veus de refugiades* (any) i *Veus en la distància. Exiliades, territoris de memòria i pau* (2019) que reflecteixen les experiències de dones colombianes exiliades a Espanya, recollides per la Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas en Espanya en suport a la Comissió per a l'Esclarament de la Veritat, la Convivència i la No Repetició de Colòmbia que va publicar el seu informe final en el 2022. Acompanyem els vídeos per l'informe «La Veritat explicada per les Dones

3. Mamo major i líder espiritual del poble Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta a Colòmbia, mort en 2017.

4. Manuela Ochoa Ronderos, «Atarraya: escuchar voces humanas y no humanas en la Colombia posconflicto», a Carolina Caycedo, *Terra dels amics* (Vitòria-Gasteiz: Artium Museoa, 2023). Fulletó d'exposició disponible en <https://www.artium.eus/images/carolina-caycedo-argitalpena-publicacion-publication.pdf>

Refugiades, Exiliades i Migrades» preparat en 2019 per la Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas juntament amb la Red Nacional de Mujeres Defensoras que va tindre incidència en l'informe final de la Comissió de la Veritat a Colòmbia.

La inclusió de memòries, treballs i pancartes de col·lectius de dones locals al context de l'exposició ha sigut clau per a la seua concepció i la seua connexió amb els territoris on s'ha presentat. L'exposició es presenta també com l'oportunitat de proposar un diàleg entre diferents contextos i entre l'obra de Caycedo amb lluites feministes, permetent-li posicionar el seu treball i pensament crític en diàleg amb organitzacions i col·lectius actius en el terreny.

Per a la primera presentació de l'exposició en el Baltic Art Centre for Contemporary Art, Caycedo va incloure pancartes creades pel col·lectiu The Women's Banner Group de la ciutat de Durham al Regne Unit. Les seues pancartes van ser creades en honor al gran impacte de les dones en el moviment de resistència contra la clausura de les mines de carbó en el nord-est anglès entre els anys 70 i 90. L'exposició en Baltic també va incloure el vídeo documental *Of Whole Heart Cometh Home* (2018) realitzat pel col·lectiu d'artistes, fotògrafs i cineastes Amber Films que va documentar la fabricació d'aquestes pancartes. En Artium, *Terra dels amics* va incloure una pancarta realitzada per l'associació Sareak josten (Teixint xarxes) que agrupa diferents col·lectius que lluiten per la diversitat i la convivència a Vitòria-Gasteiz, i un vídeo sobre les realitats de persones colombianes refugiades a Euskadi que va ser creat pel Nodo Euskadi en suport a la Comissió per a l'Esclarament de la Veritat, la Convivència i la No Repetició de Colòmbia.

Pensar el territori des del cos i com un cos fa part de l'experiència de vida i treball de Caycedo. Els projectes hidroelèctrics obstrueixen el flux que fa possible l'existència d'un territori saludable, com bé va dir el Mamo Pedro Juan³ a Caycedo: «Una reclosa és com un nus en l'anus». El flux de l'aigua i el seu pas per les xarxes de pesca artesanal es converteixen així en maneres de fer món que resisteixen a la violència ambiental. Aquestes han inspirat en gran manera el treball de Caycedo, que les ha utilitzades en escultures, dins de vídeos i com articuladores d'accions col·lectives que l'artista denomina «geocoreografies». Un exemple és la performance *Atarraya* (2015-2024)⁴ i que va ser presentada durant la inauguració de l'exposició en Artium Museoa amb la participació de Mireya Perea (del Colectivo Latinoamericano de Refugiados Bachué) i Alejandra Tatiana Montoya, totes dues dones colombianes exiliades a Euskadi. A València, Caycedo convida la Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas a realitzar la performance *Més enllà del Control* (2013-2024) en què els moviments es basen en les relacions visuals i conceptuals entre la forma en què les rescloses manegen un cos d'aigua, i la coexistència física, legal i psicològica de cossos socials, com ara una multitud, un moti, una organització comunitària o un ciutadà individual.

Terra dels amics és la primera revisió a Europa del treball de Carolina Caycedo. Ha sigut presentada en el Baltic Centre for Contemporary Art, en Gateshead (el Regne Unit) i en Artium Museoa, a Vitòria-Gasteiz.

TIERRA DE LOS AMIGOS

— Castellano

Irene Aristizábal
y Catalina Lozano

Esta exposición de Carolina Caycedo (Londres, 1978), recoge un cuerpo amplio de trabajo que gira en torno a su investigación sobre los movimientos sociales y organizaciones comunitarias que se oponen a la construcción de infraestructuras energéticas, incluyendo grandes proyectos hidroeléctricos, en diferentes lugares del mundo. Estos procesos organizativos se nutren —y también producen formas— de conocimientos no hegemónicos —ancestrales, campesinos, populares— que contradicen las lógicas extractivistas de la economía capitalista y de los gobiernos que las sustentan legal, organizativa y militarmente. Este recorrido de largo aliento de Carolina Caycedo se inicia en 2012 con el proyecto *Represa-Represión / Be Dammed* y ha generado una multiplicidad de obras en video, escultura, instalación, dibujo, fotografía y *performances*.

Caycedo explora diferentes aspectos de las luchas por la justicia ambiental que conllevan una revisión crítica de los discursos que definen el agua como recurso al servicio de la humanidad, basándose en la división creada por el pensamiento moderno entre naturaleza y cultura, que implica una definición de humanidad en la que esta está escindida de un entorno entendido como domesticable y explotable. Estos procesos de pensamiento crítico y de trabajo con diversas comunidades en las Américas, a la larga, han llevado a Caycedo a cuestionar también las lógicas hegemónicas en torno a la producción de imágenes que contribuyen a una representación del territorio como paisaje, también domesticado y apropiable dentro de la categoría que lo define como cultura. Su trabajo aboga por un entendimiento mutualista de las relaciones entre los seres y entidades humanas y no humanas que habitan el planeta; una forma de pensamiento que es común a muchos pueblos originarios para los que las jerarquías civilizatorias propias de Occidente han generado un profundo desequilibrio que hoy denominamos cambio climático.

Aunque su trabajo se ha desarrollado en diferentes contextos, el río Yuma (o río Magdalena bautizado en 1501 por el colonizador español Rodrigo de Bastidas), uno de los cuerpos de agua más importantes de Colombia, que atraviesa el país de sur a norte e históricamente ha permitido el flujo de personas y mercancías, ha sido central para la praxis ambiental de Caycedo. El trabajo con comunidades ribereñas ha permitido estructurar un pensamiento en torno a la justicia ambiental que considera la multidimensionalidad de las formas de vida, pero también de lucha que se producen alrededor de las ecologías fluviales. En este sentido, la noción de pluriverso se presenta como una alternativa a una descripción unívoca de la realidad. El pluriverso ha sido definido como «*worldings* heterogéneos que convergen como una ecología política de prácticas que negocian su dificultad de coexistir en heterogeneidad»¹ es decir, como la potencia de la coexistencia de lo diferente como una forma de compromiso vital basado en el cuidado de las relaciones. Este aspecto de «relacionalidad radical», implica «el hecho de que todas las entidades que forman el mundo están tan profundamente interrelacionadas que no tienen una existencia intrínseca o separada por sí mismas»². Estas formas de pensamiento conciben la vida como el producto de relaciones

1. Marisol de la Cadena y Mario Blazer, «Pluriverse, Proposals for a World of Many Worlds», en *A World of Many Worlds* (Durham: Duke University Press, 2018) p. 4. A su vez, Arturo Escobar define el término *worlding* como «el proceso socioecológico implícito en la construcción colectiva de una realidad o un mundo peculiares» (traducción de las autoras), en Arturo Escobar, «Commons in the Pluriverse» <https://patternsofcommoning.org/commons-in-the-pluriverse/> Revisado el 29 de agosto de 2023.

2. Arturo Escobar, *Pluriversal Politics. The Real and the Possible*. Durham: Duke University Press, 2020, p. xiii.

de interdependencia en las que los humanos somos un actor más dentro de los muchos seres (humanos y no humanos) que conforman el pluriverso. El recuperar historias y relatos que reflejan estas cosmovisiones y las luchas por su supervivencia es central en el trabajo de Caycedo, tanto dentro como fuera del estudio. Un aspecto importante en su obra y en las luchas por la justicia ambiental es el reconocimiento de lo que normalmente denominamos naturaleza, los ríos, las montañas, los ecosistemas, como «personas» con derechos equiparables a los de los humanos y que empiezan a ser reconocidos dentro de las legislaciones de diferentes países.

El título de la exposición recoge el significado del nombre misca del río Yuma, traducido como «tierra de los amigos», que también da título a un gran mural, *YUMA, o la Tierra de los amigos* (2014) en el que, a través de imágenes satelitales, Caycedo reconstruye el impacto nocivo de la construcción de la represa de El Quimbo sobre el río (una de las 17 proyectadas a lo largo de su recorrido). Al apropiarse del lenguaje visual de las imágenes satelitales, Caycedo busca subvertir su lógica militar dominante y confrontar el papel de la mirada colonial sobre el territorio, así como las representaciones que produce y naturaliza dentro de los procesos de privatización y expropiación. Es, además, el título de una obra en video, *Tierra de los amigos* (2014), en la que Caycedo sigue a personas de la comunidad afectadas por El Quimbo, generando una proximidad que permite percibir las interacciones y relaciones afectivas entre los diferentes actores que protagonizan este devenir nefasto. Estos cambios perceptivos y de escala operan de una obra a otra, lo que permite también advertir las diferentes dimensiones de estos procesos en el sentido más amplio que la palabra ecología puede tomar.

En sus presentaciones en IVAM y Artium Museoa, la exposición ha incorporado una nueva producción de Colectivo Cambalache, cuyos actuales miembros son, además de Caycedo, los artistas Alonso Gil y Federico Guzmán; se trata de un dibujo de gran formato que remite a los montículos de fosfatos extraídos por la compañía marroquí Phosbouccra —anteriormente de propiedad española— y al campamento de protesta de Gdeim Izik, que fue violentamente desmantelado por las fuerzas armadas marroquíes en 2010. Como en la mayoría de los casos de violencia ambiental, en el Sahara Occidental conviven varias formas de agresión: la de los proyectos extractivistas ejercida sobre los territorios, la de las fuerzas estatales que hacen posibles las primeras, y la de los discursos coloniales dominantes, que normalizan estas explotaciones en nombre del «progreso» y la «civilización».

Desde comienzos de su trayectoria como artista, Caycedo se ha interesado por, ha participado en, y ha generado formas de trabajo e intercambio colectivos, primero como miembro del Colectivo Cambalache y después en varios proyectos en los que los procesos terminan definiendo en gran medida la forma que toman los trabajos. Es el caso de *Caminemos juntas* (2010), una construcción formada por prendas de ropa donadas y cosidas por habitantes de la ciudad de León, que ahora también acoge otras narrativas y encuentros. En este caso, incluimos los videos, *Voces de refugiadas* (año) y *Voces*

3. Mamo mayor y líder espiritual del pueblo Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia, fallecido en 2017.

4. Manuela Ochoa Ronderos, «Atrarraya: escuchar voces humanas y no humanas en la Colombia posconflicto»; en Carolina Caycedo, *Tierra de los amigos* (Vitoria-Gasteiz: Artium Museoa, 2023). Folleto de exposición disponible en <https://www.artium.es/images/carolina-caycedo-argitalpena-publicacion-publication.pdf>

en la distancia. *Exiliadas, territorios de memoria y paz* (2019) que reflejan las experiencias de mujeres colombianas exiliadas en España, recogidas por la Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas en apoyo a la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición de Colombia que publicó su informe final en el 2022. Acompañamos los videos por el informe «La Verdad contada por las Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas» preparado en 2019 por La Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas junto con la Red Nacional de Mujeres Defensoras que tuvo incidencia en el informe final de la Comisión de la Verdad en Colombia.

La inclusión de memorias, trabajos y pancartas de colectivos de mujeres locales al contexto de la exposición ha sido clave para su concepción y su conexión con los territorios donde se ha presentado. La exposición se presenta también como la oportunidad de proponer un diálogo entre diferentes contextos y entre la obra de Caycedo con luchas feministas, permitiéndole posicionar su trabajo y pensamiento crítico en dialogo con organizaciones y colectivos activos en el terreno.

Para la primera presentación de la exposición en el Baltic Art Centre for Contemporary Art, Caycedo incluyó pancartas creadas por el colectivo The Women's Banner Group de la ciudad de Durham en el Reino Unido. Sus pancartas fueron creadas en honor al gran impacto de las mujeres en el movimiento de resistencia contra la clausura de las minas de carbón en el noreste inglés entre los años 70 y 90. La exposición en Baltic también incluyó el video documental *Of Whole Heart Cometh Home* (2018) realizado por el colectivo de artistas, fotógrafos y cineastas Amber Films que documentó la fabricación de estas pancartas. En Artium, *Tierra de los amigos* incluyó una pancarta realizada por la asociación Sareak josten (Tejiendo redes) que agrupa a diferentes colectivos que luchan por la diversidad y la convivencia en Vitoria-Gasteiz, y un video sobre las realidades de personas colombianas refugiadas en Euskadi que fue creado por el Nodo Euskadi en apoyo a la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición de Colombia.

Pensar el territorio desde el cuerpo y cómo un cuerpo hace parte de la experiencia de vida y trabajo de Caycedo. Los proyectos hidroeléctricos obstruyen el flujo que hace posible la existencia de un territorio saludable, como bien dijo el Mamo Pedro Juan³ a Caycedo: «Una represa es como un nudo en el ano». El flujo del agua y su paso por las redes de pesca artesanal se convierten así en formas de hacer mundo que resisten a la violencia ambiental. Estas han inspirado en gran medida el trabajo de Caycedo, que las ha utilizado en esculturas, dentro de videos y como articuladoras de acciones colectivas que la artista denomina «geocoreografías». Un ejemplo es la performance *Atrarraya* (2015-2024)⁴ y que fue presentada durante la inauguración de la exposición en Artium Museoa con la participación de Mireya Perea (del Colectivo Latinoamericano de Refugiados Bachué) y Alejandra Tatiana Montoya, ambas mujeres colombianas exiliadas en Euskadi. En Valencia, Caycedo invita

a la Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas a realizar el performance *Más Allá del Control* (2013-2024) en que los movimientos se basan en las relaciones visuales y conceptuales entre la forma en que las represas manejan un cuerpo de agua, y la contención física, legal y psicológica de cuerpos sociales, tales como una multitud, un motín, una organización comunitaria o un ciudadano individual.

Tierra de los amigos es la primera revisión en Europa del trabajo de Carolina Caycedo. Ha sido presentada en el Baltic Centre for Contemporary Art, en Gateshead (Reino Unido) y en Artium Museoa, en Vitoria-Gasteiz.

LAND OF FRIENDS

— English

**Irene Aristizábal
& Catalina Lozano**

This exhibition by Carolina Caycedo (London, 1978) brings together a vast body of work that focuses on her research into social movements and community organisations opposing the construction of energy infrastructures, including large hydroelectric projects in various parts of the world. These organisational processes nurture and also produce non hegemonic ways of knowing —ancestral, peasant, popular—that contradict the extractivist logics of the capitalist economy and governments that support these legally, organisationally and militarily. This long-term journey began for Carolina Caycedo in 2012 with the *Represa-Represión / Be Dammed* project and has led to the creation of a myriad of video, sculpture, installation, drawing, photography and performance works.

Caycedo explores different aspects of the struggles for environmental justice that imply critically rethinking the discourses that define water as a resource to serve humanity, based on the division between nature and culture created by modern thought, which involves a definition of humanity as separate from an environment that is viewed as domesticable and exploitable. These processes of critical thinking and work with diverse communities in the Americas have ultimately led Caycedo to similarly question the hegemonic logics surrounding the production of images that help to represent territory as landscape, also domesticated and appropriable within the category that defines it as culture. Her work calls for a mutual understanding of the relationships between human and non-human beings and entities that inhabit the planet; a way of thinking shared by many native peoples for whom the civilisational hierarchies of the West have led to a profound imbalance that today is referred to as climate change. Although she has carried out her work in a variety of settings, the Yuma River (baptised Magdalena River in 1501 by the Spanish coloniser Rodrigo de Bastidas), one of Colombia's most important bodies of water, crossing the country from south to north and historically allowing the flow of people and goods, has been central to Caycedo's environmental praxis. Her work with riverside communities has helped to shape a way of thinking about environmental justice that considers not only the multidimensionality of life forms, but also the struggles that occur around river ecologies. The notion of the pluriverse is therefore presented as an alternative to a unique description of reality. This pluriverse has been defined as "heterogeneous worldings coming together as a political ecology of practices, negotiating their difficult being together in heterogeneity".¹ In other words, as the capacity for coexistence of that which is different as a form of vital engagement based on looking after relationships. This aspect of "radical relationality" implies "the fact that all entities that make up the world are so deeply interrelated that they have no intrinsic, separate existence by themselves."² These ways of thinking envisage life as the product of interdependent relationships in which humans are simply one actor among many (human and non-human) beings that make up the pluriverse. Recovering stories and narratives that reflect these worldviews and the struggles for their survival is at the heart of Caycedo's work, both inside and outside the studio. An important aspect in her work and the struggles for environmental justice is ac-

1. Marisol de la Cadena and Mario Blazer, "Pluriverse, Proposals for a World of Many Worlds"; in *A World of Many Worlds* (Durham: Duke University Press, 2018), p. 4. In turn, Arturo Escobar defines the word "worlding" as "the socioecological processes implied in building collectively a distinctive reality or world"; in Arturo Escobar, "Commons in the Pluriverse": <https://patterns-ofcommoning.org/commons-in-the-pluriverse/>. Revised 29 August 2023.

2. Arturo Escobar, *Pluriversal Politics: The Real and the Possible* (Durham: Duke University Press, 2020), p. xiii.

knowledging what we normally call nature, rivers, mountains and ecosystems as "persons" with rights comparable to those of humans, which are beginning to be recognised in the legislation of different countries.

The title of the exhibition refers to the meaning of the Muisca name for the Yuma River, translated as "land of friends", which is also the title of a large mural, *YUMA, or the Land of Friends* (2014), in which Caycedo uses satellite images to recreate the harmful impact on the river of the construction of the El Quimbo dam (one of 17 projected along its course). By appropriating the visual language of satellite images, Caycedo aims to subvert their dominant military logic and challenge the role of the colonial gaze on the territory, as well as the representations it produces and naturalises within the processes of privatisation and expropriation. It is also the title of a video work, *Land of Friends* (2014), in which Caycedo portrays people from the community affected by El Quimbo, creating a proximity that helps us to perceive affective interactions and relationships between the various agents involved in this dire fate. These changes in perception and scale operate from one work to the next, thereby allowing us to perceive the different dimensions of these processes in the broadest sense that can be assumed by the word "ecology". In its presentations at Artium Museoa and IVAM, the exhibition has incorporated a new production by Colectivo Cambalache, whose current members include, in addition to Caycedo, the artists Alonso Gil and Federico Guzmán. This is a large-format drawing that refers to the phosphate mounds extracted by the Moroccan company Phosbouccra – formerly of Spanish ownership – and the Gdeim Izik protest camp, which was violently dismantled by the Moroccan armed forces in 2010. As occurs in most cases of environmental violence, there are several forms of aggression coexisting in Western Sahara: that of extractivist projects carried out on the territories, that of state forces that make the former possible, and that of dominant colonial discourses that normalise these exploitations in the name of "progress" and "civilisation".

From the outset of her career as an artist, Caycedo has expressed interest for, participated in and generated forms of collective work and exchange, initially as a member of Colectivo Cambalache and later in various projects in which processes ultimately define to a large extent the form that these works take. This is the case of *Caminemos juntas* (Let's Walk Together, 2010), a construction made up of items of clothing donated and sewn by inhabitants of the city of León that now also hosts other narratives and encounters. In this case, we include the videos *Voces de refugiadas* (Voices of Refugees) (año) y *Voces en la distancia. Exiliadas, territorios de memoria y paz* (Voices in the Distance. Exiles, territories of Memory and Peace) (2019) that reflect the experiences of women exiled in Spain, as collected by the Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas in support of the Commission for the Clarification of Truth, Coexistence, and Non-Repetition in Colombia whose final report was published in 2022. These videos are accompanied by the report "La Verdad contada por las Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas" (The Truth Told by Women Refugees, Exiles and Migrants), prepared

3. Mamo, elder, and spiritual leader of the Kogui people in the Sierra Nevada de Santa Marta in Colombia, passed away in 2017.

4. For a detailed analysis of this work see Manuela Ochoa Ronderos, "Atarraya: Listening to Human and Non-human Voices in Post-conflict Colombia"; in Carolina Caycedo, *Land of Friends amigos* (Vitoria-Gasteiz: Artium Museoa, 2023). Exhibition booklet available at <https://www.artium.eus/images/carolina-caycedo-argitalpena-publicacion-publicacion.pdf>

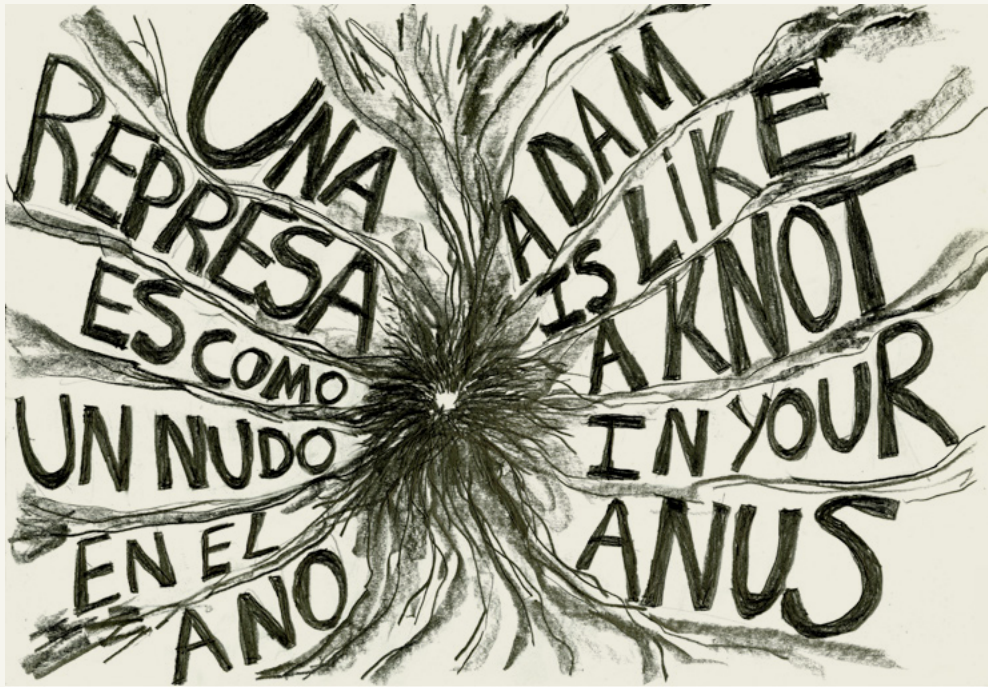
in 2019 by the Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas together with the Red Nacional de Mujeres Defensoras (National Network of Women Defenders) which had an impact in the final report of the Truth Commission in Colombia.

The inclusion of memories, works and banners by women's collectives active in the context of the exhibition has been key to its conception and its connection to the territories where it has been presented. The exhibition presents itself as an opportunity to propose dialogues amongst different contexts and between Caycedo's work and feminist struggles, allowing the artist to position her work and critical thinking in dialogue with organisations and collectives active in the field.

For the first presentation of the exhibition at the Baltic Centre for Contemporary Art, Caycedo included banners made by The Women's Banner Group, a collective formed in the city of Durham in the United Kingdom. Their banners were created to honour the great impact that women had in the resistance movement against the closure of the coal mines in the English northeast between the 1970s and the 1990s. The exhibition at Baltic also included the documentary film *Of Whole Heart Cometh Home* (2018) by Amber Films, a collective formed by artists, photographers and filmmakers who documented the making of these banners. In Artium Museoa, *Land of Friends* included a banner made by the association Sareak josten (Knitting networks) that groups different collectives fighting for diversity and coexistence in Vitoria-Gasteiz and a video about the situation of several Colombian people who have taken refuge in the Basque Country made by the Nodo Euskadi en apoyo a la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición in Colombia.

Thinking about the territory from the body and as a body forms part of Caycedo's life and work experience. Hydroelectric projects obstruct the flow that enables the existence of a healthy territory, as Mamo Pedro Juan³ stated to Caycedo: "A dam is like a knot in the anus." The flow of water and its passage through artisanal fishing nets therefore become ways of making the world that can withstand environmental violence. These have largely inspired the work of Caycedo, and she has used them in sculptures and videos as articulators of collective actions that the artist calls "geo-choreographies". One example is the performance *Atarraya*⁴ that was presented during the opening of the exhibition at Artium Museoa with the participation of Mireya Perea (from the Colectivo Latinoamericano de Refugiados Bachué) and Alejandra Tatiana Montoya, both Colombian women exiled to the Basque Country. In Valencia, Caycedo has invited the Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas to collaborate in the performance *Beyond Control* (2013-2024) in which movements are based in the visual and conceptual relationships between the way in which dams control a body of water and the physical, legal and psychological contention of social bodies such as a multitude, a riot, a community organisation or an individual citizen.

Land of Friends is the first European survey of Carolina Caycedo's work. It has been previously presented at the Baltic Centre for Contemporary Art in Gateshead (United Kingdom), and Artium Museoa in Vitoria-Gasteiz.



8



10

9



11



QUÈ POTS TU DONAR?

— València

Carolina Caycedo
i **Larisa Pérez Flores**

Carolina Caycedo: Hui és 18 de març de 2024. Estic connectada des de territori Tongva no cedit, o Los Angeles, Califòrnia. Larisa, tu estàs connectada des de?

Larisa Pérez Flores: Gran Canària o territori Tamarán. Canviada de nom com a Gran Canària. El nom de Tamarán ve de la llengua amazigh de les persones que poblaven aquest territori abans de l'arribada dels conqueridors europeus.

LPF: A mi més aviat em ve al cap la pregunta: com vas arribar tu a treballar i a navegar en aquestes aigües que navegues?

CC: Abans de respondre, m'agradaria saber si aquesta pregunta pot ser part del procés d'autoetnografia que proposes. Com funciona aquest marc o metodologia de l'autoetnografia?

LPF: És més aviat un marc epistemològic que parteix de la idea que el coneixement sempre està situat i que qüestiona una sèrie de binaris que tenim bastant instaurats en la nostra visió del món. I el primer de tots potser és el binari subjecte-objecte. Els objectes esdevenen subjectes i jo, persona que investiga, meritació objecte d'investigació. Llavors, qualsevol cosa en la qual jo vulga indagar és al seu torn una indagació sobre mi mateixa i viceversa. I potser a nivell metodològic, el que implica és que he de parlar de mi. Per a jo indagar sobre qualsevol cosa he d'indagar primer quines idees o quines emocions tinc sobre aquesta cosa en qüestió. I les ferides, pors, desitjos que trobe, intentaré trobar-ne la causa, trobar-ne un origen i, per a això, necessitem marcs polítics, com el decolonial. D'on ve això, aquesta falta, aquest anhel? Després, vindria un camí ja d'acció, sanació, reparació...

CC: D'acord. Jo porte fora de Colòmbia des de 1999 i, des de llavors, la meua obra sempre ha tingut a veure amb aquesta experiència de subjecte transnacional migrant. He viscut a Londres, Puerto Rico, Nova York. Ací, a Los Angeles, porte tretze anys, i és des d'ací que torne a reconnectar profundament amb Colòmbia. Jo sempre dic que el Yuma em va cridar de retorn. En 2012 em vaig assabentar que estaven construint el mega projecte hidroelèctric El Quimbo sobre el riu Magdalena, o Yuma. Jo vaig viure en la ribera d'aquest riu, encara que no exactament on s'estava construint la resclosa, sinó en un poble anomenat Girardot. El meu pare es dedicava al cultiu de sorgo i d'arròs. El riu i els tributaris eren part de l'economia familiar a

través del districte de reg Triangle del Tolima. A més, anàvem molt al riu de passeig, estava molt present. Quan estava investigant sobre la construcció del Quimbo, em vaig assabentar que un conegut, Jonathan Luna, estava fent activisme a la regió. Jonathan em va convidar al territori i, després d'un parell de visites curtes, vaig decidir passar ací una temporada més llarga, de sis mesos, i organitzar una sèrie de tallers. Aquest és el meu despertar a les resistències pel territori. Jo ja portava una indagació sobre justícia social més àmplia des de l'experiència migrant, però és a través de la resistència al Quimbo que m'acoste a les lluites pel territori.

El Quimbo em va despertar molta curiositat perquè la meua història de vida està connectada a aquest riu. No entenia com podien assecar el llit d'un riu, que jo recordava ampli i inamovible, per a construir la paret d'una resclosa. Però també em halava el fet que una persona coneguda i ben volguda, Jonathan, estiguera involucrada en la resistència. Tinc estima per algú que està lluitant, que està defensant una causa. I va sorgir la pregunta, què podia fer jo per a ajudar aquesta persona que estava dins de la meua xarxa d'afectes? El meu treball funciona així, es va secundant i va acompanyant a una xarxa d'afectes ja existent o que es van armant i nodrint a través dels projectes i de les obres mateixes.

LPF: M'identifique molt amb això que dius: les xarxes d'afecte com a motor de tot, de la investigació, de l'activisme...

CC: Per ací podem endinsar-nos en el tema del Sàhara Occidental. Hi ha una obra recent en l'exposició que realitzem amb els artistes sevillans Alonso Gil i Federico Guzmán, amb els quals conformem la col·lectiva Cambalache en 1998. Ells han sigut part d'ARTifariti, les Trobades Internacionals d'Art i Drets Humans del Sàhara Occidental. Amb Cambalache desenvolupem el dibuix *Fos Bucraa Gdeim Izik* (2023), que proposa una analogia visual entre monticles de fosfats extrets per la companyia marroquina Phosbouccraa i el campament sahrauí de Gdeim Izik, que va ser desmantellat per les forces armades marroquines en 2010 amb més de tres mil arrestos.

LPF: Va ser el primer contacte de foc que després va prendre la flama de la Primavera Àrab.

CC: Sí! Gdeim Izik va ser un campament extraordinari. És a dir, no era un campament de refugiats establert, sinó que es va alçar com un campament de protesta que va ser violentament desallotjat per l'exèrcit marroquí.

En les fotos que estudiem de Gdeim Izik es veuen les haimes o carpes tradicionals sahrauis, i els sostres de les haimes s'assemblen molt als monticles de fosfat extret en les mines de Phosbouccraa, que és el depòsit de fosfats més gran del món i està enclavat en territori sahrauí. Va ser explotat per la colònia espanyola i continua sent explotat per la companyia marroquina. Països com els Estats Units i Colòmbia són dels majors importadors de fosfat. Es parla de la violència colonial, de la irresponsabilitat d'Espanya en eixir del Sàhara sense facilitar l'autodeterminació del poble sahrauí i permetent que el Marroc n'ocupara el territori, però no es parla tant des de la perspectiva ambiental. Existeix l'observatori de recursos del Sàhara Occidental (Western Sahara Resource Watch), que reporta detalladament tant l'extracció pesquera com la de fosfats, i ens recolzem en els seus reportes per a fer el dibuix amb la intenció d'obrir el debat sobre els interessos ambientals darrere de l'ocupació del Sàhara Occidental.

Em ve al cap la paraula «pillage» en anglès. I sí, és un pillatge, perquè els sahrauis no reben cap mena de regalies per l'extracció i comercialització de cap dels seus béns naturals. És a dir, no hi ha cap mena de retorn a les persones que són d'aquest territori. No és just. T'agradaria compartir alguna cosa de la teua pròpia connexió amb el Sàhara Occidental?

LPF: No és casualitat que jo tinga connexió amb aquesta lluita. Aquesta connexió no la vull romantitzar, perquè realment el contacte estret entre persones canàries i sahrauis ve d'aquest espoli colonial pel qual molts treballadors canaris viuran al continent. Les xarxes afectives que es creen fan que jo acabe visitant els camps de refugiats. I aquesta experiència em recorda a la teua experiència amb el riu Magdalena. Em va canviar la vida, la manera de percebre la realitat.

CC: Això em fa pensar en la violència contra líders socials a Colòmbia i a Llatinoamèrica. Colòmbia porta diversos anys sent el país amb major nombre d'activistes ambientals assassinats a l'any. Precisament ahir van assassinar la majora Carmelina Yule Paví del poble Nasa en Toribío, Cauca. No hi ha treva fins i tot amb els canvis de govern o la signatura dels acords de pau, hi ha una continuació de la violència i els seus

1. Creats en 2007 pel Ministeri de Cultura de la República Àrab Sahrauí Democràtica i l'Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla.

llenguatges. Ho indague en algunes de les meues peces, com en la pancarta impresa *Mi Genealogía de la Resistencia Ambiental* (La meua Genealogia de la Resistència Ambiental, 2018-present), en la qual incloc més de 140 retrats de *lideresses* ambientals de tot el món, moltes d'elles assassinades o assetjades pel seu activisme.

LPF: Em sembla superinteressant aquesta idea que estàs comentant dels diferents governs a Colòmbia o el Sàhara i la relació amb les condicions ambientals. És com que aquestes polítiques mai poden, per més que tinguen una orientació més de dreta o d'esquerra, qüestionar del tot les lògiques extractivistes. Llavors, les violències que estan associades també hi romanen.

CC: Sí, la campanya del govern actual a Colòmbia, que és de centresquerra, té el lema «Colòmbia, potència mundial de la vida». D'una banda, les concessions petrolieres i mineres es pausen, però la vida es converteix en el negoci dins d'aquesta estructura governamental. Ja no som el lloc on s'explota el petroli, ara som el lloc on s'emeten bons de carboni. Es continua fent negoci a partir del medi ambient, sempre pensant en la interacció amb el mercat global. Al mateix temps, a Colòmbia hi ha moltíssims esforços, processos i solucions ambientals des del microlocal i el territorial. Però és difícil descentralitzar-se de les estructures governamentals actuals. Les solucions microlocals deslligades del mercat global són un gran repte.

Davant aquest capitalisme verd rampant que s'està incrustant en els territoris hi ha poca crítica, i les persones que exerceixen la crítica a Colòmbia corren el risc de ser assassinades. El capitalisme verd està emmarcat dins de la mateixa lògica d'extracció i destrucció. Els fosfats s'usen primordialment per a fertilitzants de l'agroindústria a gran escala. També se'ls coneix com a terres rares, que juntament amb els minerals crítics és el que capitalisme verd busca explotar, perquè supleixen la demanda de les tecnologies de la transició energètica. I on estan els grans dipòsits d'aquests minerals crítics com el liti, el cobalt i el coure? En els oceans, les muntanyes, les sabanes i les salines del sud global. Es requereix una explotació extractivista per a la transició capitalista, i passem a ser esclavitzats pels combustibles fòssils, a ser esclavitzats pels minerals crítics per a la transició i per l'emissió de bons o crèdits de carboni. Però tinc curiositat, quina impressió et va causar el dibuix *Fos*

LPF: Una de les coses que aporta aquesta imatge és aquesta vinculació que tu dius amb el territori. Aconsegueix fer-la tan present, de la presència militar a l'orografia. És el que li dona un poc de context a tant de sofriment.

CC: Sí, debatem molt amb Alonso i amb Federico si tenia sentit incloure aquestes imatges dels arrestos, de la violència contra els cossos, i decidim que sí, que havíem de contar aquesta història. Això té a veure amb una de les preguntes que em vas enviar: com contribuir a aquestes estètiques activistes sense caure en una pràctica fagocitadora, apropiada o colonitzadora?

LPF: Com ho van fer?

CC: Consultant imatges, reportes i testimoniatges vam aprendre que la cinta transportadora de Fos Bucraa era la més llarga del món, i que va ser bombardejada en 1976 per a detindre l'extracció. La lluita sahrauí és intergeneracional, per això hi ha xiquets i persones de totes les edats en la imatge del campament. Fem referència a les i els desapareguts i a la militarització del territori. Volíem visibilitzar la violència exercida sobre els cossos durant el desallotjament, com també sobre el territori a través de la mineria. Totes dues violències sostingudes per la mateixa estructura patriarcal, militar i mecanicista. L'helicòpter sobrevola totes dues escenes alhora, el fum que ix del campament bombardejat traspassa les mines de fosfat, i els carro-tancs militars es confonen amb les grues de la mina. També hi ha apunts de la nostra pròpia experiència. Per exemple, hi ha una bandera sahrauí que sura per damunt de tot sostinguda per uns globus. Això és d'un vídeo anònim que va circular des d'Al Aaiún per missatges de Whatsapp durant ARTifariti en 2017. El dibuix et convida a anar trobant aquestes xicotetes històries i paral·lelismes. Però el dibuix també ens va permetre connectar-nos amb un artista sahrauí, Mohamed Sleiman Labat, qui porta Motif Art Studio en el campament de Samara en Tinduf, i qui va dirigir la pel·lícula *DESERT PHOSfate* (2023). Aquesta pel·lícula –que es va projectar com a part del programa en Artium– conta com els sahrauís estan usant l'arena del desert per a sembrar aliments orgànics en els campaments de refugiats. El poble sahrauí, en ser nòmada, no sembrava, i a partir del sedentarisme en els campaments han començat a sembrar. Mohamed explica com aquests jardins de resistència sorgeixen per a suplir les necessitats alimentàries de la comunitat refugiada. La pel·lícula parla de l'es-

poli del fosfat, però també des d'aquesta altra perspectiva, la sembla microlocal.

El dibuix ens va permetre aquest primer contacte amb Mohamed, i ara continuem col·laborant amb ell per a una altra exposició a Los Angeles en 2024. En exhibir, col·laborar i fer obres anem enfortint i engrandint aquestes xarxes de solidaritat i d'afectes, i és quan em sent més satisfeta. També quan públics que tal vegada no s'acosten al museu se senten benvinguts en aquests espais pel tipus d'obra que es presenta, perquè hi ha temes que els toquen de manera directa.

LPF: És el que té més sentit, sobretot quan les institucions artístiques representen un espai perquè els qui estan en resistència puguin obtenir alguna cosa clara i concreta d'elles, és a dir, la promoció de determinats materials que ja estan creats o l'espai per a crear-los o de trobada. Jo em pregunte molt per aquest tema de l'apropiació o el que és un acompanyament. No ho he acabat de resoldre.

CC: És una pregunta que em faig cada vegada amb més intenció i amb més cura, però mai hi ha una resposta única i ha de ser mesurat d'acord amb cada interacció. Amb algunes comunitats amb les quals tinc relació de més d'una dècada hi ha una confiança i un enteniment tal que hi ha claredat de com col·laborar. I també hi ha un compromís i una responsabilitat de llarg alè. Amb comunitats i organitzacions amb les quals la conversa és més recent, hi ha un exercici de construcció de la confiança i el nivell d'implicació va creixent amb el temps. Una de les formes amb les quals aborde aquesta qüestió és convidant col·lectius locals a mostrar les seues produccions artístiques en conversa amb el meu treball. En Baltic convidem un col·lectiu de dones anomenat Women's Baner Group a exposar dues pancartes de la seua autoria, i al col·lectiu Amber Films a exposar una pel·lícula que documenta la realització d'aquestes pancartes. En Artium convidem el Col·lectiu Bachué a exposar testimoniatges de la diàspora colombiana a Euskadi. També convidem el col·lectiu de dones Sareak Josten (Teixint Xarxes) a exhibir una pancarta cosida amb teles que representen la diversitat demogràfica de Vitària, brodada amb missatges en diferents idiomes. Van accedir a exposar-la amb la condició que poguera entrar i eixir del museu per a ser usada en marxes o altres activitats.

Sol·licitar en préstec i exposar aquestes peces perquè estiguen en diàleg directe

amb la meua obra és una manera d'ancorar l'exposició en el context local reconeixent els col·lectius que lluiten i treballen per les causes amb les quals jo m'alinee. Però m'interessa que el diàleg vaja més enllà del temàtic o el polític. També m'interessa la relació formal entre les obres. Per exemple, la pancarta de Sareak Josten tenia una connexió directa amb la peça *Caminemos Juntas* (Caminem Juntes, 2010), que és una carpa feta amb roba cosida i pintada amb diversos anomenats a l'acció. Per a mi, aquests objectes creats dins de marcs de justícia socioambiental són produccions d'art contemporani que responen a un procés creatiu rigorós, que tenen una sofisticació formal i conceptual, i un compromís polític potents. I el fet d'exhibir-les amb tota la cura en el muntatge museogràfic és una invitació al fet que es lligen sota els codis de l'art contemporani.

LPF: Trobe que en l'activisme hi ha una producció artística boníssima. A vegades dic: és així just perquè està a resguard d'aquestes institucions? O, a vegades: fote, aquesta obra hauria d'adquirir la legitimitat que et dona formar part del sistema de l'art! Hi ha un col·lectiu, Tamaranae Activistas, que està lluitant en contra de la construcció d'una central hidroelèctrica en un barranc de l'illa de Gran Canària, un barranc ancestral. Per ací van arribar els primers colonitzadors. Arguineguín es diu el barranc, que significa –segons algunes de les interpretacions– «Riba quieta». Em sembla molt simbòlic, perquè aquesta riba ningú l'ha deixada quieta en cinc segles. I aquesta gent, Tamaranae, primer va organitzar un enterrament a un caragol (un caragol que només existeix en aquest barranc en el planeta Terra). En una altra ocasió, van realitzar una peça en la qual ens demanaven que ens gravàrem dient-li alguna cosa al barranc mentre el miràvem als ulls. No he vist una proposta tan interessant en moltíssim temps.

CC: Quan hi ha una oportunitat de col·laborar a través de canals més institucionals, m'assegure d'estendre la invitació a col·lectius o processos amb una estructura ja conformada. Llavors, com a artista, facilites la interacció entre el col·lectiu i la institució, òbviament amb les aliades curatorials, en aquest cas Catalina i Irene. Quan col·labores o convides a processos organitzatius, són ells mateixos els que posen els seus límits d'acord amb els seus lineaments, i pot ser que hi haja menys risc d'apropiació.

Jo també trobe que les pràctiques artístiques, estètiques, literàries, cinematogràfiques i performatives dels activismes és el que realment m'ha inspirat en les últimes dècades. És la flama per a continuar produint art, voler acompanyar i estar en diàleg amb aquestes pràctiques estètiques i polítiques. Els meus referents més forts estan en les línies de front de la lluita socioambiental. El seu ús actualitzat del llenguatge per a referir-se a les seues resistències informa directament la manera en què jo em referisc al meu propi treball. Però és que aquests activismes i estètiques no són estàtiques, traspassen els contextos de l'art i l'acadèmic, encara que semblés que els discursos de l'art i l'acadèmia anem un pas enrere, arribant a deshora a aquests processos.

LPF: M'hi identifique totalment. Els activismes són la meua vara de mesurar: el que m'interessa, el que discutisc. I això produeix a vegades una espècie de dissonància en el si de l'acadèmia, perquè el que t'interessa realment és a fora, i a vegades no saps ni com citar, perquè el sistema està fet per a invisibilitzar-lo. El sistema art, com l'acadèmia, estan un poc muntats a base d'absències. És a dir, els activismes realment són com un motor, són referents d'idees i d'estètiques, com deies tu. Però hi ha una invisibilització, i això és un tipus de violència. En tot això de la teua connexió amb la defensa del territori i la terra, on situes la teua identitat *dona*, el teu cos?

CC: En el seu llibre *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work* (Creant perillosament: el treball de l'artista immigrant), l'autora haitiana resident a Nova York Edwidge Danticat escriu sobre els reptes i els privilegis de ser membre d'una comunitat vivint en la diàspora, i ens explica com el seu país d'origen continua modelant-la. Danticat es qüestiona si té dret a escriure sobre Haití, ja que ja no viu allà. També es pregunta si el silenci i l'autocensura són alternatives viables. Són coses que a mi també em turmentaven en haver rebut crítiques com: com t'atreveixes a parlar del que estem patint a Colòmbia si ni tan sols estàs ací per a viure-ho en carn pròpia? O: com comentaràs el que li succeeix a comunitats vulnerades o natives americanes als Estats Units si no eres part d'elles? Aquest llibre va ser molt revelador i tranquil·litzador en aquest sentit. Em va ajudar a reafirmar-me en la meua condició de cos diaspòric, amb un peu fermament al Sud de Califòrnia, on visc, i l'altre peu ancorat a

Colòmbia, d'on vinc, i amb l'obligació de parlar dels dos llocs, connectar tots dos països i els diferents llocs on he viscut. Vaig entendre que no he d'esperar la benedició de ningú per a parlar del que soc testimoni i col·lapsar aquestes distàncies, perquè finalment m'afecta igual el que succeeix en aquests diversos contextos.

LPF: Voldria portar una expressió d'una activista i teòrica brasilera, Yamila Ribeiro, que parla del lloc de *fala*. Totes les persones tenim un lloc de *fala*, un lloc d'enunciació. Totes, tots i totes podríem parlar de Colòmbia en un moment donat, però des d'un lloc diferent. Un serà el de les persones que habiten la Vall del Cauca, un altre serà el del cos diaspòric i un altre seré jo, que potser tinc un vincle d'una altra naturalesa amb Colòmbia. Em sembla que és molt encertada aquesta idea. No es tracta de no parlar, es tracta de parlar des del lloc que ens correspon.

CC: Correcte. I aquest és el meu lloc. Un cos travessat per les violències i els traumes de migració, i pels bagatges que he anat arreblegant en tots els territoris que he viscut. Em preguntaves sobre el lloc que ocupa el meu cos en les meues creacions i el meu activisme. Et responc que jo no m'identifique com a activista, per múltiples raons. Una, perquè m'ha portat molta faena, com a dona de color, que em respecten des del meu quefer artístic en un context majoritàriament masculí i blanc. A les llatinoamericanes els encanta encasellar-nos en l'art activista, i clar, hi ha una llarga tradició: estic sobre els múscles d'increïbles dones que han fet activisme des de la seua pràctica artística. Però sobretot soc una artista i vull agarrar-me a aquesta identitat sense més. També sent que el terme *activisme* ens encasella. Sembla que només les persones activistes poden aconseguir un canvi a través del que fan, quan la veritat és que des de qualsevol disciplina o ofici es pot aportar, acompanyar, o generar canvi, no? Però, d'altra banda, entenent la importància dels activismes i els riscos que impliquen aquests en llocs com Colòmbia, perquè jo mai he rebut una amenaça per fer el meu treball, mai m'he sentit violentada. Bé, sí microviolències com a racisme institucional, però res que pose en perill la meua vida, com les persones en la línia de front en llocs on la vida i el territori estan totalment entrellaçats.

LPF: A mi em va influir molt, quan et vaig conèixer, la manera en què em vas parlar del teu cos i la manera amb la qual vas connectar el territori amb el teu cos. Com

deïem del Sàhara o d'altres llocs, vas ser com un espill per a mi: les valls de Colòmbia van ser un espill per a mi. Vas dir que mai més t'anaves a posar un DIU, parlaves de no interrompre els fluxos, no? I ara jo estic fent signat Lliure i denunciant una central hidroelèctrica en Gran Canària...

CC: Jo estava desenvolupant el projecte sobre rescloses (*Resclosa repressió / Be Dammed*) quan m'acoste a les lluites ecofeministes a Llatinoamèrica, on les dones afirmen «el meu cos, el meu territori», i aquesta reivindicació em va fer pensar en quines són les rescloses que jo tenia en el meu cos. I vaig entendre que el silenci, no alçar la veu, no acompanyar la lluita per a no enunciar-la és la primera resclosa que ens imposem. També vaig sentir que el meu dispositiu intrauterí DIU operava com un tap de l'úter, a més que havia sigut un ginecòleg home qui m'havia ficat aquest dispositiu dissenyat per un altre home per a evitar embarassos. Vaig poder articular els efectes col·laterals que la T de coure tenia sobre el meu cos. Els fluxos menstruals els feia més llargs i dolorosos i, quan feia fred, el coure es gelava i el sentia dins de mi. Era una cosa que es manifestava físicament de manera molesta. Llavors, molt primerenc en el projecte de *Resclosa Repressió (Be Dammed)*, em vaig adonar que el DIU actuava com una resclosa patriarcal dins del meu cos. El vaig retirar. Em vaig posar a la gatzeneta i m'ho vaig traure! Va ser una manera de reflexionar com se senten i quin efecte tenen les infraestructures a xicoteta escala que operen dins dels nostres cossos. I, bo, vaig quedar-me embarassada fa tres anys i vaig tindre un altre fill!

A vegades pensem en infraestructura com alguna cosa que succeeix a gran escala fora dels nostres cossos. Alguna cosa que succeeix lluny en el territori, i ens oblidem de mirar com l'extractivisme afecta els nostres propis cossos. A més de portar aquest projecte al personal, amb la història del DIU, l'impacte sobre els cossos és una de les preocupacions més grans que m'han sorgit a través de tot aquest treball. Quan un projecte extractiu arriba a un territori, no sols extrau els nostres béns comuns (hi ha qui els anomena recursos naturals) en forma d'energia hidroelèctrica, minerals, fusta: hi ha altres reverberacions i implicacions d'aquesta extracció física del territori, perquè també suposa una extracció de coneixement dels cossos i les relacions que conformen aquest territori. Quan no hi ha un riu on pescar perquè està embassat,

ja no es teixeix l'atarraia, la xarxa de pesca. El coneixement de teixir ja no s'encarna i es perd. Estem parlant de coneixements acumulats i coneixements encarnats, com el de teixir i tirar l'atarraia: gestos que s'han sofisticat a través de la història de la humanitat. Aquest coneixement intergeneracional que succeeix al voltant del teixit i llançar l'atarraia, que va passant de generació en generació, es trunca. I això és l'efecte dels extractivismes sobre els nostres cossos: el coneixement ancestral i el coneixement acumulat és extret dels nostres cossos, al mateix temps que els béns del territori. Això em preocupa molt, i els meus treballs busquen ressaltar aquesta afectació.

LPF: És a dir, que un dels camins a la sanació podria començar per ací, amb aquesta idea que els fluxos no siguin interromputs i que els fluxos de memòria –aquests fluxos de coneixement que heretem– continuen fluint. Quins altres ritus caben? Perquè llevar-te el DIU ja em sembla un ritu en si mateix.

CC: Les meues *performances* tenen molt de ritual. Es converteixen en un espai de diàleg amb altres dones, on cadascuna s'enuncia des de la seua pròpia experiència. Ens ajuda a sanar perquè traïem aquest testimoni i el compartim, l'entretexim. En la *performance Atarraia* (2013-present) que presentem durant l'obertura d'Artium, vaig tindre la fortuna de col·laborar amb dues dones colombianes en la diàspora, Mireya Perea (qui porta quasi 25 anys a Vitòria) i Alejandra Tatiana Montoya (exiliada a Bilbao fa 6 anys). La *performance* consisteix en el fet que una persona va llançant l'atarraia al buit, mentre les altres dues persones llegeixen testimoniatges de defensors del territori. Es llegeixen en primera persona i es canalitzen veus humanes, animals, minerals, vegetals i dels rius mateixos. Després ens prenem de les mans i cadascuna s'enuncia a si mateixa, esmentem el nostre lloc d'origen i les nostres pròpies lluites. Aquest moment sempre és electrificant, en general esclafim a plorar. Finalment, entre tots els presents sostenim l'atarraia i conformem un cos i un teixit col·lectiu. És un torrent d'éssers invocats que va fluint entre les tres *performers*, el públic i la xarxa. L'espai performatiu i d'acció s'han convertit per a mi en un ritual de cures, on aquestes energies que estan mencionades i visualitzades en l'exposició es fan presents i se senten d'altres formes. A través de la *performance* també m'interessa conformar físicament un cos col·lectiu, acostar el meu cos i abraçar altres cossos és la meua

teràpia. La teràpia s'estén a través de la xarxa que sostenim entre tots, de l'escolta intencional. I pot ser que, des d'aquest cos col·lectiu conformat momentàniament, sorgisca una empatia més profunda, perquè el que succeeix en un lloc llunyà d'alguna manera l'estem sentint aquí ara. Per això és important per a mi la construcció artística de la *performance* i el diàleg entre les corporalitats. No és fàcil, perquè requereix trobar les persones que estiguen disposades a presentar-se en públic de manera vulnerable.

LPF: Em ve al cap un acte en el segon Campament Feminista Descolonial que es fa a Canàries. Ho van organitzar companyes de l'illa de La Palma i ho van fer en la muntanya, en la pineda. Per a conèixer-nos, ens presentem com a part d'aquell ecosistema. Des d'ací ens vam anar trobant i, en aquella fisicitat, vam fer resistència i cures.

CC: Per a mi, també les trobades físiques més intencionals amb dones, a través d'una *performance* o fins i tot els més quotidians, com eixir a caminar amb una amiga, són molt importants. Aquesta sororitat, aquesta germanor, aquí és on trobe alleujament.

LPF: M'ho estaves dient i pensava no solament en trobades amb dones, també amb la resta de coses que no són un home. Per això et deia «en la pineda».

CC: Hi ha una altra pràctica que sempre ha sigut fonamental per a mi: la reciprocitat. En la peça de vídeo *Fuel to Fire* (2023), filmem un ritual de pagament en què tornem or al riu. Va ser un moment molt guaridor. Era or que havia comprat a miners artesanals que netegen or en rius i congosts. Or collit del riu Cauca i del Yuma. Els miners li diuen «collir l'or» per a distingir la seua pràctica de l'extracció d'or a gran escala. Jo havia fet bastants peces amb aquest or, un parell de pel·lícules i alguns amulets. I, en un punt, em vaig adonar que ja havia acumulat tant amb aquest or que no podia seguir-lo sostenint, que era hora de tornar-lo. Estava incorrent a l'extractivisme! La pràctica del pagament és una manera de pagar-li a la terra, a la naturalesa, tot el que ens dona. I a través d'aquest gest convidem el públic a reflexionar que la naturalesa no és gratis, i que el pagament és una manera de mantindre aquests contractes originals de reciprocitat i cura mútua. El pagament és una pràctica ancestral ecològica i econòmica que manté o restaura l'equilibri ambiental. En *Fuel to Fire* no intente replicar cap ritual en específic, més aviat és la creació d'un

ritual de pagament molt personal. No és una ofrena, és un pagar, és un tornar. També és un camí per a la sanació.

LPF: I no sols un retornar, sinó un donar (el que et naix quan veus a la teua amiga). Recorde un passatge d'Una *trena d'herba sagrada*, de Robin Wall Kimmerer. No sé de quina comunitat era el senyor, però va anar a visitar-lo una dona que anava a investigar sobre sostenibilitat. Volia indagar sobre les estratègies de la comunitat per a crear un ecosistema autosuficient que no esgota els recursos. I aleshores ell li diu a ella que l'error és la pregunta que planteja l'ecologisme: quant puc prendre? Quant puc prendre per a no danyar-te? I ell li diu que la pregunta és: què puc donar-te? Això, pense jo, és el que li dius a algú a qui estimes, no? Com canviar l'enfocament fins al punt que sents què pots donar? És molt difícil transformar una cosmovisió en la qual hem crescut moltes de les persones del planeta que ens impedeix estimar la resta de coses que ens envolten. Com recuperar aquest flux bidireccional amb la resta de coses? Jo crec que els ritus ens ajudaran...

CC: Aquesta és una pregunta molt bonica per a acabar aquesta conversa i la deixaré aquí al volgut, volguda, volgudi lector. Què pots tu donar?

LPF: Què pots tu donar?

¿QUÉ PUEDES TU DAR?

— Castellano

**Carolina Caycedo
y Larisa Pérez Flores**

Carolina Caycedo: Hoy es 18 de marzo de 2024. Estoy conectada desde territorio Tongva no cedido, o Los Ángeles, California. Larisa, ¿tú estás conectada desde?

Larisa Pérez Flores: Gran Canaria o territorio Tamarán. Renombrada como Gran Canaria. El nombre de Tamarán viene de la lengua amazigh de las personas que poblaban este territorio antes de la llegada de los conquistadores europeos.

LPF: A mí siempre se me viene mucho la pregunta: ¿cómo llegaste tú a trabajar y a navegar en estas aguas que navegas?

CC: Antes de responder, me gustaría saber si esta pregunta pudiera ser parte del proceso de autoetnografía que tú propones. ¿Cómo funciona ese marco o metodología de la autoetnografía?

LPF: Es más bien un marco epistemológico que parte de la idea de que el conocimiento siempre está situado y que cuestiona una serie de binarios que tenemos bastante instaurados en nuestra visión del mundo. Y el primero de todos quizá sea el binario sujeto-objeto. Los objetos devienen sujetos y yo, persona que investiga, devengo objeto de investigación. Entonces, cualquier cosa en la que yo quiera indagar es a su vez una indagación sobre mí misma y viceversa. Y quizá a nivel metodológico, lo que implica es que tengo que partir de mí. Para yo indagar sobre cualquier cosa tengo que indagar primero qué ideas o qué emociones tengo sobre esa cosa en cuestión. Y las heridas, miedos, deseos que encuentre, intentaré encontrarles la causa, encontrarles un origen y, para eso, precisamos de marcos políticos, como el decolonial. ¿De dónde viene esto, esta falta, este anhelo? Después, vendría un camino ya de acción, sanación, reparación....

CC: De acuerdo. Yo llevo fuera de Colombia desde 1999 y, desde entonces, mi obra siempre ha tenido que ver con esa experiencia de sujeto transnacional migrante. He vivido en Londres, Puerto Rico, Nueva York. Aquí, en Los Ángeles, llevo trece años, y es desde aquí que vuelvo a reconectar profundamente con Colombia. Yo siempre digo que el Yuma me llamó de regreso. En 2012 me enteré de que estaban construyendo el mega proyecto hidroeléctrico El Quimbo sobre el río Magdalena, o Yuma. Yo viví en la ribera de ese río, aunque no exactamente donde se estaba construyendo la represa, sino en un pueblo llamado Girardot. Mi papá

se dedicaba al cultivo de sorgo y de arroz. El río y sus tributarios eran parte de la economía familiar a través del distrito de riego Triángulo del Tolima. Además, íbamos mucho al río de paseo, estaba muy presente. Cuando estaba investigando sobre la construcción de El Quimbo, me enteré de que un conocido, Jonathan Luna, estaba haciendo activismo en la región. Jonathan me invitó al territorio y, después de un par de visitas cortas, decidí pasar ahí una temporada más larga, de seis meses, y organizar una serie de talleres. Ese es mi despertar a las resistencias por el territorio. Yo ya llevaba una indagación sobre justicia social más amplia desde la experiencia migrante, pero es a través de la resistencia a El Quimbo que me acerco a las luchas por el territorio.

El Quimbo me despertó mucha curiosidad porque mi historia de vida está conectada a ese río. No entendía cómo podían secar el lecho de un río, que yo recordaba amplio e inamovible, para construir la pared de una represa. Pero también me jalaba el hecho que una persona conocida y apreciada, Jonathan, estuviera involucrada en la resistencia. Tengo aprecio por alguien que está luchando, que está defendiendo. Y surgió la pregunta, ¿qué podía hacer yo para apoyar a esta persona que estaba dentro de mi red de afectos? Mi trabajo funciona así, se va apoyando y va acompañando a una red de afectos ya existente o que se van armando y nutriendo a través de los proyectos y de las obras mismas.

LPF: Me identifico mucho con eso que dices: las redes de afecto como motor de todo, de la investigación, del activismo...

CC: Por aquí podemos adentrarnos en el tema del Sahara Occidental. Hay una obra reciente en la exposición que realizamos con los artistas sevillanos Alonso Gil y Federico Guzmán, con quienes conformamos el colectivo Cambalache en 1998. Ellos han sido parte de ARTifariti, los Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental.¹ Con Cambalache desarrollamos el dibujo *Fos Bucraa Gdeim Izik* (2023), que propone una analogía visual entre montículos de fosfatos extraídos por la compañía marroquí Phosbouccraa y el campamento saharauí de Gdeim Izik, que fue desmantelado por las fuerzas armadas marroquíes en 2010 con más de tres mil arrestos.

LPF: Fue el primer contacto de fuego que luego prendió la llama de la Primavera Árabe.

CC: ¡Sí! Gdeim Izik fue un campamento extraordinario. O sea, no era un campamento de refugiados establecido, sino que se levantó como un campamento de protesta que fue violentamente desalojado por el ejército marroquí. En las fotos que estudiamos de Gdeim Izik se ven las jaimas o carpas tradicionales saharauis, y los techos de las jaimas se parecen mucho a los montículos de fosfato extraído en las minas de Phosbouccraa, que es el depósito de fosfatos más grande del mundo y está enclavado en territorio saharauí. Fue explotado por la colonia española y continúa siendo explotado por la compañía marroquí. Países como Estados Unidos y Colombia son de los mayores importadores de fosfato. Se habla de la violencia colonial, de la irresponsabilidad de España al salir del Sahara sin facilitar la autodeterminación del pueblo saharauí y permitiendo que Marruecos ocupara su territorio, pero no se habla tanto desde la perspectiva ambiental. Existe el observatorio de recursos del Sahara Occidental (Western Sahara Resource Watch), que reporta detalladamente tanto la extracción pesquera como la de fosfatos, y nos apoyamos en sus reportes para hacer el dibujo con la intención de abrir el debate sobre los intereses ambientales detrás de la ocupación del Sahara Occidental.

Me viene a la mente la palabra «*pillage*» en inglés. Y sí, es un pillaje, porque los saharauis no reciben ningún tipo de regalías por la extracción y comercialización de ninguno de sus bienes naturales. O sea, no hay ningún tipo de retorno a las personas que son de ese territorio. No es justo. ¿Te gustaría compartir algo de tu propia conexión con el Sahara Occidental?

LPF: No es casualidad que yo tenga conexión con esta lucha. Esta conexión no la quiero romantizar, porque realmente el contacto estrecho entre personas canarias y saharauis viene de ese expolio colonial por el cual muchos trabajadores canarios van a vivir al continente. Las redes afectivas que se crean hacen que yo acabe visitando los campamentos de refugiados. Y esa experiencia me recuerda a tu experiencia con el río Magdalena. Me cambió la vida, la manera de percibir la realidad.

CC: Eso me hace pensar en la violencia contra líderes sociales en Colombia y en Latinoamérica.

1. Creados en 2007 por el Ministerio de Cultura de la República Árabe Saharaui Democrática y la Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla.

Colombia lleva varios años siendo el país con mayor número de activistas ambientales asesinados al año. Precisamente ayer asesinaron a la mayor Carmelina Yule Paví del pueblo Nasa en Toribío, Cauca. No hay tregua incluso con los cambios de gobierno o la firma de los acuerdos de paz, hay una continuación de la violencia y sus lenguajes. Lo indago en algunas de mis piezas, como en la pancarta impresa *Mi Genealogía de la Resistencia Ambiental* (2018-presente), en la que incluyo más de 140 retratos de líderes ambientales de todo el mundo, muchas de ellas asesinadas u hostigadas por su activismo.

LPF: Me parece súper interesante esa idea que estás comentando de los diferentes gobiernos en Colombia o el Sahara y la relación con las condiciones ambientales. Es como que esas políticas nunca pueden, por más que tengan una orientación más de derecha o de izquierda, cuestionar del todo las lógicas extractivistas. Entonces, las violencias que están asociadas también permanecen.

CC: Sí, la campaña del gobierno actual en Colombia, que es de centroizquierda, tiene el lema «Colombia, potencia mundial de la vida». Por un lado, las concesiones petroleras y mineras se pausan, pero la vida se convierte en el negocio dentro de esta estructura gubernamental. Ya no somos el lugar donde se explota el petróleo, ahora somos el lugar donde se emiten bonos de carbono. Se sigue haciendo negocio a partir del medio ambiente, siempre pensando en la interacción con el mercado global. Al mismo tiempo, en Colombia hay muchísimos esfuerzos, procesos y soluciones ambientales desde lo microlocal y lo territorial. Pero es difícil descentralizarse de las estructuras gubernamentales actuales. Las soluciones microlocales desligadas del mercado global son un gran reto.

Ante este capitalismo verde rampante que se está incrustando en los territorios hay poca crítica, y las personas que ejercen la crítica en Colombia corren el riesgo de ser asesinadas. El capitalismo verde está enmarcado dentro de la misma lógica de extracción y destrucción. Los fosfatos se usan primordialmente para fertilizantes de la agroindustria a gran escala. También se les conoce como tierras raras, que junto con los minerales críticos es lo que capitalismo verde busca explotar, porque suplen la demanda de las tecnologías de la transición energética. Y ¿dónde están los grandes depósitos de estos minerales críticos como el litio, el cobalto y el cobre? En los océanos, las montañas, las

sabanas y los salares del sur global. Se requiere una explotación extractivista para la transición capitalista, y pasamos a ser esclavizados por los combustibles fósiles, a ser esclavizados por los minerales críticos para la transición y por la emisión de bonos o créditos de carbono. Pero, tengo curiosidad, ¿qué impresión te causó el dibujo *Fos Bucraa Gdeim Izik*?

LPF: Una de las cosas que aporta esta imagen es esa vinculación que tú dices con el territorio. Consigue hacerla tan presente, de la presencia militar a la orografía. Es lo que le da un poco de contexto a tanto sufrimiento.

CC: Sí, debatimos mucho con Alonso y con Federico si tenía sentido incluir esas imágenes de los arrestos, de la violencia contra los cuerpos, y decidimos que sí, que debíamos contar esa historia. Eso tiene que ver con una de las preguntas que me enviaste: ¿cómo contribuir a estas estéticas activistas sin caer en una práctica fagocitadora, apropiada o colonizadora?

LPF: ¿Cómo lo hicieron?

CC: Consultando imágenes, reportes y testimonios aprendimos que la cinta transportadora de Fos Bucraa era la más larga del mundo, y que fue bombardeada en 1976 para detener la extracción. La lucha saharauí es intergeneracional, por eso hay niños y personas de todas las edades en la imagen del campamento. Hacemos referencia a las y los desaparecidos y a la militarización del territorio. Queríamos visibilizar la violencia ejercida sobre los cuerpos durante el desalojo, como también sobre el territorio a través de la minería. Ambas violencias sostenidas por la misma estructura patriarcal, militar y mecanicista. El helicóptero sobrevuela ambas escenas a la vez, el humo que sale del campamento bombardeado permea las minas de fosfato, y los carro-tanques militares se confunden con las grúas de la mina. También hay apuntes de nuestra propia experiencia. Por ejemplo, hay una bandera saharauí que flota por encima de todo sostenida por unos globos. Esto es de un video anónimo que circuló desde Al Aaiún por mensajes de Whatsapp durante ARTifariti en 2017. El dibujo te invita a ir encontrando estas pequeñas historias y paralelismos. Pero el dibujo también nos permitió conectarnos con un artista saharauí, Mohamed Sleiman Labat, quien lleva Motif Art Studio en el campamento de Samara en Tinduf, y quien dirigió la película *DESERT PHOSfate* (2023). Esta película –que se proyectó como parte del programa en Artium– cuenta cómo los saharauis están usando

la arena del desierto para sembrar alimentos orgánicos en los campamentos de refugiados. El pueblo saharauí, al ser nómada, no sembraba, y a partir del sedentarismo en los campamentos han comenzado a sembrar. Mohamed cuenta cómo estos jardines de resistencia surgen para suplir las necesidades alimenticias de la comunidad refugiada. La película habla del expolio del fosfato, pero también desde esta otra perspectiva, la siembra microlocal.

El dibujo nos permitió este primer contacto con Mohamed, y ahora seguimos colaborando con él para otra exposición en Los Ángeles en 2024. Al exhibir, colaborar y hacer obras vamos fortaleciendo y agrandando estas redes de solidaridad y de afectos, y es cuando me siento más satisfecha. También cuando públicos que tal vez no se acercan al museo se sienten bienvenidos en estos espacios por el tipo de obra que se presenta, porque hay temas que les tocan de manera directa.

LPF: Es lo que tiene más sentido, sobre todo cuando las instituciones artísticas representan un espacio para que quienes están en resistencia puedan obtener algo claro y concreto de ellas, o sea, la promoción de determinados materiales que ya están creados o el espacio para crearlos o de encuentro. Yo me pregunto mucho por este tema de la apropiación o lo que es un acompañamiento. No lo he acabado de resolver.

CC: Es una pregunta que me hago cada vez con más intención y con más cuidado, pero nunca hay una respuesta única y tiene que ser medido de acuerdo con cada interacción. Con algunas comunidades con las que tengo relación de más de una década hay una confianza y un entendimiento tal que hay claridad de cómo colaborar. Y también hay un compromiso y una responsabilidad de largo aliento. Con comunidades y organizaciones con las que la conversación es más reciente, hay un ejercicio de construcción de la confianza y el nivel de implicación va creciendo con el tiempo. Una de las formas con las que abordo esta cuestión es invitando a colectivos locales a mostrar sus producciones artísticas en conversación con mi trabajo. En Baltic invitamos a un colectivo de mujeres llamado Women's Banner Group a exponer dos pancartas de su autoría, y al colectivo Amber Films a exponer una película que documenta la realización de estas pancartas. En Artium invitamos al Colectivo Bachué a exponer testimonios de la diáspora colombiana

en Euskadi. También invitamos al colectivo de mujeres Sareak Josten (Tejiendo Redes) a exhibir una pancarta cosida con telas que representan la diversidad demográfica de Vitoria, bordada con mensajes en diferentes idiomas. Accedieron a exponerla con la condición de que pudiese entrar y salir del museo para ser usada en marchas u otras actividades. Solicitar en préstamo y exponer estas piezas para que estén en diálogo directo con mi obra es una manera de anclar la exposición en el contexto local reconociendo los colectivos que luchan y trabajan por las causas con las que yo me alíneo. Pero me interesa que el diálogo vaya más allá de lo temático o lo político. También me interesa la relación formal entre las obras. Por ejemplo, la pancarta de Sareak Josten tenía una conexión directa con la pieza *Caminemos Juntas* (2010), que es una carpa hecha con ropa cosida y pintada con diversos llamados a la acción. Para mí, estos objetos creados dentro de marcos de justicia socioambiental son producciones de arte contemporáneo que responden a un proceso creativo riguroso, que tienen una sofisticación formal y conceptual, y un compromiso político potentes. Y el hecho de exhibirlas con todo el cuidado en el montaje museográfico es una invitación a que se lean bajo los códigos del arte contemporáneo.

LPF: Encuentro que en el activismo hay una producción artística buenísima. A veces digo: ¿es así justo porque está a resguardo de estas instituciones? O, a veces: ¡joder, esta obra debería adquirir la legitimidad que te da formar parte del sistema del arte! Hay un colectivo, Tamaranae Activistas, que está luchando en contra de la construcción de una central hidroeléctrica en un barranco de la isla de Gran Canaria, un barranco ancestral. Por ahí llegaron los primeros colonizadores. Arguinegún se llama el barranco, que significa –según algunas de las interpretaciones– «Orilla quieta». Me parece muy simbólico, porque esa orilla nadie la ha dejado quieta en cinco siglos. Y esta gente, Tamaranae, primero organizó un entierro a un caracol (un caracol que solo existe en ese barranco en el planeta Tierra). En otra ocasión, realizaron una pieza en la que nos pedían que nos grabáramos diciéndole algo al barranco mientras lo mirábamos a los ojos. No he visto una propuesta tan interesante en muchísimo tiempo.

CC: Cuando hay una oportunidad de colaborar a través de canales más institucionales, me

aseguro de extender la invitación a colectivos o procesos con una estructura ya conformada. Entonces, como artista, facilitas la interacción entre el colectivo y la institución, obviamente con las aliadas curatoriales, en este caso Catalina e Irene. Cuando colaboras o invitas a procesos organizativos, son ellos mismos los que ponen sus límites de acuerdo con sus lineamientos, y puede ser que haya menos riesgo de apropiación.

Yo también encuentro que las prácticas artísticas, estéticas, literarias, cinematográficas y performáticas de los activismos es lo que realmente me ha inspirado en las últimas décadas. Es la llama para seguir produciendo arte, querer acompañar y estar en diálogo con estas prácticas estéticas y políticas. Mis referentes más fuertes están en las líneas de frente de la lucha socioambiental. Su uso actualizado del lenguaje para referirse a sus resistencias informa directamente la manera en que yo me refiero a mi propio trabajo. Pero es que estos activismos y estéticas no son estáticas, permean los contextos del arte y el académico, aunque pareciera que los discursos del arte y la academia estamos un paso atrás, llegando a deshora a estos procesos.

LPF: Me identifico totalmente. Los activismos son mi vara de medir: lo que me interesa, lo que discuto. Y esto produce a veces una especie de disonancia en el seno de la academia, porque lo que te interesa realmente está afuera, y a veces no sabes ni cómo citar, pues el sistema está hecho para invisibilizarlo. El sistema arte, como la academia, están un poco montados a base de ausencias. O sea, los activismos realmente son como un motor, son referentes de ideas y de estéticas, como decías tú. Pero hay una invisibilización, y eso es una violencia. En todo esto de tu conexión con la defensa del territorio y la tierra, ¿dónde ubicas tu identidad mujer, tu cuerpo?

CC: En su libro *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work* (Creando peligrosamente: el trabajo del artista inmigrante), la autora haitiana residente en Nueva York Edwidge Danticat escribe sobre los retos y los privilegios de ser miembro de una comunidad viviendo en la diáspora, y nos cuenta cómo su país de origen continúa moldeándola. Danticat se cuestiona si tiene derecho a escribir sobre Haití, aunque ya no vive ahí. También se pregunta si el silencio y la autocensura son alternativas viables. Son cosas que a mí también me atormenta-

ban al haber recibido críticas como: ¿cómo te atreves a hablar de lo que estamos sufriendo en Colombia si ni siquiera estás acá para vivirlo en carne propia?, o ¿cómo vas a comentar sobre lo que le sucede a comunidades vulneradas o nativo americanas en los Estados Unidos, si no eres parte de ellas? Este libro fue muy revelador y tranquilizador en este sentido. Me ayudó a reafirmarme en mi condición de cuerpo diaspórico, con un pie firmemente en el Sur de California, donde vivo, y el otro pie anclado en Colombia, de donde vengo, y con la obligación de hablar de los dos lugares, conectar ambos países y los diferentes lugares donde he vivido. Entendí que no tengo que esperar la bendición de nadie para hablar de lo que soy testigo y colapsar estas distancias, porque finalmente me afecta igual de duro lo que sucede en estos diversos contextos.

LPF: Quisiera traer una expresión de una activista y teórica brasileña, Yamila Ribeiro, que habla del lugar de *fala*. Todas las personas tenemos un lugar de *fala*, un lugar de enunciación. Todas, todos y todes podríamos hablar de Colombia en un momento dado, pero desde un lugar distinto. Uno será el de las personas que habitan el Valle del Cauca, otro será el del cuerpo diaspórico y otro seré yo, que a lo mejor tengo un vínculo de otra naturaleza con Colombia. Me parece que es muy acertada esta idea. No se trata de que no hablemos, se trata de que hablemos desde el lugar que nos corresponde.

CC: Correcto. Y este es mi lugar. Un cuerpo atravesado por las violencias y los traumas de migración, y por los bagajes que he ido recogiendo en todos los territorios que he vivido. Me preguntabas sobre el lugar que ocupa mi cuerpo en mis creaciones y mi activismo. Te respondo que yo no me identifico como activista, por múltiples razones. Una, porque me ha tomado mucho trabajo, como mujer de color, que me respeten desde mi quehacer artístico en un contexto mayoritariamente masculino y blanco. A las latinoamericanas les encanta encasillarnos en el arte activista, y claro, hay una larga tradición: estoy parada en los hombros de increíbles mujeres que han hecho activismo desde su práctica artística. Pero sobre todo soy una artista y quiero agarrarme a esta identidad sin más. También siento que el término *activismo* nos quita agencia. Parece que solo las personas activistas pueden lograr un cambio a través de lo que hacen, cuando la verdad es que desde cualquier disciplina u oficio se puede aportar,

acompañar, o generar cambio, ¿no? Pero, por otro lado, entendiendo la importancia de los activismos y los riesgos que implican estos en lugares como Colombia, pues yo nunca he recibido una amenaza por hacer mi trabajo, nunca me he sentido violentada. Bueno, sí microviolencias como racismo institucional, pero nada que ponga en peligro mi vida, como las personas en la línea de frente en lugares donde la vida y el territorio están totalmente entrelazados.

LPF: A mí me influyó mucho, cuando te conocí, la manera en la que me hablaste de tu cuerpo y la manera en la que conectaste el territorio con tu cuerpo. Como decíamos del Sahara o de otros lugares, fuiste como un espejo para mí: los valles de Colombia fueron un espejo para mí. Dijiste que nunca más te ibas a poner un DIU, hablabas de no interrumpir los flujos, ¿no? Y ahora yo estoy haciendo sangrado libre y denunciando una central hidroeléctrica en Gran Canaria...

CC: Yo estaba desarrollando el proyecto sobre represas (*Represa represión / Be Dammed*) cuando me acerco a las luchas ecofeministas en Latinoamérica, donde las mujeres afirman «mi cuerpo, mi territorio», y esta reivindicación me hizo pensar en cuáles son las represas que yo tenía en mi cuerpo. Y entendí que el silencio, no alzar la voz, no acompañar la lucha por no enunciarla es la primera represa que nos imponemos. También sentí que mi dispositivo intrauterino DIU operaba como un tapón del útero, además que había sido un ginecólogo hombre quién me había insertado este dispositivo diseñado por otro hombre para evitar embarazos. Pude articular los efectos colaterales que la T de cobre tenía sobre mi cuerpo. Los flujos menstruales los hacía más largos y dolorosos y, cuando hacía frío, el cobre se ponía helado y lo sentía dentro de mí. Era algo que se manifestaba físicamente de manera molesta. Entonces, muy temprano en el proyecto de *Represa Represión (Be Dammed)*, me di cuenta de que el DIU actuaba como una represa patriarcal dentro de mi cuerpo. Lo retiré. ¡Me puse en cuclillas y me lo saqué! Fue una forma de reflexionar cómo se sienten y qué efecto tienen las infraestructuras a pequeña escala que operan dentro de nuestros cuerpos. Y, bueno, ¡quedé embarazada hace tres años y tuve otro hijo!

A veces pensamos en infraestructura como algo que sucede a gran escala fuera de nuestros cuerpos. Algo que sucede

lejano en el territorio, y nos olvidamos de mirar cómo el extractivismo afecta nuestros propios cuerpos. Además de traer este proyecto a lo personal, con la historia del DIU, el impacto sobre los cuerpos es una de las preocupaciones más grandes que me han surgido a través de todo este trabajo. Cuando un proyecto extractivo llega a un territorio, no solo extrae nuestros bienes comunes (que otros llaman recursos naturales) en forma de energía hidroeléctrica, minerales, madera: hay otras reverberaciones e implicaciones de esta extracción física del territorio, porque también supone una extracción de conocimiento de los cuerpos y las relaciones que conforman ese territorio. Cuando no hay un río donde pescar porque está represado, ya no se teje la atarraya (red de pesca). El conocimiento de tejer ya no se encarna y se pierde. Estamos hablando de conocimientos acumulados y conocimientos encarnados o acuerpados, como el de tejer y tirar la atarraya: gestos que se han sofisticado a través de la historia de la humanidad. Ese conocimiento intergeneracional que sucede en torno al tejido y lanzar la atarraya, que va pasando de generación en generación, se trunca. Y eso es el efecto de los extractivismos sobre nuestros cuerpos: el conocimiento ancestral y el conocimiento acumulado es extraído de nuestros cuerpos, a la par que los bienes del territorio. Eso me preocupa mucho, y mis trabajos buscan resaltar esta afectación.

LPF: O sea que uno de los caminos a la sanación podría empezar por ahí, con esta idea de que los flujos no sean interrumpidos y de que los flujos de memoria –esos flujos de conocimiento que heredamos– sigan fluyendo. ¿Qué otros ritos caben? Porque quitarte el DIU ya me parece un rito en sí mismo.

CC: Mis *performances* tienen mucho de ritual. Se convierten en un espacio de diálogo con otras mujeres, donde cada una se enuncia desde su propia experiencia. Nos ayuda a sanar porque sacamos ese testimonio y lo compartimos, lo entretejemos. En la *performance Atarraya* (2013–presente) que presentamos durante la apertura de Artium, tuve la fortuna de colaborar con dos mujeres colombianas en la diáspora, Mireya Perea (quien lleva casi 25 años en Vitoria) y Alejandra Tatiana Montoya (exiliada en Bilbao hace 6 años). La *performance* consiste en que una persona va lanzando la atarraya al vacío, mientras las otras dos personas leen testimonios de defensores del territorio. Se leen en primera persona y se canalizan vo-

ces humanas, animales, minerales, vegetales y de los ríos mismos. Luego nos tomamos de las manos y cada una se enuncia a sí misma, mencionamos nuestro lugar de origen y nuestras propias luchas. Ese momento siempre es electrificante, por lo general rompemos a llorar. Finalmente, entre todos los presentes sostenemos la atarraya y conformamos un cuerpo y un tejido colectivo. Es un torrente de seres invocados que va fluyendo entre las tres *performers*, el público y la red. El espacio performático y de acción se han convertido para mí en un ritual de sanación, donde esas energías que están nombradas y visualizadas en la exposición se hacen presentes y se sienten de otras formas. A través de la *performance* también me interesa conformar físicamente un cuerpo colectivo, acercar mi cuerpo y abrazar a otros cuerpos es mi terapia. La terapia se extiende a través de la red que sostenemos entre todos, de la escucha intencional. Y puede ser que, desde ese cuerpo colectivo conformado momentáneamente, surja una empatía más profunda, porque lo que sucede en un lugar lejano de alguna manera lo estamos sintiendo aquí y ahora. Por eso es importante para mí la construcción artística de la *performance* y el diálogo entre las corporalidades. No es fácil, porque requiere encontrar las personas que estén dispuestas a presentarse en público de manera vulnerable.

LPF: Se me viene a la mente un acto en el segundo Campamento Feminista Descolonial que se hace en Canarias. Lo organizaron compañeras de la isla de La Palma y lo hicieron en el monte, en el pinar. Para conocernos, nos presentamos como parte de aquel ecosistema. Desde ahí nos fuimos encontrando y, en aquella fisicidad, hicimos resistencia y sanación.

CC: Para mí, también los encuentros físicos más intencionales con mujeres, a través de una *performance* o incluso los más cotidianos, como salir a caminar con una amiga, son muy importantes. Esa sororidad, esa hermandad, ahí es donde encuentro alivio.

LPF: Me lo estabas diciendo y pensaba no solo en encuentros con mujeres, también con el resto de cosas que no son un hombre. Por eso te decía «en el pinar».

CC: Hay otra práctica que siempre ha sido fundamental para mí: la reciprocidad. En la pieza de video *Fuel to Fire* (2023), filmamos un ritual de pago en el que regresamos oro al río. Fue un momento muy sanador. Era oro que había comprado a mineros artesanales que

lavan oro en ríos y quebradas. Oro cosechado del río Cauca y del Yuma. Los mineros le dicen «cosechar el oro» para distinguir su práctica de la extracción de oro a gran escala. Yo había hecho bastantes piezas con este oro, un par de películas y algunos amuletos. Y, en un punto, me di cuenta de que ya había acumulado tanto con este oro que no podía seguirlo sosteniendo, que era hora de regresarlo. ¡Estaba incurriendo al extractivismo! La práctica del pago es una manera de pagarle a la tierra, a la naturaleza, lo que nos da. Y a través de este gesto invitamos al público a reflexionar que la naturaleza no es gratis, y que el pago es una forma de mantener estos contratos originales de reciprocidad y cuidado mutuo. El pago es una práctica ancestral ecológica y económica que mantiene o restaura el equilibrio ambiental. En *Fuel to Fire* no intento replicar ningún ritual en específico, más bien es la creación de un ritual de pago muy personal. No es una ofrenda, es un pagar, es un regresar. También es un camino para la sanación.

LPF: Y no solo un devolver, sino un dar (lo que te nace cuando ves a tu amiga). Me acuerdo de un pasaje de *Una trenza de hierba sagrada*, de Robin Wall Kimmerer. No sé de qué comunidad era el señor, pero fue a visitarle una mujer que iba a investigar sobre sostenibilidad. Quería indagar sobre las estrategias de la comunidad para crear un ecosistema autosuficiente que no agota los recursos. Y entonces él le dice a ella que el error es la pregunta que plantea el ecologismo: ¿cuánto puedo tomar? ¿Cuánto puedo tomar para no dañarte? Y él le dice que la pregunta es: ¿qué puedo darte? Esto, pienso yo, es lo que le dices a alguien a quien amas, ¿no? ¿Cómo cambiar el enfoque hasta el punto de que sientas qué puedes dar? Es muy difícil transformar una cosmovisión en la que hemos crecido muchas de las personas del planeta que nos impide amar al resto de cosas que nos rodean. ¿Cómo recuperar ese flujo bidireccional con el resto de cosas? Yo creo que los ritos nos van a ayudar...

CC: Esa es una linda pregunta para terminar esta conversación y se la dejamos aquí al querido, querida, queride lector. ¿Qué puedes tú dar?

LPF: ¿Qué puedes tú dar?

WHAT CAN YOU GIVE?

— English

Carolina Caycedo & Larisa Pérez Flores

Carolina Caycedo: Today is the 18 March 2024. I'm online from non-ceded Tongva land, or Los Angeles, California. Larisa, where are you connecting from?

Larisa Pérez Flores: Gran Canaria, or Tamarán territory. Renamed Gran Canaria. The name "Tamarán" comes from the Amazigh language of the peoples who inhabited these lands before the arrival of the European conquerors.

LPF: I often wonder – how did you come to work with, and to sail these waters you sail in?

CC: Before I answer I'd like to know if that question might be part of the self-ethnographic work you propose. How does that self-ethnographic framework or methodology work?

LPF: It's rather like an epistemological framework whose basic premise is that knowledge is always situated, and it questions a number of binary concepts which are strongly ingrained in our world view. The first of these might be the binary division of subject and object. Objects become subjects and I, who am doing the research, become my own object of research. So that anything I wish to look into is also an inquiry into my own self, and vice-versa. And in terms of methodology, perhaps what this means is that I have to begin in the first person. In order for me to research something, I must first look closely into my own ideas and feelings about it. And I'll need to find the cause and origin of whatever wounds, fears or desires it brings up in me, and in order to do that we need political frameworks, like the decolonial framework. Where does this come from – this lack, this longing? After that comes a path of action, healing, reparation...

CC: I see. I've been living away from Colombia since 1999, and ever since then my work has related to the experience of being a transnational, migrant subject. I've lived in London, Puerto Rico, New York. I've been here in Los Angeles for thirteen years, and from here have deeply reconnected to Colombia. I always say that the Yuma called me to return. In 2012 I found out that there was a huge hydroelectric project under construction, El Quimbo, on the Magdalena, or Yuma river. I lived on the edge of that river – though not exactly where the dam is being built, but in a village called Girardot. My dad farmed sorghum and rice. The river and its tributaries were part of our family economy and belonged

to the Triángulo de Tolima irrigation zone. And we used to often go down to the river to walk; it was an important presence. When we were researching the construction of El Quimbo I found out that Jonathan Luna, an acquaintance of mine, was an activist in the region. Jonathan invited me there, and after several short visits I decided to spend a longer time there – six months – and organise a series of workshops. That was my awakening towards forms of land resistance. I'd already been looking into the broader scope of social justice through migrant experience, but it was through the resistance to El Quimbo that I had my first contact with the land struggle.

El Quimbo awakened a lot of curiosity in me because my life story is bound up with the river. I couldn't understand how they could dry up the river bed, which I remember being wide and unmovable, and build a dam wall there. But I was also drawn by the fact that Jonathan, who was someone I knew and appreciated, was involved in the resistance. I had an affection for someone who was fighting and defending [the land]. So then came the question, what can I do to support this person who is part of my network of affections? My work is like that; it's held up and accompanied by an existing emotional network, or one that gets built up and fed by the projects or works themselves.

LPF: I really identify with what you're saying: networks of affection as the driving force behind everything, our research, activism...

CC: Here we could talk about the issue of the Western Sahara.¹ There's a recent work in the exhibition that we made with Alonso Gil and Federico Guzman, artists from Seville with whom we set up the Cambalache collective in 1998. They belonged to ARTifariti, the International Art and Human Rights Meeting in Western Sahara.¹ Cambalache made the drawing *Fos Bucraa Gdeim Izik* (2023), which creates a visual analogy between heaps of phosphates mined by the Moroccan Phosboucraa company and the Sahrawi Gdeim Izik camp, which was demolished by Moroccan armed forces in 2010 with over 3000 arrests.

LPF: That was the first strike that lit the match for the Arab Spring.

CC: Yes! Gdeim Izik was an extraordinary camp. I mean, it wasn't an established refugee camp, but was set up as a protest camp and then violently evicted by the Moroccan army. In the photos we studied of Gdeim Izik you can see the *khaimas*, the traditional Sahrawi

tents, and the tops of them look a lot like the heaps of phosphates mined at Phosboucraa, which is the largest deposit of phosphates in the world and is enclaved within Sahrawi territory. It was exploited by the Spanish colony and the exploitation has continued at the hands of the Moroccan company. Countries like the US and Colombia are the largest importers of phosphate. We tend to talk about colonial violence, and also the irresponsibility of Spain having exited the Sahara without facilitating the self-determination of the Sahrawi people, allowing Morocco to take over their lands; but we don't speak about these things so much from an environmental perspective. The Western Sahara Resource Watch exists and gives detailed reports of both the fishing and phosphate industries, and we used their reports to make the drawing in order to open up discussion on the environmental interests underlying the occupation of the Western Sahara.

The English word "pillage" comes to mind. It really is pillage, because the Sahrawi people receive no bonus of any kind for the mining and selling of any of their natural resources. So there is nothing given back to the people who are actually from those lands. It is not fair. Would you like to share something of your own connection with the Western Sahara?

LPF: My own connection to that struggle is not simply a matter of chance. I don't wish to romanticize the connection, but really, my close contact with people from the Canary Islands and Sahrawi people came out of the colonial plundering that led many workers from the Canary Islands to move to the continent. That ended up forging emotional networks that led me to visit the refugee camps. And that reminds me of your own experience with the Magdalena river. It changed my life, my way of perceiving reality.

CC: That reminds me of the violence against social leaders in Colombia and Latin America. For some years now, there have been more murders of environmental activists in Colombia per year than in any other country. Yesterday, precisely, Elder Carmelina Yule Paví of the Nasa people in Toribío, Cauca, was assassinated. It never ceases; even when governments change or peace deals are signed, violence and the

1. Set up in 2007 by the Ministry of Culture, Sahrawi Democratic Arab Republic and the Asociación de Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla.

languages of violence continue. I explore this in some of my pieces, such as the printed poster *Mi Genealogía de la Resistencia Ambiental* (My Genealogy of Environmental Resistance, 2018 –) where I included over 140 portraits of female environmental leaders all over the world, many of who have been murdered or persecuted for their activism.

LPF: I find this idea of different governments in Colombia or the Sahara and their relationship to environmental conditions really interesting. Whether their politics lean to the right or left, it seems that they can never truly question extractivist logic. And so the types of violence that come with that always remain.

CC: Yes – the current (centre-left) Colombian government's campaign carries the slogan "Colombia, World Force for Life". Oil and mining concessions may have been paused, but life becomes a business in that governing structure. We're no longer a site for oil exploitation, but now we give out carbon credits. They're still using the environment to do business and always thinking of how we are going to interact with the global market. At the same time, there are a great many efforts being made in Colombia towards micro-environmental and territorial processes and solutions. But it is hard to decentralise these from the current governmental structures. It is a very challenging thing to disentangle micro-local solutions from the global market.

There is little criticism towards the rampant green capitalism implanting itself onto the land, and anyone who dares to criticise in Colombia runs the risk of assassination. Green capitalism can be framed within the very logic of extraction and destruction. Phosphates are primarily used as fertilisers for large-scale agribusiness. These are also known as rare-earth elements, and they are what green capitalism is seeking to exploit along with critical minerals, because they fulfil the technological demand for energy transition. And where are the large deposits of critical minerals such as lithium, cobalt and copper to be found? In the oceans, the mountains, the savannahs and salt flats of the Global South. Extractivist mining is necessary for the capitalist transition, and we have gone from being enslaved for fossil fuels to being enslaved for minerals that are critical for the transition, and by the issuing of carbon credits. But now, I'm curious to hear your impressions of the drawing *Fos Bucraa*

LPF: One of the things about that image is how it connects to the land. It calls up its presence so strongly, from the presence of the military to the characteristics of the terrain. That gives a bit of context to so much suffering.

CC: Yes, Alonso and Federico and I had a lot of discussion about whether it made sense to include images of the arrests and violence against bodies, and we decided that it did, that we had to tell the story. That relates to one of the questions you sent me: How to contribute to activist aesthetics without falling into the trap of feeding on them, appropriating or colonising them?

LPF: So how did you do that?

CC: We looked at images, reports and testimonies, and learnt that the conveyor belt at Fos Bucraa was the longest in the world, and was bombed in 1976 to stop the mining. The Sahrawi struggle is intergenerational, which is why there are children and people of all ages in the image of the camp. We made reference to women and men who had disappeared and to the militarisation of the land. We wanted to show the bodily violence of the dismantlement alongside the violence against land of mining. Both types of violence are upheld by the same patriarchal, military and mechanistic structure. The helicopter is flying over both scenes at the same time; the smoke rising from the bombed camp pours into the phosphate mines, and the army tanks might be confused with mining machinery. There are also details of our own experience. You can see a Sahrawi flag floating above it all held up by balloons. That came out of an anonymous video which was circulated on WhatsApp from Al Aaiún during ARTifariti in 2017. The drawing invites you to try to find small stories and similarities like that one. But it also was our point of contact with a Sahrawi artist, Mohamed Sleiman Labat, who runs Motif Art Studio at the Samara camp in Tinduf and directed the film *DESERT PHOSfate* (2023). The film – which was screened during the Artium programme – shows how the Sahrawi are using the desert sand to plant organic food in the refugee camps. The Sahrawi are a nomad people who did not use to grow food, but the sedentary life of the camps has led them into cultivating. Mohamed tells how these gardens of resistance were born to cover the nutritional needs of the refugee community. The film talks about the plundering of phosphate, but also speaks from another perspective which includes the act of micro-local seeding.

The drawing put us in touch with Mohamed, and we've continued to work with him for another exhibition in Los Angeles in 2024. By exhibiting, collaborating and making work, we strengthen and broaden our networks of solidarity and affection, and that's when I feel most satisfied. I also feel satisfied when audiences who might never have gone near museums can feel welcome there because of the type of work being exhibited; when there are issues in it that touch them directly.

LPF: That's the most meaningful thing, especially when art institutions can be seen as a space for those in resistance to obtain something clear and concrete from; that is, for giving support to previously created material, or by providing space to offer it or for people to meet. I have asked myself many questions about the issue of appropriation and about what the work of accompanying can actually mean. I haven't solved that question yet.

CC: It's a question I ask myself more and more deliberately and carefully; there's never a single answer to it and it must be measured with each different interaction. There are some communities that I've been working with for over a decade, and we've built up enough trust and understanding that it's clear how we can work together. And there's also a commitment and responsibility that gets built up over time. When my relationship to a community is more recent, there's an exercise of trust-building, and our level of implication grows over time. One of the ways I address this question is to invite local collectives to show their artworks in conversation with my own work. At Baltic, we invited the female collective Women's Banner Group to exhibit two banners of theirs, and the Amber Films collective to show a film that documented the making of those. At Artium, we invited the Colectivo Bachué to exhibit testimonies from the Colombian diaspora in the Basque Country. We also invited the women's collective Sareak Josten (Weaving Networks) to display a banner resenting the demographical diversity in Vitoria, embroidered with messages in different tongues. They agreed to exhibit it on condition that it could be taken out of and put back in the museum when needed for demonstrations and other acts. Asking for the pieces to be loaned and displayed so that they can directly enter into dialogue with my own work is a way of anchoring the exhibition in a local context and recognising the groups

who fight and work for the causes I align with. But I want the dialogue to go beyond particular themes or political issues. For instance, the piece by Sareak Josten has a direct relation to *Camínemos Juntas* (Let Us Walk Together, 2020), a tent made with clothing sewn together and painted with different calls to action. In my view, these objects made in contexts of social justice are works of contemporary art that involve a rigorous creative process, are formally and conceptually sophisticated, and have a potent political commitment. And the fact of carefully exhibiting them in a museum set-up is an invitation for them to be interpreted through the codes of contemporary art.

LPF: I see incredibly good art in activism. Sometimes I wonder, is that justice because it means it's kept safe from the institutions? But sometimes I think, fuck, that work should acquire the legitimacy of being part of the art system! There's one collective, Tamaranae Activistas, who are fighting against the construction of a hydroelectric dam in a ravine on Gran Canaria, an ancestral ravine. That's where the first colonisers arrived. Arguineguin is the name of it, and it means – according to some interpretations – "Quiet Shore". I find that highly symbolic, seeing that in five centuries nobody has ever left that shore undisturbed. Well, this group Tamaranae first organised a burial for a snail (a snail which only in that ravine, nowhere else on planet Earth). And they also once made a piece where they asked us to record them saying something to the ravine while we looked into its eyes. It's been a very long time since I've seen such interesting work.

CC: Whenever the chance arises to work through more institutional channels, I make sure to extend the invitation to collectives or ways of working that have already been set up. Then, as an artist, you facilitate the interaction between the group and the institution – with curatorial allies, of course, like Catalina and Irene here. When you collaborate with, or invite, organised ways of working, then those are what set the limits; which possibly creates less of a risk of appropriation.

I also find that what has really inspired me over the past few decades are the artistic, aesthetic, literary, cinematic and performative practices in forms of activism. That has been my flame for continuing to make art – wanting to ac-

company and remain in conversation with these aesthetic and political practices. My strongest references are from the frontlines of the environmental-social struggle. Their renewing of current language to refer to forms of resistance directly informs the way I refer to my own work. But activism and aesthetics are not static things; they permeate the art and academic contexts, though it would seem that artistic and academic discourse lags behind them; we tend to be a step too late.

LPF: I completely identify with that. Activisms are my measuring rod: what interests me, what I argue about. And that sometimes causes a sort of dissonance in the heart of the academy, because what really interests you lies outside of it, and sometimes you don't even know how to quote something because the system is set up to make it invisible. The art system and the academy, too, are both kind of built on forms of absence. Activisms are really like a driving force – as you say, they are references for ideas and aesthetics. But they are kept out of sight, and that is a form of violence. In all of your connection with the defence of land and the earth, where do you situate your identity as a woman; your body?

CC: In her book *Create Dangerously: The Immigrant Artist at Work*, Edwidge Danticat, a Haitian author living in New York writes about the challenges and privileges of being a member of a community living in the diaspora, and tells how her country of origin continues to shape her. Danticat asks if she has a right to write about Haiti even if she no longer lives there. She also asks whether silence and self-censorship are feasible alternatives. These are things that have also tormented me – I have had comments like, “How dare you speak about our suffering in Colombia when you're not even here to experience it for yourself?” or “How are you going to talk about what happens to vulnerable or Native American communities in the US if you don't belong to them yourself?” This was a very revealing, reassuring book in that sense. It helped me reaffirm my own condition as a body in the diaspora, with one foot firmly in Southern California, where I live, and the other in Colombia, where I come from; with an obligation to speak about both places, to connect both countries and the different places I've lived in. I realised that I don't have to wait for anyone's blessing to speak about the things I've witnessed and collapse the dis-

tances. In the end, I'm just as affected by what happens in one place as in the other.

LPF: Let me bring in an expression here from the Brazilian activist and theoretician Yamila Ribeiro, who speaks of the place of *fala*. Each person has a place of *fala*, or speech. Every one of us can speak of Colombia at any given moment, but each from a different place. One place would be that of the people living in the Valle del Cauca; another the place of the body in the diaspora; and the other would be me, whose connection to Colombia might be of a different nature. This idea really rings true to me. It's not that we shouldn't speak, but we need to speak from the appropriate place.

CC: That's right. And this is my place. A body intersected by the violence and traumas of migration, which carries the weight of experiences gathered in the places I've lived in. You asked about the place of my body in my creative work and activism. I replied that for many reasons, I don't identify as an activist. Firstly, because it's taken me a lot of work as a woman of colour to be respected for my work in a mostly male, white context. They love compartmentalising Latin American women's work as activist art – and of course there's a long tradition of that – I'm standing on the ground laid by incredible women who've done activism with their work. But I'm an artist above anything else, and I want to hold onto that identity without any other justification. I also feel like the term “activism” removes our agency. It makes it seem like activism is the only thing that can create change, when in reality, that we not use any discipline or kind of work to contribute, accompany or transform? And yet I do also understand how important activism is, and how risky it can be in places like Colombia. I've never had any threats for doing my work or received violence... well, forms of micro-violence like institutional racism, I have experienced – but nothing that would endanger my life like people on the frontlines in places where life and the land are completely bound up together.

LPF: When I first met you, I was much influenced by the way you talked about your body and related the land to your body. As we were saying about the Sahara and other places, you were like a mirror to me: the valleys of Colombia were like a mirror to me. You said you'd never again use an IUD, and talked about how it

stopped things from flowing, remember? And now I'm letting my blood run freely and denouncing a hydroelectric dam in Gran Canaria...

CC: I was working on a project on dams (*Represa represión / Be Dammed*) when I had my first contact with ecofeminist struggles in Latin America, where women say “My body, my land”, which made me think about the way my own body might be dammed up. And then I understood that silence – not raising our voices, not accompanying the struggle because we don't want to speak out about it – is the first dam we impose on ourselves. I also felt that my intra-uterine device was plugging up my uterus; and it had also been a male gynaecologist who'd inserted that device, which was designed by another man to prevent me from getting pregnant. I was able to articulate the collateral effects of the copper-T on my body. My menstrual flow was longer and more painful, and when it was cold the copper got freezing cold and I could feel it inside me. Physically, the way it manifested was uncomfortable. So, very early on in the (*Represa represión / Be Dammed*) project, I realised that the IUD was working as a patriarchal dam inside my body. I took it out. I squatted and pulled it out of myself! It was a way of reflecting how small-scale infrastructures working inside our bodies can be felt, and what effect they have. And then three years ago I got pregnant and had another son!

We sometimes think of infrastructure as something on a large scale that happens outside our bodies; something far away happening to land. And so we forget to look at how extractivism affects our own bodies. Apart from carrying this project into the personal realm with the IUD story, the impact on our bodies is one of the strongest concerns that was brought up by all of this work. When extraction comes to an area, it not only extracts our commons (which others call natural resources) as hydroelectric energy, minerals or wood: there are other reverberations and implications from that physical extraction of our land; it is also an extraction of the knowledge of our bodies and the relationships that make up that land. When there is no longer a river to fish in because the river has been dammed, the *atarraya* (fishing net) is no longer made. The knowledge of weaving is no longer embodied, and gets lost. I'm speaking here of forms of accumulated knowledge and embodied knowledge, like weaving and casting the *atarraya*: movements that

have become more and more sophisticated throughout human history. That intergenerational knowledge around weaving and casting the net, which has been passed on from generation to generation, is broken. And that is the effect of extractivism on our bodies: ancestral and accumulated knowledge is extracted from our bodies just as the commons are taken from the land. This worries me a lot, and my work seeks to highlight that concern.

LPF: So, one path to healing could begin there, with the idea that flow should not be interrupted, and that the flow of memory – our inherited streams of knowledge – continue to run. What other rituals can be brought in here? I mean, to take out your own IUD seems to me to be a ritual in its own right.

CC: My performances are strongly ritualistic. They become a way to converse with other women, with each of us speaking from her own experience. It helps us to heal because we come out with a testimony, and share it and interweave it. With *performance Atarraya* (2013 –) which we held at the opening in Artium, I was lucky enough to be able to work with two Colombian women in the diaspora, Mireia Perea (who's been living in Vitoria for nearly twenty-five years) and Alejandra Tatiana Montoya (exiled in Bilbao for six years). The performance consisted in one person casting the *atarraya* into an empty space while the other two read out testimonies from people defending the land. These are read out in the first person, channelling human, animal, mineral and plant voices, and the voices of the river itself. Then, we hold hands and each one speaks about herself; we mention our places of origin and our own struggles. That is always an electrifying moment and we normally start crying. Finally, all of us together hold up the *atarraya* to make a collective body and collective weave. The performance is a stream of beings invoked and flowing between the three performers, the audience and the fishing net. The space of performance and action have become a healing ritual for me, where the energies named and visualised in the exhibition become present and can be felt in other ways. I'm also interested in physically creating a collective body through performance; bringing my body close to other bodies and holding them is my therapy. The therapy extends through the net we hold up together, in the act of listening with intent. And perhaps a deeper empathy might arise by momentarily creating that collective body, because

what is happening in a distant place can be felt by us somehow here and now. That is why I find the artistic putting together of a performance and the dialogue between different forms of corporeality important. It's not easy, because you need to find people who are prepared to come out and be vulnerable in public.

LPF: That brings to mind an act at the second Campamento Feminista Decolonial (Feminist Decolonial Camp) in the Canary Islands. Colleagues from the island of La Palma organised it in the mountains, in the pine forest. To get to know each other we introduced ourselves as part of the ecosystem. From there we began to find each other, and that physicality became a space for our resistance and healing.

CC: More intentional physical meetings with women, whether through a performance or more everyday acts, like going out for a walk with a friend, are really important to me too. That sisterhood is where I find relief.

LPF: As you were saying that I was thinking not only of meetings with women, but also with other things that are not men. That's why I was saying "in the pine forest".

CC: There's another practice that has always been fundamental to me: reciprocity. In the video piece *Fuel to Fire* (2023), we filmed a payment ritual in which we gave gold back to a river. It was a very healing moment. The gold had been bought from artisanal miners who pan it from rivers and gullies. Gold harvested from the Cauca and Yuma rivers. The miners call it "gold harvesting" to distinguish what they do from large-scale gold mining. I'd made quite a few pieces from that gold, a couple of films and some amulets. Then there came a point when I realised I'd accumulated so much with that gold that I couldn't go on sustaining it, and it was time to give it back. I was falling into extractivism! the practice of payment is a way to pay the earth back, to pay back nature what she gives us. And through that gesture we invited the audience to think how nature is not taken for free, and how payment is a way of fulfilling the original contracts of reciprocity and mutual care. Payment is an ecological, economic ancestral practice that maintains or restores the balance of the environment. In *Fuel to Fire* I was not trying to replicate a particular ritual; it was more about creating a very personal payment ritual. It wasn't an offering; it was a payment, an act of giving back. That is also a path to healing.

LPF: And not only an act of giving back, but also one of giving (what you feel like doing when you see a friend). I remember a passage from *Braiding Sweetgrass* by Robin Wall Kimmerer. I can't remember what community the man was from, but he went to visit a woman who was going to do some research on sustainability. She was wanting to find out about strategies in the community for creating a self-sufficient ecosystem and not exhausting its resources. So he says to her that the mistake is the question asked by ecologism: What can I take? How much can I take without harming you? And he says that the question is, What can I give you? That, I think, is what you say to someone you love, is it not? How to change the focus to the point where you feel what you can give? It's very hard to transform the cosmovision so many of us on this planet have grown up with, which prevents us from loving the rest of the things around us. How do we recover that two-directional flow with other things? I think that rituals will help us...

CC: That's a lovely question to end this conversation with and we will leave it here for our cherished reader. What can you give?

LPF: What can you give?







17



18

Llistat d'il·lustracions

- 1 *YUMA*, o la *Terra dels amics*, 2014. Impressió digital sobre acrílic. *YUMA*, o la *Tierra de los amigos*, 2014. Impresión digital sobre acrílico. *YUMA*, or the *Land of Friends*, 2014. Digital print on acrylic.
- 2 *Fuel to fire*, 2023. 07:34 min, Monocanal, vídeo HD, amb so i en color. *Fuel to fire*, 2023. 07:34 min, Monocanal, vídeo HD, con sonido y en color. *Fuel to fire*, 2023. 07:34 min, Single channel, HD Video, sound and colour.
- 3 *Mãe das águas livres I*, 2019. Xarxa de pesca artesanal tenyida a mà, varetes de metall, corda. *Mãe das águas livres I*, 2019. Red de pesca artesanal teñida a mano, varillas de metal, cuerda. *Mãe das águas livres I*, 2019. Hand dyed artisanal fishing net, metal rods, rope.
- El mar en el cielo*, 2004. Xarxes de pesca tenyides i cercols de metall pintats amb pintura electroestàtica. *El mar en el cielo*, 2004. Redes de pesca teñidas y arcos de metal pintados con pintura electroestática. *El mar en el cielo*, 2004. Dyed fishing nets and electrostatic painted metal hoops.
- 4 *Memòries de la Conca del Tyne*, 2022. Llapis de color sobre paper. *Memorias de la Cuenca del Tyne*, 2022. Lápiz de color sobre papel. *Memories of the Tyne Catchment*, 2022. Colour pencil on paper.
- 5 *Patró Mono*, 2018. De la sèrie *Retrats de l'aigua*, Vídeo en HD, 3 canals, 4:23 min. En color i amb so. *Patrón Mon*, 2018. De la serie *Retratos del agua*, Vídeo en HD, 3 canales, 4:23 min. En color y con sonido. *Patrón Mono*, 2018. From the *Water Portraits* series, 3 channel HD Video, 4:23 min. Color and sound.
- 6/7 *Terra dels amics*, 2014. Vídeo HD monocanal, color, so, 38:10 min. *Tierra de los amigos*, 2014. Video HD monocanal, color, sonido, 38:10 min. *Land of Friends*, 2014. Single-channel HD video, colour, sound, 38:10 min.
- 8 *Nus, presa, anus*, 2016. Llapis sobre paper. Cortesia de l'artista i Commonwealth and Council, Los Angeles. *Nudo represa ano*, 2016. Lápiz sobre papel. Cortesia de la artista y Commonwealth and Council, Los Angeles. *Dam Knot Anus*, 2016. Pencil on paper. Courtesy of the artist and Commonwealth and Council, Los Angeles.

Listado Ilustraciones

- 9 Vista de la instal·lació: *Carolina Caycedo, Terra dels amics*. Baltic Centre for Contemporary Art, 28 de maig, 2022, 29 de gener, 2023. Foto de Nom Nolan. Vista de la instal·lació: *Carolina Caycedo, Tierra de los amigos*. Baltic Centre for Contemporary Art. Mayo 28, 2022–enero 29, 2023. Foto by Tom Nolan. Installation view: *Carolina Caycedo, Land of Friends*. Baltic Centre for Contemporary Art. May 28, 2022–January 29, 2023. Photo by Tom Nolan.
- 10/14 Vista de la instal·lació: *Carolina Caycedo, Terra dels amics*. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa. 6 d'octubre, 2023–7 d'abril, 2024. Foto: erredehierro. Vista de la instal·lació: *Carolina Caycedo, Tierra de los Amigos*. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa. Octubre 6, 2023–abril 7, 2024. Foto: erredehierro. Installation view: *Carolina Caycedo, Tierra de los Amigos*. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa. October 6, 2023–April 7, 2024. Photo: erredehierro.
- 11 *Atarraia*, 2025–2013, *performance*. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa, 6 d'octubre del 2023. *Atarraya*, 2015–2013, *performance*. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa, 6 de octubre de 2023. *Atarraya*, 2015–2013, *performance*. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa, 6 de octubre de 2023. *Atarraya*, 2015–2013, *performance*. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa, 6 de octubre de 2023.
- 12 *Fos Bucraa Gdeim Izik*, 2023. Tècnica mixta sobre paper Arches, 152 × 306 cm. *Fos Bucraa Gdeim Izik*, 2023. Técnica mixta sobre papel Arches, 152 × 306 cm. *Fos Bucraa Gdeim Izik*, 2023. Mixed media on Arches paper, 152 × 306 cm.
- 13 *El meu llinatge femení de la lluita ambiental. Expansió 1*, 2019. Lona impresa. *Mi linaje femenino de la lucha ambiental. Expansión 1*, 2019. Lona impresa. *My Feminine Lineage of Environmental Struggle. Expansion 1*, 2019. Printed cotton canvas.
- 15 *Pisibaiya*, 2017. Dibuix sobre paper Canson, 174 × 76 cm. Cortesia d'Artium Museoa. *Pisibaiya*, 2017. Dibujo sobre papel Canson, 174 × 76 cm. Cortesia de Artium Museoa.

List of illustrations

- Pisibaiya*, 2017. Drawing on Canson paper, 174 × 76 cm. Courtesy of Artium Museoa.
- 16 *Yuma*, 2016. Marcador sobre paper Canson, 150 × 45 cm. Cortesia col·lecció Cesar Reyes. *Yuma*, 2016. Marcador sobre papel canson, 150 × 45 cm. Cortesia colección Cesar Reyes. *Yuma*, 2016. Marker on canson paper, 150 × 45 cm. Courtesy Cesar Reyes collection.
- 17 *Caminem juntes*, 2010. Carpa i estructura metàl·lica. *Caminemos juntas*, 2010. Carpa y estructura metálica. *Let's Walk Together*, 2010. Tent and metal structure.
- 18 *Més enllà del control*, 2013–present. Juntament amb: Alba Teresa Higuera Buitrago, Claudia García Giraldo, Erika Paez Manjarrés, Leonora Castaño Caro, Luisa Roldán Giraldo i María Esperanza Ramírez de la Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas. IVAM, 13 de juny de 2024. Fotografia per Miguel Lorenzo. *Más allá del control*, 2013–presente. Junto a: Alba Teresa Higuera Buitrago, Claudia García Giraldo, Erika Paez Manjarrés, Leonora Castaño Caro, Luisa Roldán Giraldo y María Esperanza Ramírez de la Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas. IVAM, 13 de junio de 2024. Fotografía por Miguel Lorenzo. *Beyond Control*, 2013–ongoing. With Alba Teresa Higuera Buitrago, Claudia García Giraldo, Erika Paez Manjarrés, Leonora Castaño Caro, Luisa Roldán Giraldo y María Esperanza Ramírez de la Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas. IVAM, June 13, 2024. Photography by Miguel Lorenzo.

Agraïments

Instituto de Visión, Commonwealth and Council, Galería Mayoral, Colección César Reyes, Museo-Centro de Arte Dos de Mayo, Musée d'Art Contemporain de la Haute-Vienne, Château de Rochechouart, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, FRAC Bretagne, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa, Baltic Centre for Contemporary Art, Women's Banner Group, Amber: Film & Photography Collective, Arabako Mendiak Aske, Proyecto educativo Goian Proiektu hezitzailea, Nodo Euskadi en apoyo a la Comisión de la Verdad de Colombia, Sareak Josten, Mireya Perea Perea y Mario Humberto Calixto Montañez (Colectivo Bachué), Sean Grattan, Estudio Carolina Caycedo, Alonso Gil y Federico Guzmán (Colectivo Cambalache), Casa Sahara (Sevilla), Esther Regueira, Una Santiago-Caycedo, Niko de Rozas Caycedo, David de Rozas, Carlos de Rozas, Nuria Enguita Mayo, Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas, Alba Teresa Higuera Buitrago, Mercedes Rodríguez

Biografia

Carolina Caycedo (Londres, 1978) és una artista multidisciplinària colombiana establerta a Los Angeles. Les seues immenses fotografies geogràfiques, acolorits llibres d'artista, escultures penjants, *performances*, pel·lícules i instal·lacions no són simples objectes artístics, sinó portes d'entrada a debats més amplis sobre com ens tractem els uns als altres i com tractem el món que ens envolta. A través del seu estudi i del seu treball de camp amb comunitats afectades per grans infraestructures i altres projectes extractius, ens convida a reflexionar sobre el ritme insostenible de creixement del capitalisme i sobre com podem adoptar la resistència i la solidaritat. Els processos i la participació són fonamentals en la pràctica de Caycedo, que contribueix a la reconstrucció de la memòria ambiental i històrica com a espai fonamental per a la justícia climàtica i social. Basant-se en epistemologies indígenes i feministes, Caycedo confronta el paper de la mirada colonial en la privatització i expropiació de la terra i l'aigua.

Agradecimientos

Instituto de Visión, Commonwealth and Council, Galería Mayoral, Colección César Reyes, Museo-Centro de Arte Dos de Mayo, Musée d'Art Contemporain de la Haute-Vienne, Château de Rochechouart, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, FRAC Bretagne, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa, Baltic Centre for Contemporary Art, Women's Banner Group, Amber: Film & Photography Collective, Arabako Mendiak Aske, Proyecto educativo Goian Proiektu hezitzailea, Nodo Euskadi en apoyo a la Comisión de la Verdad de Colombia, Sareak Josten, Mireya Perea Perea y Mario Humberto Calixto Montañez (Colectivo Bachué), Sean Grattan, Estudio Carolina Caycedo, Alonso Gil y Federico Guzmán (Colectivo Cambalache), Casa Sahara (Sevilla), Esther Regueira, Una Santiago-Caycedo, Niko de Rozas Caycedo, David de Rozas, Carlos de Rozas, Nuria Enguita Mayo, Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas, Alba Teresa Higuera Buitrago, Mercedes Rodríguez

Biografía

Carolina Caycedo (Londres, 1978) es una artista multidisciplinar colombiana afincada en Los Angeles. Sus inmensas fotografías geográficas, coloridos libros de artista, esculturas colgantes, *performances*, películas e instalaciones no son meros objetos artísticos, sino puertas de entrada a debates más amplios sobre cómo nos tratamos unos a otros y al mundo que nos rodea. A través de su estudio y de su trabajo de campo con comunidades afectadas por grandes infraestructuras y otros proyectos extractivos, nos invita a reflexionar sobre el ritmo insostenible de crecimiento del capitalismo y sobre cómo podemos adoptar la resistencia y la solidaridad. Los procesos y la participación son fundamentales en la práctica de Caycedo, que contribuye a la reconstrucción de la memoria ambiental e histórica como espacio fundamental para la justicia climática y social. Basándose en epistemologías indígenas y feministas, Caycedo confronta el papel de la mirada colonial en la privatización y expropiación de la tierra y el agua.

Acknowledgements

Instituto de Visión, Commonwealth and Council, Galería Mayoral, Colección César Reyes, Museo-Centro de Arte Dos de Mayo, Musée d'Art Contemporain de la Haute-Vienne, Château de Rochechouart, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC, FRAC Bretagne, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa, Baltic Centre for Contemporary Art, Women's Banner Group, Amber: Film & Photography Collective, Arabako Mendiak Aske, Proyecto educativo Goian Proiektu hezitzailea, Nodo Euskadi en apoyo a la Comisión de la Verdad de Colombia, Sareak Josten, Mireya Perea Perea y Mario Humberto Calixto Montañez (Colectivo Bachué), Sean Grattan, Estudio Carolina Caycedo, Alonso Gil y Federico Guzmán (Colectivo Cambalache), Casa Sahara (Sevilla), Esther Regueira, Una Santiago-Caycedo, Niko de Rozas Caycedo, David de Rozas, Carlos de Rozas, Nuria Enguita Mayo, Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas, Alba Teresa Higuera Buitrago, Mercedes Rodríguez

Biography

Carolina Caycedo (London, 1978) is a Colombian multidisciplinary artist living in Los Angeles. Her immense geographic photographs, lively artist's books, hanging sculptures, performances, films, and installations are not merely art objects but gateways into larger discussions about how we treat each other and the world around us. Through her studio practice and fieldwork with communities impacted by large-scale infrastructure and other extraction projects, she invites viewers to consider the unsustainable pace of growth under capitalism and how we might embrace resistance and solidarity. Process and participation are central to Caycedo's practice, she contributes to the reconstruction of environmental and historical memory as a fundamental space for climate and social justice. Informed by Indigenous and feminist epistemologies, she confronts the role of the colonial gaze in the privatization and dispossession of land and water. Caycedo is a 2023–2024 Soros Arts Fellow and a 2023–2024 Getty Research Institute Artist In Residence.

**CONSELL RECTOR DE L'IVAM
CONSEJO RECTOR DEL IVAM
IVAM BOARD OF TRUSTEES**

President
Presidente
President
Vicente José Barrera Simó
Honorable Vicepresident Primer
i Conseller de Cultura i Esport

Vicepresidenta
Vice-President
Pilar Añó Santiago
Secretària Autonòmica de Cultura
i Esport

Secretària
Secretaria
Secretary
Livia Pérez Castelló

Vocals nats
Vocales natos
Ex Officio Trustees
Sonia Martínez
M^a Virginia Jiménez Martínez
Pilar Tobar Martínez

Vocals designats
Vocales designados
Trustees
Mercedes Roldán Sánchez
Amparo Carbonell
Irene Ballester
Vicente González Móstoles
Ester Alba Pagán
M^a Salomé Cuesta Valera
Vicent Benet
Rosa Maria Castells
Ester Pegueroles
Maria Ayuso
M^a José Esbri Mateu

Patrocinador principal
Main Sponsor
Ministerio de Cultura



**IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART
MODERN**

Gerent
Gerente
Manager
Maria Ayuso

Directora Adjunta
Deputy Director
Sonia Martínez

Secretària de Direcció
Secretaria de Dirección
Secretary of the Director
Carmen Aguilera

Administrativa de Gerència
Administrativa de Gerencia
Ad Secretary of the Manager
M^a Jesús Sendra

Registre
Registro
Registrar
Cristina Mulinas

Pepe Talavera
M^a Angeles Valiente
Alejandro Ituarte
Yolanda Montañés

Muntatge
Montaje
Installation
Jorge García
Salvador Escrivá
Toni Romero

Restauració
Restauración
Conservation
Maite Martínez
Isidre Sabater
Patricia Marzal

Conservació
Conservación
Curatorial Department
Carmen Marín
Marta Arroyo
Maïta Cañamás
J. Ramon Escrivá
M^a Jesús Folch
Yolanda Franco
Raquel Gutiérrez
Teresa Millet
Sandra Moros
Josep Salvador

Gestió Econòmica
Gestión Económica
Economic Management
Carmen Monteagudo
Vanesa Abad
Mònica Bernad
Àngel López

Gestió Administrativa
Gestión Administrativa
Administrative Management
Livia Pérez
Roseta Blasco
Lourdes Fariñas
Lola Chiner
Ana García
Marisa Martínez
Luis Royo
Teresa García
Maria Moreno
Marina Sarrión

Publicacions
Publicaciones
Publications Department
Vicky Menor
Josué Domene
Juan Ramón López

Comunicació i Xarxes socials
Comunicación y Redes sociales
Communication and Social Networks
Juana Camps
Carmen Valero
Carmen Simón

Atenció al públic i Amics de l'IVAM
Atención al público y Amigos del IVAM
Customer Service and Friends of IVAM
Ana Valls

Activitats i projectes culturals
Actividades y proyectos culturales
Activities and Cultural Programmes
Irene Llàcer

Educació
Educación
Educational Area
José Agustín Martínez
Encarnación Martínez

Biblioteca i Centre de Documentació
Library and Documentation Centre
Eloisa García
Antonieta Grijalvo
Félix Salas

Fotografia
Fotografía
Photography
Juan García Rosell

Tecnologies de la Informàtica
i Comunicació
Tecnología de la Informática
y Comunicación
IT Department
Alberto Mata
Rafael Estruch
Toni Montiel

Manteniment
Mantenimiento
Maintenance
Daniel Cámara
Manolo Peris
Dani Llàcer
Miguel García
Óscar Esteban
Vicente Barberá

Seguretat i Neteja
Seguridad y Limpieza
Security and Cleaning
José Ramón López

**EXPOSICIÓ
EXPOSICIÓN
EXHIBITION**

Carolina Caycedo
Terra dels amics
Tierra de los amigos
Land of Friends
13-06 al 13-10 de 2024

Comissariat
Comisariado
Curator
Catalina Lozano
Irene Aristizábal

Coordinació
Coordinación
Coordination
Raquel Gutiérrez

Disseny gràfic i editorial
Diseño gráfico y editorial
Graphic and Editorial Design
Santanasantana

