

COSMONACIÓN



VALERIA MONTTI COLQUE



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

IMAGEN DE PORTADA

Detalle de “Desierto nevado en flor- el lugar que guarda el aliento”, 2025



VALERIA MONTTI COLQUE

CURADURÍA: Andrea Pacheco González

Índice

Presentación Carolina Arredondo Marzán MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO	26	Presentation Carolina Arredondo Marzán MINISTER OF CULTURE, ARTS, AND HERITAGE GOVERNMENT OF CHILE	28
Cosmonación: Una posibilidad de reflexión Varinia Brodsky Zimmermann DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES	30	Cosmonación: A chance to reflect Varinia Brodsky Zimmermann DIRECTOR OF THE NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS	34
Hacia un arte cosmonacional Andrea Pacheco González CURADORA COSMONACIÓN	40	Towards a cosmonational art Andrea Pacheco González CURATOR COSMONACIÓN	48
El cuerpo diaspórico en Venecia Macarena Olmos Dusan HISTORIADORA DEL ARTE, EDITORA Y ESCRITORA	94	The Diaspora Body in Venice Macarena Olmos Dusan ART HISTORIAN, EDITOR AND WRITER	102
Esta montaña, mi espalda. Senti-pensamientos a partir de la Mamita Montaña de Valeria Montti Colque Francisco Godoy Vega HISTORIADOR, ARTISTA Y POETA	116	This mountain, my back. Feelings and thoughts on Mother Mountain by Valeria Montti Colque Francisco Godoy Vega HISTORIADOR, ARTISTA Y POETA	124
La nación como una idea en flujo Daniela Berger Prado Gloria Cortés Aliaga COORDINADORA ARTÍSTICA Y CURADORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE	136	The nation as an idea in flux Daniela Berger Prado Gloria Cortés Aliaga ARTISTIC COORDINATOR AND CURATOR NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS, CHILE	144









FÄRGHANDEL

Kreativ

HÄRCENTER

FRISÖR
DROP IN

ERBJUDANDE
Färg / Slingor
inkl. klipp
1290:-















Presentación

Carolina Arredondo Marzán

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

La llegada de *Cosmonación*, proyecto de la artista Valeria Montti Colque, la curadora Andrea Pacheco González, y la gestora Carola Chacón Zuloaga al Museo Nacional de Bellas Artes, es sin duda, un hito significativo para la difusión del arte contemporáneo de nuestro país.

Se trata de la propuesta que representó a Chile en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia titulada *Stranieri Ovunque* (Extranjeros en todas partes), uno de los eventos internacionales más importantes del mundo dedicado a las artes visuales.

Tras representar a Chile en el certamen de arte, *Cosmonación* llega a Estocolmo, Suecia, bajo el nombre de *Cosmonación-Modersberget*, versión ampliada del proyecto presentado en Italia para luego arribar a Santiago.

El proyecto nos invita a pensar la nación desde el exilio, a mover la frontera de lo que entendemos como pertenencia y a reconocer que Chile se construye también desde quienes vivieron el desarraigo. La obra de Montti Colque transforma esta experiencia en resistencia y creación, proponiendo un espacio de encuentro que abre nuevas posibilidades de imaginar lo común.

Desde el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio valoramos de manera especial que esta exposición contribuya a los debates globales desde una perspectiva crítica y situada. La presencia de Chile en certámenes internacionales no es solo una vitrina, sino una oportunidad para dialogar con el mundo sobre preguntas urgentes de nuestro tiempo relacionadas a la migración, la diáspora, la memoria y el futuro.

En este sentido, *Cosmonación*, habla en igualdad de condiciones con la escena global, instalando temas que resuenan en múltiples latitudes. Desde esta perspectiva, reafirmamos nuestro compromiso con la ciudadanía generando oportunidades de acceso a la cultura, como también realizando un trabajo educativo y de formación de públicos. La presencia de esta muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes permite que los espectadores locales experimenten una propuesta que ya dialogó con audiencias internacionales y que ahora se resignifica en nuestro país.

No me queda más que felicitar al equipo que hace posible esta muestra. Presentar *Cosmonación* en Chile no es solo traer una obra, es también consolidar un proceso: desde su creación y selección en un contexto internacional, hasta su acogida en el país. Esta llegada invita a reflexionar sobre cómo las obras se transforman y adquieren nuevos significados al cambiar de entorno expositivo.

Presentation

Carolina Arredondo Marzán

MINISTER OF CULTURE, ARTS, AND HERITAGE GOVERNMENT OF CHILE

The arrival of *Cosmonación*, a project by artist Valeria Montti Colque, curator Andrea Pacheco González, and project manager Carola Chacón Zuloaga at the National Museum of Fine Arts, is without a doubt a significant milestone in the dissemination of contemporary art in our country.

This project represented Chile at the 60th edition of the Venice Biennale entitled *Stranieri Ovunque* (Foreigners Everywhere), one of the most important international events for the Visual Arts.

After representing Chile in this art competition, *Cosmonación* was presented in Stockholm, Sweden, under the name *Cosmonation-Modersberget*, an expanded version of the project presented in Italy, prior to its arrival in Santiago.

This project is an invitation to consider our nation from exile, to move the boundaries of what we understand as belonging, and to recognize that Chile is also created by those who were uprooted. Montti Colque's work transforms this experience into resistance and creation, offering an encounter that opens up new possibilities for imagining the common.

At the Ministry of Culture, Arts, and Heritage, we especially value the fact that this exhibition is a contribution to global debates, based on a critical and situated perspective. Chile's presence in international competitions is not a mere showcase, but an opportunity to engage with the world on the urgent issues of our day like migration, diaspora, memory, and the future.

In this sense, *Cosmonación* speaks on equal terms with the global scene, introducing topics that resonate across multiple latitudes. From this perspective, we reaffirm our commitment to citizens by generating opportunities for access to the arts, together with educational work and audience formation.

The presence of this exhibition at the National Museum of Fine Arts allows local viewers to experience a proposal that has already connected with international audiences and is now reinterpreted in our country.

My congratulations to the team that made this exhibition possible. Presenting *Cosmonación* in Chile isn't just about bringing a work of art, it's also about consolidating a process from its creation and selection in an international context to its reception in our country. This presentation is an invitation to reflect on how artworks are transformed and acquire new meanings when they change their exhibition environment.

Cosmonación:

Una posibilidad de reflexión

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La Cordillera de los Andes es sin duda uno de los referentes recurrentes para muchos artistas que miran Chile desde afuera. No tan solo aquellos que han dejado el país por sus propios medios para proyectar una vida y obra en el extranjero, sino también aquellos que por diversas razones han crecido y residen en otras latitudes. Y es que la Cordillera, por cierto, define un paisaje geográfico pero también se erige como un poderoso símbolo de identidad colectiva, de pertenencia, resistencia y fortaleza. La Cordillera de los Andes alberga historias y legados ancestrales, representa un ancla emocional y cultural. Esta imponente cadena montañosa, que ha sido testigo de diferentes culturas, es una constante en el imaginario colectivo, un referente poético que nos invita a reconectar con las raíces y memorias de todos los tiempos.

Desde ese lugar, no es casual que la obra *Mamita Montaña* de la artista sueca-chilena Valeria Montti Colque pueda, en su tercera versión, instalarse en el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes mirando la Cordillera de los Andes, aquí custodiada por las dos cariátides centrales que sostienen el Museo.

El Pabellón de Chile en la Bienal Internacional de Arte de Venecia se ha posicionado como tal desde 2009, donde los tres primeros artistas, Iván Navarro, Fernando Prats y Alfredo Jaar, todos ellos residentes en el extranjero, han presentado su obra de manera formal como representación del país. Con el correr de los años y hasta la fecha, el Pabellón Nacional ha sido elegido a través de un concurso público impulsado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. En un ánimo de ampliar la oportunidad de participación de artistas chilenos, este concurso se ha robustecido convirtiéndose en una plataforma instalada como política pública de internacionalización para la difusión de creadores y creadoras en uno de los eventos de artes visuales más relevantes a nivel global.

Este prestigioso encuentro no solo es una ventana abierta del arte contemporáneo, sino que también es una instancia crucial para que países como Chile presenten su diversidad y riqueza artística al mundo. En este contexto, es de gran significación que el proyecto *Cosmonación*, presentado por la curadora Andrea Pacheco González, que propone la obra de Valeria Montti Colque, haya sido el que represente en 2024 el Pabellón de Chile.

La exposición *Cosmonación* se presenta en el MNBA, gracias a la alianza con la Secretaría Ejecutiva de las Artes de la Visualidad, para poner en acceso público la experiencia del Pabellón de Chile en Venecia, abriendo así la posibilidad a la ciudadanía local de conocer lo que implica esta participación internacional. Nos invita a explorar y reflexionar sobre temas profundos y complejos que resuenan en las sociedades de hoy, como la problemática acerca de la identidad nacional. Valeria Montti Colque es hija del exilio, una diáspora forzada por circunstancias políticas, en la cual su familia se vio en la necesidad de dejar su tierra para resguardarse de la dictadura civil-militar. Es desde ese exilio que Montti constituye una identidad que ella misma habita desde una pertenencia no unívoca, sino una que abre puentes, propone lecturas y arraigos de otro orden. El exilio, en este sentido, es, una separación física de la tierra natal así como un estado emocional y cultural que da forma a experiencias que transitan entre el despojo, el dolor, la reinención, la supervivencia y la reconstrucción de memorias a partir de una identidad fragmentada.

Frente a esta problemática, la llegada de *Cosmonación* al MNBA surge como una oportunidad para preguntarnos acerca de los desplazamientos forzados que ayer y hoy han movilizad a millones de habitantes del mundo traspasando fronteras. ¿Es posible entonces que en el mundo actual, donde los límites territoriales son excusa

para pugnas deshumanizadoras, el concepto de “identidad nacional” se plantea de forma fija e impermeable? En naciones construidas a través de diversas identidades, desde los pueblos originarios hasta los más recientes fenómenos migratorios, ¿qué significa pertenecer? ¿Es determinante el lugar de nacimiento en un mundo donde las fronteras son a menudo difusas y la identidad se construye en un cruce permanente donde confluyen experiencias, afectos, memorias y búsquedas personales y colectivas?

Para el Museo, en tanto institución nacional, es pertinente hacerse parte de este debate desde una mirada crítica. Abordar este concepto desde un relato inclusivo que contemple las diversas narrativas y experiencias para avanzar en subvertir los discursos hegemónicos. Lo “nacional” en este sentido esperamos abordarlo desde la lógica de una representatividad pluralista, una que reconozca y celebre la diversidad de experiencias, historias y memorias; una que empodere a las personas y colectividades para tejer una identidad más democrática, respetuosa y compleja.

Por todo ello, resulta particularmente valioso que en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, en la cual el curador brasileño Adriano Pedrosa propuso visibilizar a comunidades a través del arte, entre otras, migrantes, refugiadas y de la diáspora en el mundo a través del lema “Extranjeros en todas partes”, nos encontremos con una representación en el Pabellón Nacional de Chile que justamente es parte de esta problemática. No tan solo desde la riqueza de la obra de la artista, sino también, desde el ejercicio e investigación desarrollado por su curadora, Andrea Pacheco González, quien también desde su experiencia como residente fuera de Chile ha abordado y profundizado a lo largo de su carrera en la obra y fenómeno de los artistas chilenos en la diáspora.

En suma, la muestra viene a enriquecer la línea de reconocimiento a la labor en el arte de mujeres, y se instala como un espacio abierto que nos invita a posicionar al Museo como un lugar donde las comunidades pueden encontrarse, celebrar en su diversidad y dialogar, donde se puedan abordar y proponer tensiones que enriquezcan la memoria colectiva y la cohesión social. Es así como vemos a diario a las cientos y miles de personas que visitan el Museo: reconociéndose en la multiplicidad de elementos, imágenes y simbolismos que contiene esta muestra, una que plantea el que podemos ser de muchas partes y que nuestras identidades son parte de un tejido dinámico y de por vida que se transmite por generaciones y construye en un proceso continuo.

Cosmonación nos ofrece esa posibilidad de reflexión.



Cosmonación: A chance to reflect

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTOR OF THE NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS

The Andes Mountains are without a doubt one of the recurring references for many artists who look to Chile from abroad. Not only those who have left the country on their own to pursue their lives and work, but also those who, for various reasons, have grown up and resided in other latitudes. The Andes Mountains define a geographical landscape, but also stand as a powerful symbol of collective identity, belonging, resilience, and strength. The Andes Mountains harbor ancestral stories and legacies, and represent an emotional and cultural anchor. This imposing mountain range, which has witnessed different cultures, is a constant in our collective imagination, a poetic reference that invites us to reconnect with the roots and memories of all time.

It is no coincidence that *Mamita Montaña* by the Swedish-Chilean artist Valeria Montti Colque is, in its third version, installed in the central hall of the National Museum of Fine Arts overlooking the Andes Mountains, guarded by the two central caryatids supporting the Museum.

The Chilean Pavilion at the Venice Art Biennale was established as such since 2009, when the first three artists, Iván Navarro, Fernando Prats, and Alfredo Jaar, all residing abroad, formally presented their work as our national representatives. Over the years, the National Pavilion has been selected through a public competition sponsored by the Ministry of Culture, Arts, and Heritage. In an effort to expand the opportunity for Chilean artists to participate, this competition has been strengthened by becoming a platform established as a public policy for the internationalization and the dissemination of creators at one of the most important visual arts events in the world.

This prestigious gathering not only is a window into contemporary art, but is also a crucial opportunity for countries like Chile to present their artistic diversity and richness to the world. In this context, it is of great significance that the

Cosmonación project, by curator Andrea Pacheco González and featuring the work of Valeria Montti Colque, was presented in the Chilean Pavilion in 2024.

The *Cosmonación* exhibition is presented at the MNBA, thanks to the partnership with the Executive Secretariat for the Visual Arts, to make the experience of the Chilean Pavilion in Venice publicly accessible, thus opening the door for local citizens to get to know the implications of this international participation. It invites us to explore and reflect on profound and complex themes that resonate in today's societies, such as the issue of national identity. Valeria Montti Colque is a daughter of exile, a diaspora forced by political circumstances, in which her family was forced to leave their homeland to seek shelter from the civil-military dictatorship. It is from this exile that Montti constructs an identity that she inhabits, not from a univocal belonging, but rather one that builds bridges, offering interpretations of a different order. Exile, in this sense, is a physical separation from one's homeland as well as an emotional and cultural state that shapes experiences that move between dispossession, pain, reinvention, survival, and the reconstruction of memories based on a fragmented identity.

In this context, the arrival of *Cosmonación* at the MNBA is an opportunity to question the forced displacements that, both yesterday and today, have mobilized millions of people across borders around the world. Is it possible, then, that in today's world, where territorial boundaries are an excuse for dehumanizing struggles, the concept of "national identity" remains fixed and impermeable? In nations built through diverse identities, from indigenous peoples to the most recent migratory phenomena, what does it mean to belong? Is one's place of birth decisive in a world where borders are often blurred and identity is constructed at a constant intersection where experiences, affections, memories, and personal and collective searches converge?

For the Museum, as a national institution, it is pertinent to engage in this debate from a critical perspective. We must approach this concept from an inclusive perspective that considers diverse narratives and experiences in order to advance in subverting hegemonic discourses. What "national" is, should be understood from the perspective of pluralistic representation, one that recognizes and celebrates the diversity of experiences, histories, and memories; one that empowers individuals and communities to forge a more democratic, respectful, and complex identity.

For all these reasons, it is particularly valuable that at the 60th Venice Art Biennale, where Brazilian curator Adriano Pedrosa aimed at highlighting communities through art with the slogan "Foreigners Everywhere", including migrants, refugees, and diaspora communities around the world, we find a representation in the Chilean National Pavilion that is precisely part of this issue. And this is not only due to the richness of the artist's work, but also to the work and research carried out by its curator, Andrea Pacheco González, who, also based on her experience as a resident outside of Chile, has addressed and delved throughout her career into the work and phenomenon of Chilean artists in the diaspora.

This exhibition adds to the recognition of women's artistic work and becomes an open space that invites us to position the Museum as a place where communities can come together, celebrate their diversity, and engage in dialogue, where tensions that enrich collective memory and social cohesion can be addressed and proposed. This is how we see the hundreds and thousands of people who visit the Museum every day: recognizing themselves in the multiplicity of elements, images, and symbolism contained in this exhibition, one that suggests that we can be from many places and that our identities are part of a dynamic, lifelong fabric that is passed down through generations and built in an ongoing process.

Cosmonación gives us this chance to reflect.

Pabellón chileno en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.



Hacia un arte cosmonacional

Andrea Pacheco González

CURADORA COSMONACIÓN

Aprende a hacer juegos, malabares con las culturas. Posee una personalidad plural, opera en un mundo pluralista —nada se desecha, lo bueno, lo malo y lo feo, nada se rechaza, nada se abandona—.

No solo sostiene las contradicciones, convierte la ambigüedad en otra cosa.

GLORIA ANZALDÚA

Uno de los desafíos a los que se enfrentarán los gobiernos en las próximas décadas, tanto en el Norte como en el Sur Global, será el de actualizar el constructo de nación tanto a la diversidad como a la movilidad de las identidades contemporáneas. El germen de la idea de nación, como una comunidad que comparte territorio, lengua y religión, es premoderno. Se remonta a ese espacio-tiempo bajomedieval europeo en el que se impulsa un proyecto civilizatorio imperial desde la península ibérica. Cimentado en una supremacía racial y religiosa, este modelo de unidad nacional acabó con ocho siglos de convivencia entre musulmanes, judíos y cristianos en Al-Ándalus y permitió, como apunta Anouar Majid (2021), la deshumanización del indígena durante el proceso colonial, trasladando a las tierras conquistadas la figura “del moro como arquetipo del otro”¹. A partir del siglo XVII, la arquitectura política sobre la que se erige la Europa posfeudal legitimó esta forma de organización basando la soberanía nacional en una integridad territorial esencialmente segregacionista.

El modelo de nación europeo fue proyectado hacia las excolonias, donde se instaló un sistema que excluyó a los pueblos indígenas de los procesos políticos que siguieron a la independencia de las jóvenes repúblicas. Las narrativas de identidad nacional marginalizaron tanto las historias de estas comunidades como los relatos de las diferentes experiencias

¹ “La expulsión de los moriscos en 1609, era parte de una filosofía política castellana cuya intención era fundir la unidad política y religiosa en una ideología indiferenciada, para buscar aventuras imperiales. Los moros y moriscos resultaron ser un elemento valiosísimo para unir la fragmentada Península Ibérica alrededor de esta visión: al hacerlo, España sin darse cuenta definió el papel de las comunidades minoritarias en los Estados-nación de la post-reconquista, y dio forma así al destino del mundo moderno, el nuestro, de modo profundo (...) Si España no inventó el racismo moderno, ciertamente fue la primera nación en racializar la diferencia religiosa natural a escala masiva”. Majid, Anouar. *Somos todos moros. Repensar la otredad en un mundo cambiante*. La Vorágine, 2021, p. 32.

migratorias que se produjeron (y continúan produciéndose) tanto dentro como fuera de los límites geográficos del estado. Como afirmó en los años ochenta del pasado siglo el historiador Benedict Anderson (1983), la nación ha sido un artefacto cultural construido sobre la fantasía y alimentado desde la emoción humana. “Con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (...) Es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas”, escribió². Desde esta idea de nación emerge una y otra vez el nacionalismo, uno de sus peligrosos espectros asociados, amenaza de involución, barbarie y deshumanización que invalida cualquier promesa de cohesión para estas comunidades imaginadas.

El proyecto que representó a Chile en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia tomó el término cosmonación de los estudios sobre comunidades migrantes y diásporas transnacionales desarrollados por el antropólogo haitiano-estadounidense Michel S. Laguerre, profesor y director del Centro Berkeley para la Globalización y la Tecnología de la Información de la Universidad de California. Las investigaciones de Laguerre se internan en colectividades culturales que denomina *enclaves diaspóricos*, formadas por “primeras y posteriores generaciones de inmigrantes que pueden estar concentradas geográficamente, dispersas territorialmente o existir en la virtualidad”³. Laguerre afirma que las personas que emigran no rompen relaciones con sus lugares de origen, sino que permanecen vinculadas a ellos generación tras generación, a través de relaciones sociales, familiares, profesionales,

² Anderson, Benedict, (1983, 1991), *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 23.

³ Laguerre, Michel S., “Cosmonational Integration of Diaspora Enclaves”, *Revue européenne des migrations internationales* [Online], vol. 31 - n°2 | 2015, p. 56, URL: <https://journals.openedition.org/remi/7265>

económicas, culturales, e incluso políticas —gracias al voto o la participación en partidos o movimientos sociales desde el extranjero. De este modo, las migrantes, exiliadas, refugiadas y, posteriormente, sus descendientes, habitan una nación multilocalizada, una cosmonación en la cual se establecen lazos entre territorios geográficamente distantes vinculados a través de sus historias de vida. Así, de una manera extraterritorial, entrelazando dos o más naciones, las comunidades diaspóricas responden a un grueso y complejo tejido socioafectivo que pone en relación diferentes lenguas, culturas, creencias y costumbres al interior de lo que, pese al eufemismo, llamaremos aquí *países de acogida*⁴.

La artista Valeria Montti Colque nació en Suecia en 1978, dos años después de que sus padres huyeran de la dictadura cívico-militar. La instalación de su familia en Estocolmo formó parte del compromiso con el exilio chileno por parte de importantes políticos suecos como Olof Palme o el exembajador de Suecia en Chile, Harald Edelstam. Montti Colque creció en un municipio situado a unos 35 kilómetros del centro de Estocolmo, un suburbio que a mediados de los años ochenta albergaba una comunidad diversa de exiliados y refugiados políticos provenientes de Sudamérica, África y Asia. Pertenece a una generación de chilenos y chilenas que nacieron en el centro y el norte de Europa —principalmente en Alemania, Francia y Suecia—, al interior de familias rotas por el trauma del exilio y el desarraigo. Familias cobijadas, no obstante, por la particular forma de vida que se construye en la diáspora: a veces atormentada y sufrida, a veces melancólica, pero también solidaria, resiliente, capaz de encontrar el añorado calor del hogar en la diversidad, el intercambio y la creación de nuevas comunidades.

“¿Dónde está el hogar?”, se pregunta Avtar Brah (1996), socióloga nacida en el sur de Asia, en la región de Punjab, desplazada primero a Uganda, después a Estados Unidos y, posteriormente, a Inglaterra, donde se estableció como una refugiada apátrida. “Por un lado, el ‘hogar’ es un

⁴ Frente al vocablo inglés *homeland*, cuya traducción al castellano sería patria o tierra de origen, Laguerre utiliza en sus textos el concepto de *hostland*, que indicaría al país anfitrión o la tierra de acogida de las personas desplazadas. Pese a su corrección lingüística, es difícil utilizar hoy este término en castellano considerando la situación en la que viven o, más bien, sobreviven millones de personas migrantes, en tránsito o desplazadas desde el Sur al Norte Global. Entre 2023 y 2025, años en que se desarrolla este proyecto artístico y se termina de escribir este texto, la criminalización de la migración ha ido en aumento en todo el mundo señalándola como uno de los grandes problemas de los Estados-nación contemporáneos. Con ímpetu nacionalista y apelando a la transhistórica fantasía de pureza y homogeneidad racial, cultural y religiosa, los partidos de derecha y extrema derecha europeos, estadounidenses e incluso latinoamericanos han iniciado un proceso de expulsión (deportación real en el caso de Estados Unidos) de personas que, en muchos casos, ya habían establecido su hogar en estos lugares de acogida. Ver Michel S. Laguerre. Chapter Ten. *The Transglobal Network Nation: Diaspora, Homeland, And Hostland*. Transnationalism. Brill, 2009.

lugar mítico de deseo en la imaginación diaspórica (...) Por otro lado, es la experiencia vivida de una localidad. Sus sonidos y olores, su calor y su polvo, sus templadas noches de verano o la exaltación de la primera nevada, las estremecedoras noches de invierno, los sombríos cielos grises del mediodía... todo esto mediado por la cotidianidad históricamente específica de las relaciones sociales”⁵. José Esteban Muñoz (2020), académico cubano especializado en estudios de performance y teoría queer, llama “*ser-en-común*” a este entramado de relaciones establecido por las colectividades racializadas en la diáspora, cuyo origen y posibilidad de cohesión, afirma, se encuentra en “*la experiencia compartida de un daño*”⁶.

El trabajo de Montti Colque se ha nutrido de una vivencia similar a la de Brah en Inglaterra y la de Muñoz en Estados Unidos. Utilizando como base el dibujo y la performance, la artista ha ido dando forma a complejas instalaciones, piezas escultóricas o collages murales de grandes dimensiones donde se manifiesta la *otredad afectiva* de la comunalidad que existió en esos enclaves sudakas, negrxs, turcos o marrones de la Europa de fines del siglo XX. Como hija y nieta de diferentes procesos de exclusión, en su obra aparece la violencia histórica sobre nuestros pueblos. La muerte, la pérdida, el dolor y la tristeza forman parte de su ADN visual. Sin embargo, encuentra una forma particular de narrarnos su experiencia de dolor: performando lo *abigarrado*⁷. Su geografía emocional es un paisaje habitado por personajes no reconocibles, identidades híbridas, fugitivas de cualquier categoría; subjetividades *mosaicales*⁸, *cuerpos-collage* que se conforman a partir de fragmentos diversos. En su artesanal puesta en escena hay un despliegue de color, materialidades y texturas; atiborrado de simbologías, todo encuentra sentido en la superposición. Como escribe Stuart Hall (2017): “*Los sujetos diaspóricos son portadores de historias y culturas particulares, tradiciones de enunciación, lenguas, textos y mundos de significado que los han modelado irrevocablemente*

⁵ Brah, Avtar, *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Trad. Sergio Ojeda, Traficantes de sueños, 2011, p. 222. (Obra original publicada en 1996)

⁶ Muñoz, José Esteban, *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada del mundo*. Trad. Hugo Salas. Caja Negra, 2023, p. 25. (Obra original publicada en 2020)

⁷ Tomamos el concepto de lo *abigarrado* de la ruta intelectual iniciada por autores fundamentales en la teoría crítica latinoamericana como René Zavaleta Mercado (en *Lo Nacional-Popular en Bolivia*, Siglo XXI Editores, 1986) y, posteriormente, Silvia Rivera Cusicanqui (*Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, 2015). Ambos autores señalan como *abigarrada* una formación social heterogénea, donde conviven y se superponen distintos modos de producción, estructuras políticas, formas culturales e identitarias.

⁸ Pacheco González, Andrea, “Déjà Vécu. Lo ya vivido”. En: A. Pacheco y A. Molinos (Eds.), *Déjà Vécu. Asunción Molinos Gordo*, Museo Centro de Arte Dos de Mayo, 2024, p. 34.

[...] Pero las huellas de la formación de estas identidades nunca son singulares sino múltiples, y como tales, estas huellas siempre se niegan a ser coherentes dentro de una única narrativa de pertenencia”⁹.

Como otras mujeres artistas, Valeria utiliza su cuerpo y, más concretamente, su rostro enmascarado, como una estrategia de camuflaje frente a un contexto donde constantemente se actualizan estructuras y dispositivos de exclusión. La máscara opera como una forma de acceder —y permitir el acceso— a esos “otros modos de existencia” de los que habla Bruno Latour (2013), aquellos que son más que “representaciones múltiples de un mismo mundo”¹⁰. La máscara posibilita también entrar al terreno de la opacidad. Escribe Édouard Glissant (1996): “No necesito ‘comprender’ al otro, vale decir, reducirlo al modelo de mi propia transparencia para vivir con ese otro o construir algo con él. El derecho a la opacidad consistiría hoy en el indicio más ostensible de la no barbarie”¹¹.

Montti Colque nos invita a acercarnos a un territorio cosmonacional en el que confluyen elementos simbólicos y materiales de todas las naciones que habita. No solo hablamos de Chile y Suecia, su trabajo invoca a las comunidades andinas o la heterogénea diáspora africana. Todas ellas se cruzan en su biografía. Desde un conocimiento multidimensional, como apunta Vandana Shiva (1993), la obra congrega preocupaciones que, siendo íntimas, involucran a toda una colectividad: la maternidad, el duelo y la construcción del hogar se entrelazan con nubes, piedras, arcoíris y montañas animadas. Montti personifica a la *Ekeka*, la deidad altioplánica feminizada, símbolo de la prosperidad, la fertilidad y la abundancia. En algunas de sus obras aparece esta gran portadora, la que no tiene lugar pero todo lo guarda, la memoriosa, la que se desplaza; reparte flores en la ciudad, organiza un pícnic sobre la nieve y celebra ante todo la extrañeza. También aparece *La Jokerita*, inspirada en otra deidad: *Heyoka*, el payaso sagrado para el pueblo Lakota, habitantes de las grandes llanuras de América del Norte. Un personaje que reacciona de manera opuesta a lo que se espera: ríe cuando está triste, tiembla con el calor y se sofoca con el frío, camina hacia atrás; hace todo al revés, con ropa colorida y la cara grotescamente pintada, subvierte la autoridad, el poder y la complacencia.

⁹ Hall, Stuart, *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*. Trad. Elena Fernández-Renau Chozas, Traficantes de sueños, 2019, p. 145. (Obra original publicada en 2017)

¹⁰ Latour, Bruno, *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*, Trad. Alcira Bixio, Paidós, 2013, p. 114. (Obra original publicada en 2012)

¹¹ Glissant, Édouard, *Introducción a una poética de lo diverso*. Trad. Luis Cayo Pérez Bueno, Ediciones Cinca, 2016, p. 75. (Obra original publicada en 1996)

Con más de siete metros de altura, *Mamita Montaña* surge de la añoranza y el deseo de Valeria por experimentar un horizonte andino en tierras nórdicas. La instalación rememora imaginarios virreinales como el que ofrece *La virgen del cerro* o *La virgen de Potosí* (ca. 1720), pintura anónima en cuyo sincretismo iconográfico se rinde culto tanto a la virgen católica como a las montañas. Capas de dibujos, acuarelas, alfombras y collages textiles, la montaña de *Cosmonación* resguarda entre sus faldas y quebradas el transcurrir de la vida. A su alrededor circula una procesión de figuras, deidades de una particular ceremonia, en tránsito constante, siempre de camino hacia algún lugar. En el video que acompaña la muestra, nuevamente la enmascarada, extraña en su propio escenario, realiza el fatigoso ascenso a la cumbre; su cuerpo es una tierra poblada de sueños y memorias. Desde los balcones y ventanas estampados en una gran pieza textil, se asoman extravagantes personajes que se repiten como un patrón. La coreografía de sus cuerpos intercepta la homogeneidad de un insípido conjunto de edificios. A través de la biografía visual de la artista, la muestra nos presenta una alegoría sobre el dolor y la pérdida pero, al mismo tiempo, sobre el rito y la celebración colectiva. La monumental instalación *Mamita Montaña* simboliza un refugio para esos cuerpos e identidades del exilio y el postexilio, esa otra comunidad imaginada que es la nación fuera de la nación en la que vive cada miembro de la diáspora chilena.

Presentada primero en la Bienal Internacional de Arte de Venecia, unos meses después en Bonniers Konsthall (Estocolmo) y, posteriormente, en el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, *Cosmonación* vincula al visitante con uno de los grandes debates de la actualidad, aquel que cruza la pregunta de *¿quién soy?* con *¿dónde estoy?* y la forma en que esa respuesta “territorializa la vida en la diáspora”¹², como señala Nadia Yala Kisukidi (2020). El proyecto tensiona la noción de pertenencia al presentar por primera vez a una artista chilena no nacida en Chile, en el pabellón nacional de una Bienal Internacional de Arte. A su vez, cuestiona la idea de representación dentro de la historia del arte chileno y señala la necesidad de ampliar categorías críticas y marcos de análisis sobre la experiencia de nación.

En un texto sobre la derrota electoral del proceso constituyente chileno en 2022, el historiador y ensayista mapuche Claudio Alvarado Lincopi (2023) aborda las tensiones que generó la idea de un estado

¹² Yala Kisukidi, Nadia, “Geopolitics of the diaspora”, *E-flux Journal* #114 - December 2020, <https://www.e-flux.com/journal/114/364962/geopolitics-of-the-diaspora/>

plurinacional: “hay una reflexión inexistente en el campo institucional chileno: la relación entre diversos pueblos al interior de la misma comunidad política”¹³. Desde el campo de las batallas culturales, Claudia Zapata (2024) recuerda el envío de un iceberg a la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Junto con intentar separarse lo más posible de una imagen colorista y recargada, que respondiese al estereotipo del exotismo latinoamericano, el Estado chileno envió un iceberg extraído directamente de las gélidas aguas del extremo sur del país en un gesto que califica como “arribismo cultural”. El objetivo fue, según apunta Zapata, “demostrar al mundo que Chile era un país serio con el que se podían realizar intercambios comerciales y que esa seriedad se constataba en la extracción, traslado y mantención del iceberg al interior de una cámara frigorífica”¹⁴. No es objeto de este texto entrar en este álgido debate sino más bien recordar desde la vivencia cosmonacional que, como apunta Alvarado Lincopi, el *significante Chile* continúa en disputa.

Es posible que la metáfora de lo frío, de lo nórdico, de *lo norte* como esencia diferenciadora de nuestro sur, siga vigente después de tres décadas, particularmente para las élites que han monopolizado los relatos del arte chileno. Desde luego, en las antípodas del pabellón de hielo, *Cosmonación* y la instalación *Mamita Montaña* son la reivindicación de la silenciada y negada chilenidad *champurria*¹⁵. No es extraño que este ejercicio de autorrepresentación provenga del postexilio, un espacio donde las fantasías de homogeneidad nacional tienen dificultad para sostenerse. “La cosmonación es un proyecto ‘vivo’ o en curso, y la trayectoria de su construcción está plagada de tensiones”¹⁶, afirma Laguerre. Hall añade: “Los Estados nación modernos tienen historias

¹³ Lincopi Alvarado, “Claudio, Reflexiones culturales sobre una derrota electoral y una crítica a la noción de “lo identitario”, en: *De triunfos y derrotas: narrativas críticas para el Chile actual*, Faride Zerán (ed.), Lom, 2023, p. 20.

¹⁴ Zapata, Claudia, *La historia no parte de cero. Intervenciones críticas desde América Latina*, Los libros de la mujer rota, 2024, p. 178.

¹⁵ El término *champurria* puede ser traducido como mestizo o impuro. Se refiere tanto a la hibridación cultural del pueblo mapuche a partir de la colonización, como a su condición diaspórica producto del desplazamiento desde zonas rurales a la ciudad. La *experiencia champurria*, como la nombra la escritora Daniela Catrileo, implica habitar la impureza racial: ni indígena ni hispano-descendiente o, más bien, ambas a la vez. Pese a ser un producto colonial, fruto de siglos de extractivismo y desposesión, la identidad *champurria* es reivindicada hoy con orgullo por artistas, escritores y poetas contemporáneos. Igual que la noción de lo *ch'ixi*, mencionada antes desde el contexto andino, conceptos como doble conciencia de W.E.D. Du Bois (1903), vinculada a la diáspora africana en los Estados Unidos, han enriquecido la reflexión sobre la existencia múltiple que emerge desde una histórica colisión cultural.

¹⁶ Laguerre, Michel S., Chapter 6: “The cosmonational State”, In *The postdiaspora condition. Crossborder Social Protection, Transnational Schooling, and Extraterritorial Human Security*, Palgrave Macmillan, 2017, p. 147.

complejas que siempre están atravesadas por diferencias internas que solo se unifican con el ejercicio del poder cultural. Hacer que lo político y lo cultural sean plenamente congruentes es algo que, de ser así, solo puede lograrse a partir de un continuo proceso de representación. La mayoría de los Estados nación modernos son híbridos culturales, son mestizos y están diaporizados sin remedio”¹⁷.

La construcción de este texto ha requerido escuchar muchas voces, desde diferentes geografías, y hemos querido compartirlas aquí sucintamente. La mayoría de ellas son voces racializadas que han experimentado diferentes procesos diaspóricos a lo largo del siglo XX. Las diásporas son, como afirma Brah, esos “espacios de debate cultural y político donde las memorias colectivas individuales colisionan, se reorganizan y se reconfiguran”¹⁸. A partir de la obra de Valeria Montti Colque, *Cosmonación* ha querido aportar al imaginario nacional otras formas de representación, atendiendo historias y memorias que no han estado en el centro. El proyecto propone mantener abierta una conversación sobre nuestro espacio común de identidad chilena, donde lo ambiguo, lo opaco y lo diverso no solo existen, sino que tienen agencia y pueden —y deben— ser protagonistas de la historia.

¹⁷ Hall, Stuart, *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*. Trad. Elena Fernández-Renau Chozas, Traficantes de sueños, 2019, p. 125. (Obra original publicada en 2017)

¹⁸ Brah, Avtar, *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Trad. Sergio Ojeda, Traficantes de sueños, 2011, p. 225. (Obra original publicada en 1996)

Towards a cosmonational art

Andrea Pacheco González

CURATOR COSMONACIÓN

She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode— nothing is thrust out, the good, the bad, and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned.

Not only does she sustain contradictions, she returns the ambivalence into something else.

GLORIA ANZALDÚA

One of the challenges that governments will face in the coming decades, both in the Global North and the Global South, will be to update the idea of the nation to reflect both the diversity and mobility of contemporary identities. The seed behind the construct of a nation, that is, a community that shares a territory, language, and religion, is premodern. It dates back to late medieval Europe where the Iberian Peninsula promoted an imperial civilizing project. Founded on racial and religious supremacy, this model of national unity put an end to eight centuries of coexistence between Muslims, Jews, and Christians in Al-Andalus and allowed, as Anouar Majid (2009) points out, the dehumanization of the indigenous population during the colonial process, transferring the figure of “the Moor as the archetype of the *other*” to the conquered lands.¹ From the 17th century onward, the political architecture on which post-feudal Europe was built legitimized this form of organization, basing national sovereignty on an essentially segregationist territorial integrity.

The European model of the nation was projected onto the former colonies, establishing a system that excluded Indigenous peoples from the political processes that followed the independence of the new republics. National identity narratives marginalized both the histories of these communities and the stories of the different migratory experiences that took place (and continue to happen) both within and outside the geographic boundaries of the state. As historian Benedict

¹ “The expulsion of Moriscos in 1609—what the eminent historian of Spain Henry Kamen called “the biggest ethnic cleansing to have been carried out in western history” until the twentieth century”—was, then, part of a Castilian political philosophy whose aim was to conflate religious and political unity into an undifferentiated ideology, one that would enable Castilian monarchs (in alliance with the Aragonese ones, joined in marriage since 1469) to seek imperial ventures overseas and at home. The Moors and Moriscos turned out to be an invaluable device to unite the fragmented Iberian Peninsula around this vision; by doing so, Spain inadvertently defined the role of minority communities in post-Reconquista nation-states, and so shaped the destiny of the modern world—our world—in profound ways.” Majid, Anouar. *We Are All Moors. Ending Centuries of Crusades against Muslims and Other Minorities*, University of Minnesota Press, 2009, p. 9.

Anderson (1983) argued in the 1980s, the nation has been a *cultural artifact* built on fantasy and fueled by human emotion: “In an anthropological spirit, then, I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion (...) it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings.”² Nationalism surfaces time and again out of this idea of a nation, it is one of its associated dangerous specters, a threat of involution, barbarism, and dehumanization that invalidates any promise of cohesion for these *imagined communities*.

The project that represented Chile at the 60th Venice International Art Biennale took the term “cosmonation” from the studies on migrant communities and transnational diasporas developed by Haitian-American anthropologist Michel S. Laguerre, professor and director of the Berkeley Center for Globalization and Information Technology at the University of California. Laguerre’s research delves into cultural collectivities he calls *diaspora enclaves*, made up of “first and subsequent immigrant generations that can be geographically concentrated, territorially dispersed, or exist in virtuality.”³ Laguerre asserts that people who emigrate do not sever ties with their places of origin, but remain connected to them generation after

² Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition ed. London and New York: Verso, 1991, p. 5.

³ Laguerre, Michel S. “Cosmonational Integration of Diaspora Enclaves”, *Revue européenne des migrations internationales* [Online], vol. 31 - n°2 | 2015, p. 56, URL: <https://journals.openedition.org/remi/7265>

generation, through social, familial, professional, economic, cultural, and even political relationships— by voting or participating in political parties or social movements abroad. Thus, migrants, exiles, refugees, and, later, their descendants, inhabit a multi-localized nation, a *cosmonation* in which ties are established between geographically distant territories connected by their life stories. In an extraterritorial manner, interweaving two or more nations, diaspora communities respond to a thick and complex socio-affective fabric that connects different languages, cultures, beliefs, and customs within what, despite the euphemism, we will refer to as *host countries*.⁴

The artist Valeria Montti Colque was born in Sweden in 1978, two years after her parents fled the civil-military dictatorship. Her family's relocation in Stockholm was part of the commitment to Chilean exiles by prominent Swedish politicians such as Olof Palme and former Swedish ambassador to Chile, Harald Edelstam. Montti Colque grew up in a municipality located about 35 kilometers from central Stockholm, a suburb that in the mid-1980s was home to a diverse community of political exiles and refugees from South America, Africa, and Asia. She belongs to a generation of Chileans born in Central and Northern Europe —primarily in Germany, France, and Sweden— to families broken by the trauma of exile and displacement. Families sheltered, however, by the particular way of life that is built in the diaspora: sometimes tormented and suffering, sometimes melancholic, but also supportive, resilient, capable of finding the longed-for warmth of home in diversity, exchange and the creation of new communities.

"Where is home?" asks Avtar Brah (1996), a scholar specializing in race and identity studies, born in South Asia, in the Punjab region, displaced first to Uganda, then to the United States, and, finally, to England, where she settled as a stateless refugee since the early 1970s. *"On the one hand, 'home' is a mythic place of desire in the diasporic imagination (...). On the other hand, 'home' is also the lived experience of a locality. Its sounds and smells, its heat and dust, balmy summer evenings or the excitement of the first snowfall, shivering winter evenings, sombre grey skies in the middle of the day... all this, as mediated by the historically*

⁴ In contrast to the English word "homeland," Laguerre uses the concept of "hostland" in his texts, referring to the host country or the refuge for displaced people. Despite its linguistic correctness, it is difficult to use this term today, considering the situation in which millions of migrants, in transit, or displaced people from the Global South to the Global North live, or rather, survive. Between 2023 and 2025, the years in which this artistic project was being developed, and this text was written, the criminalization of migration has increased worldwide, making it one of the major problems for contemporary nation-states. With nationalist impetus and appealing to the transhistorical fantasy of racial, cultural, and religious purity and homogeneity, right-wing and far-right parties in Europe, the United States, and even Latin America have initiated a process of expulsion (actual deportation in the case of the United States) of people who, in many cases, had already established their homes in these places of refuge. See Michel S. Laguerre. *Chapter Ten. The Transglobal Network Nation: Diaspora, Homeland, And Hostland. Transnationalism*. Brill, 2009.

specific everyday of social relations."⁵ José Esteban Muñoz (2020), Cuban exile in the United States, specializing in performance studies and queer theory, calls this network of relationships established by racialized communities in the diaspora as "*being-in-common*", whose origin and possibility of cohesion is found in "*the shared experience of harm*."⁶

Montti Colque's work has been nourished by an experience similar to that of Brah in England and Muñoz in the United States, but within the Swedish context. By using mainly drawing and performance, the artist has given shape to complex installations, sculptural pieces or large-scale mural collages that manifest the *affective otherness* of the communality that existed in those South American, Black, Turkish or Brown enclaves of late 20th-century Europe. As the daughter and granddaughter of different processes of exclusion, the historical violence against our peoples appears in her work. Death, loss, pain and sadness are part of her visual DNA. However, she finds a particular way of narrating her experience of pain: performing what is *motley*.⁷ Her emotional geography is a landscape inhabited by unrecognizable characters, hybrid identities, fugitives from any category; *mosaic subjectivities*,⁸ *collage-bodies*, which are made up of diverse fragments. Her handcrafted installations display colors, materials and textures; crammed with symbolism, everything finds meaning in the superimposition. As Stuart Hall (2017) writes: "*Diaspora subjects bear the traces of particular histories and cultures, the traditions of enunciation, the languages, texts and worlds of meaning that have shaped them irrevocably [...] But the traces at play in the formation of such identities are never singular, they are always multiple, and as such, these traces always refuse to cohere within any one single narrative of belonging.*"⁹

Like other women artists, Valeria uses her body, and more specifically her masked face, as a camouflage strategy in a context where structures and devices of exclusion are constantly being refined. The mask operates as a way of accessing —and allowing access to— those "other modes of existence" of

⁵ Brah, Avtar. *Cartographies of the Diaspora. Contesting Identities*. Routledge, 1996, pp. 188-189.

⁶ Muñoz, José Esteban. *The Sense of Brown: Performance and the Racialized Experience of the World*. Duke University Press, 2020, p. 4.

⁷ We take the concept of the *variegated* —abigarrado en español— from the intellectual route initiated by fundamental authors in Latin American critical theory such as René Zavaleta Mercado (in *Lo Nacional-Popular en Bolivia, Siglo XXI Editores*, 1986) and, later, Silvia Rivera Cusicanqui (*Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina, Tinta Limón*, 2015). Both authors point out as variegated a heterogeneous social formation, where different modes of production, political structures, cultural and identity forms coexist and overlap.

⁸ Pacheco González, Andrea. "Déjà Vécu. Lo ya vivido". In A. Pacheco y A. Molinos (Eds.), *Déjà Vécu*. Asunción Molinos Gordo, Museo Centro de Arte Dos de Mayo, 2024, p. 34.

⁹ Hall, Stuart. *The Fateful Triangle. Race, Ethnicity, Nation*. Harvard University Press, 2017, p. 137.

which Bruno Latour speaks, those that are more than “multiple representations of the same world.”¹⁰ The mask also enables entering the realm of opacity. Édouard Glissant (1996) writes: “I do not need to ‘understand’ the other, that is, to reduce him to the model of my own transparency, in order to live with him or to build something with him. The right to opacity would today consist of the most obvious indication of non-barbarism.”¹¹

Montti Colque invites us to a cosmonational territory, a convergence of the symbolic and material elements of all the nations she inhabits. It's not just Chile and Sweden; her work invokes Andean communities or the heterogeneous African diaspora. All of these intersect in her biography. From a *multidimensional understanding*, as Vandana Shiva (1993) points out, the work brings together concerns that, while intimate, involve an entire community: motherhood, grief, and the construction of a home are intertwined with clouds, stones, rainbows, and animated mountains. Montti personifies Ekeka, the feminized version of an Andean deity, symbol of prosperity, fertility, and abundance. This great bearer appears in some of her works, she is the one who has no place but saves everything, the one with memory, the one who moves; she distributes flowers in the city, organizes a picnic in the snow, and above all, celebrates strangeness. There is also *La Jokerita*, inspired by another deity: *Heyoka*, the sacred clown of the Lakota people, inhabitants of the Great Plains of North America. This character reacts in the opposite way to what is expected: laughs when he is sad, shivers when it is hot and sweats when it is cold, he walks backwards; he does everything the other way round. He wears colorful clothes and a grotesquely painted face, subverting authority, power, and complacency.

At over seven meters tall, *Mamita Montaña* emerges from Valeria's longing and desire to experience an Andean horizon in Nordic lands. The installation recalls American colonial imaginings such as that in *The Virgin of the Hill* or *The Virgin of Potosí* (ca. 1720), an anonymous painting whose iconographic syncretism pays homage to both the Catholic Virgin and the mountains. Layers of drawings, watercolors, carpets and textile collages, ceramics, and intervened objects overlap to give shape to *Cosmonación* mountain. The course of life is sheltered between its slopes and ravines. A procession of figures moves around it, deities of a particular ceremony, in constant transit, always on their way to somewhere. In the video accompanying the exhibition, once again the masked woman, a stranger in her own setting, makes the arduous ascent to the summit; her body is a land populated by dreams and memories. From the balconies and windows

¹⁰ Latour, Bruno. *Inquiry Concerning Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Translation by Alcira Bixio, Paidós, 2013, p. 114. (Original work published in 2012)

¹¹ Glissant, Édouard. *Introduction to a Poetics of Diversity*. Translation by Luis Cayo Pérez Bueno, Ediciones Cinca, 2016, p. 75. (Original work published in 1996)

printed on a large textile piece, extravagant figures appear, repeating themselves like a pattern. The choreography of their bodies intercepts the homogeneity of a bland set of buildings. Through the artist's visual biography, the exhibition presents an allegory of pain and loss, but also of ritual and collective celebration. The monumental installation *Mamita Montaña* symbolizes a refuge for those bodies and identities of exile and post-exile, that other imagined community that is the nation outside the nation in which each member of the Chilean diaspora lives.

First presented at the Venice Biennale, a few months later at Bonniers Konsthall (Stockholm), and subsequently in the central hall of the National Fine Arts Museum in Santiago, *Cosmonación* confronts the visitor with one of the key current debates, the one that intersects the question of “*who am I?*” with “*where am I?*” and the way in which that answer “*territorializes life in the diaspora*,”¹² as Nadia Yala Kisukidi (2020) points out. The project deals with the notion of belonging by presenting, for the first time, a Chilean artist who was not born in Chile in the national pavilion of an International Art Biennial. At the same time, it questions the idea of representation within the history of Chilean art, signaling the urgent need to expand critical categories and analytical frameworks on the experience of nationhood.

In a text on the electoral defeat of the Chilean constituent process in 2022, the Mapuche historian and essayist Claudio Alvarado Lincopi (2023) addresses on the tensions generated by the mere idea of a plurinational state: “*there is a non-existent reflection in the Chilean institutional field: the relationship between different peoples within the same political community*.”¹³ From the cultural battles field, Claudia Zapata (2024) recalls when Chile sent an iceberg to the Universal Exhibition in Seville in 1992. Along with trying to distance itself as much as possible from a colorful and overloaded image, which responded to the stereotype of Latin American exoticism, the Chilean State sent an iceberg extracted directly from the icy waters of the extreme south of the country in a gesture that she describes as “*cultural social climbing*.” The objective was, according to Zapata, “*to show the world that Chile was a serious country with which commercial exchanges could be carried out and that this seriousness was confirmed by the extraction, transfer and maintenance of the iceberg inside a cold chamber*.”¹⁴ I will not deal with this heated debate here but I would like to remind us that, from the

¹² Yala Kisukidi, Nadia. “Geopolitics of the diaspora”, *E-flux Journal* #114 - December 2020, <https://www.e-flux.com/journal/114/364962/geopolitics-of-the-diaspora/>

¹³ Lincopi Alvarado, Claudio. *Reflexiones culturales sobre la derrota electoral y una crítica a la noción de “lo identitario”*, in *De triunfos y derrotas: narrativas críticas para el Chile actual*, Faride Zerán (Ed.), Lom, 2023, p. 20.

¹⁴ Zapata, Claudia. *La historia no parte de cero. Intervenciones críticas desde América Latina*, Los libros de la mujer rota, 2024, p. 178

cosmonational experience, as Alvarado Lincopi points out, the *signifier Chile* is still in dispute.

It's possible that the metaphor of the cold, the Nordic, *the north* as the differentiating essence of *our south*, remains relevant after three decades, particularly for the elites who have monopolized the narratives of Chilean art. Certainly, at the antipodes of the ice pavilion, *Cosmonación* and the installation *Mamita Montaña* are the vindication of the silenced and denied *champurria*¹⁵ Chileanness. It's not surprising that this exercise in self-representation comes from post-exile, a space where fantasies of national homogeneity are difficult to sustain. "*Cosmonation is a 'living' or ongoing project, and the trajectory of its construction is fraught with tensions,*"¹⁶ says Laguerre. Hall adds: "*Modern nation-states have complex histories that are always crosscut by internal differences that come to be unified only by the exercise of cultural power. Making the political and the cultural fully congruent is something that can be achieved, if at all, only through an ongoing process of representation. Most of our modern nation-states are cultural hybrids they are mongrelized and diasporized beyond repair.*"¹⁷

The creation of this text required listening to many voices from different geographies and sharing them here succinctly. Most of them are racialized voices that have experienced different diaspora processes throughout the 20th century. Diasporas are, as Brah states, "*They are contested cultural and political terrains where individual and collective memories collide, reassemble and reconfigure.*"¹⁸ From Valeria Montti Colque's artwork, *Cosmonación* wants to contribute with other forms of representation to the national imaginary, addressing histories and memories that have not been central. The project proposes to keep open a conversation about our common space of Chilean identity, where the ambiguous, the opaque, and the variegated not just exist, have agency, and can —and should— be the protagonists of History.

¹⁵ The term *champurria* can be translated as mestizo or impure. It refers both to the cultural hybridization of the Mapuche people following colonization and to their diasporic condition resulting from their displacement from rural areas to the city. The *champurria experience*, as writer Daniela Catrileo calls it, implies inhabiting racial impurity: neither Indigenous nor Hispanic-descended, or rather, both at the same time. Despite being a colonial product, the fruit of centuries of extractivism and dispossession, the *champurria* identity is proudly reclaimed today by contemporary artists, writers, and poets. Like the notion of *ch'ixi*, mentioned above from the Andean context, concepts such as W.E.D. Du Bois's (1903) *double-consciousness*, linked to the African diaspora in the United States, have enriched the reflection on the multiple existence that emerges from a historical cultural collision.

¹⁶ Laguerre, Michel S. Chapter 6: "The cosmonational State", In *The postdiaspora condition. Crossborder Social Protection, Transnational Schooling, and Extraterritorial Human Security*. Palgrave Macmillan, 2017, p. 147.

¹⁷ Hall, Stuart. *The Fateful Triangle. Race, Ethnicity, Nation*. Harvard University Press, 2017, p. 117.

¹⁸ Brah, Avtar. *Cartographies of the Diaspora. Contesting Identities*. Routledge, 1996, p. 190.

Pabellón chileno en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.





Pabellón chileno en la 80ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.





Pabellón chileno en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.





Pabellón chileno en la 80ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.





Pabellón chileno en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.



Pabellón chileno en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.

PÁGINAS 4 -33

Performances, dibujos, procesos y otros materiales de trabajo.

PÁGINAS 38-39

Mamita Montaña, 2024

Instalación
Medidas variables

PÁGINAS 58-65

Svarta Vilda Molnet (Nube Negra Salvaje)

2024
Escultura de cerámica
30 x 30 x 58 cm

Helgon Djuret (Santo Animal), 2024

Escultura de cerámica
35 x 26 x 61 cm

La Jokerita, 2024

Escultura de cerámica
28 x 26 x 62,5 cm

VENECIA

Ängen (La Pradera), 2024

Escultura de cerámica
28 x 48 x 63 cm

La Picnic, 2024

Escultura de cerámica
38 x 34 x 50 cm

Under Carlito Vingar (Bajo las Alas de Carlito), 2024

Collage digital impreso en tela
21 x 3,90 mts

PÁGINAS 74-75

Apu Jokerita, 2024

Video instalación doble canal
14' 53"



Pabellón chileno en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.



Pabellón chileno en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.



Escultura en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.





Pabellón chileno en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Italia, 2024.



Proceso de trabajo, Estocolmo, 2011-2024.



Proceso de trabajo, Estocolmo, 2011-2024.



Proceso de trabajo, Estocolmo, 2011-2024.

Boceto para el Concurso de Proyecto Curatorial para el Pabellón de Chile en la
60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, 2023







Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suecia, 2025.



Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suecia, 2025.



Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suecia, 2025.

PÁGINAS 84-90

Regnbågsfågeln (El Pájaro del Arcoíris)

2024

Escultura de cerámica
38 x 34 x 50 cm

Rosa Caramelo, 2025

Materiales mixtos
84 x 43 x 107 cm

Svarta Vilda Molnet (Nube Negra Salvaje),

2024

Escultura de cerámica
30 x 30 x 58 cm

La Jokerita, 2024

Escultura de cerámica
28 x 26 x 62,5 cm

Helgon Djuret själ av kristall (Santo Animal

Alma de Cristal), 2025

Materiales mixtos
Dimensiones variables

El novio Florero, 2024

35x43x61 cm
Escultura de cerámica

Alma Rosa, 2025

Materiales mixtos
37 x 73 x 106 cm

Himlajorden på Picknick (La Tierra

Celestial de Picnic), 2025

Materiales mixtos
Dimensiones variables

Smultronstället Yayas trädgård (Rincón

de las fresas silvestres, el Jardín de Yaya)

2025

Escultura de cerámica

43 x 38 x 34 cm

PÁGINAS 86-87

Snötäcke över Blomstrande landskap

(Manto de Nieve sobre paisaje Florido)

Video instalación monocanal 16'

El pescador, 2025

Escultura de cerámica
38 x 30 x 47 cm

Sång till Friheten (Canto a la Libertad)

2015

Pintura al fresco
32,5 x 40 cm

PÁGINAS 92-93

Mamita Montaña, 2024

Instalación
Dimensiones variables



Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suecia, 2025.

El cuerpo diaspórico en Venecia

Macarena Olmos Dusant

HISTORIADORA DEL ARTE, EDITORA Y ESCRITORA

Mamita Montaña, hemos venido a celebrarte a ti y a nosotros. A nosotros en ti. Y encontramos sanación, comunidad y vida.

Esta historia comienza dos años antes. Incluso antes, de hecho. Comienza cuando los chilenos que huyen de la dictadura y del sistema económico neoliberal aterrizan en una Suecia que, en ese momento, se caracterizaba por la solidaridad internacional. La historia podría haber terminado ahí, pero el país al que llegaron los chilenos cambió. La bienvenida que sintieron los recién llegados pronto se transformó en algo más duro, incluso en hostilidad. Había una fuerte exigencia de asimilación, y algunos chilenos se adaptaron convirtiéndose en “suecos”. Otros se negaron, y otros intentaron encontrar un equilibrio entre estas dos premisas dadas. Los hijos de los chilenos exiliados crecieron en una Suecia que ya no buscaba crear una sociedad para todos, una Suecia donde reinaba el mercado y el estado de bienestar estaba cada vez más privatizado, y donde el neonazismo proliferaba abiertamente. Las personas de esta nueva generación, nacidas en Suecia, son etiquetadas como *invandrare*¹ de segunda generación, un término que habla de una clasificación de cuerpos, una distinción entre quién podía y quién no podía “ser” sueco.

Dentro de la escena artística sueca contemporánea, he experimentado la presencia de la diáspora chilena como dispersa y casi inexistente. Hasta que un día, en la inauguración de una exposición, la artista Valeria Montti Colque se dirigió a nosotros como una comunidad. Valeria ha pasado décadas en Suecia incorporando en su arte a una amplia variedad de

¹ *Invandrare* es un término que se utiliza en lugar de “inmigrante” para describir a una persona nacida fuera de Suecia o de nacionalidad extranjera que se ha mudado a Suecia. El término *invandrare* ha sido criticado por ser usado para señalar a personas no suecas por su color de piel, religión y cultura, y con frecuencia, se les presenta como amenazas para la sociedad sueca. También se ha utilizado para distinguir a los hijos de inmigrantes nacidos en Suecia, es decir, para mostrar que estos siguen siendo el Otro durante generaciones, excluyéndolos de la comunidad sueca.

personas con experiencias y recorridos vitales muy diversos. Cuando la gente habla de Valeria, a menudo dice que es una presencia generosa y hospitalaria en un mundo del arte que tiende a premiar la individualidad y la singularidad. En un ambiente así, el trabajo artístico de Valeria es una resistencia en sí mismo. Un primer encuentro con Valeria podría ser así: *¿Quieres unirse? Aquí hay un personaje del que puedes disfrazarte. ¿Quieres pintar? Toma, esto necesita algo de color. ¿Quieres escribir? Esto necesita un texto para que la gente entienda lo que quiero contar.*

En 2021, la obra de Valeria fue adquirida por la colección permanente del Moderna Museet, que no contaba con obras de artistas con una experiencia migrante trabajabando en Suecia². Estas instituciones coloniales, donde impera lo blanco, han estado sistemáticamente cerradas a muchos artistas de origen no occidental, especialmente a artistas suecos cuyo trabajo indaga cuestiones sobre las condiciones de la migración. La obra de Valeria ha sido a menudo elogiada por figuras del mundo artístico establecido, pero aunque su nombre es reconocido en Suecia, rara vez ha sido invitada a participar en exposiciones de mayor envergadura.

En la inauguración de las nuevas adquisiciones, numerosos amigos y colegas acudieron al Moderna Museet para celebrar a Valeria. Por fin, el arte que narra nuestras historias migratorias y diaspóricas tomaba un espacio en una institución de arte en Suecia. Por fin, esta estética, en su ejecución maximalista y compleja, logró hacerse un lugar en un espacio institucional. El museo había adquirido una gran instalación en forma de montaña, compuesta por obras de diferentes épocas y técnicas. La instalación funcionó como una retrospectiva de la dilatada trayectoria artística de Valeria, ocupando una sala entera.

² Estas adquisiciones fueron un esfuerzo por apoyar a los artistas suecos durante la pandemia y el museo aprovechó la oportunidad para diversificar su colección.

Aquí surgieron las condiciones previas para lo que vendría después, cuando todos nos convertiríamos en un Cuerpo.

Llegó el momento de la fiesta de la inauguración. Valeria, como artista participante, solo podía traer a una persona: Valeria +1. Pero esa noche éramos unas quince personas que queríamos continuar con la celebración. Decepcionada por las restricciones, Valeria se dirigió a los curadores y les explicó que todos éramos un solo cuerpo, ya que todos éramos una comunidad. Por lo tanto, la suma fue Valeria +1. Valeria + un Cuerpo. Los curadores cedieron y todos pudieron entrar.

Aún así, la fiesta no reflejaba nuestra idea de celebración. Fui donde los curadores y pregunté si podíamos cambiar la música. La productora Nora Órdenes preguntó si podíamos poner algo diferente. La artista textil Mariana Silva Varela preguntó si podíamos cambiar la música. Finalmente, pusimos nuestra lista de reproducción de Spotify con cumbia y reggaetón a todo volumen.

Y juntos nos adueñamos de la inauguración con nuestra música, nuestro baile, nuestros cuerpos, nuestras voces. Tras años de invisibilización y marginación, fue como si los suecos y sus instituciones finalmente tuvieran que someterse a nuestra presencia. Gritábamos las canciones; nuestros cuerpos danzantes se adueñaron de la sala. Las copas de vino tuvieron que romperse para que el parqué se rayara y nuestro sudor se filtrara por las grietas e impregnara el suelo. Nadie podía decir que no existíamos, que desconocían nuestra existencia, como nos habían dicho durante décadas. El Cuerpo ocupó el espacio, se apoderó de todo.

Para mí, esta toma de posesión de lugares excluyentes, cuyas salas están centradas en lo blanco del mundo del arte, fue una prueba de que estos espacios pueden expandirse para que nosotros podamos movernos con libertad. Nuestros cuerpos, historias y experiencias pueden existir en un mundo del arte que siempre nos ha dicho que no tenemos derecho a estas salas, que ha alejado y limitado nuestra presencia.

*

Primavera de 2024.

El Cuerpo, monumental y eufórico. No era el pabellón chileno el destino de nuestro viaje, sino el pabellón de la diáspora chilena, y estábamos listos para tomar el relevo con nuestra presencia.

El Cuerpo, la delegación diaspórica de Suecia. Un Cuerpo con ansias de comunidad.

El Cuerpo en Venecia estaba compuesto de diversas generaciones, contextos y orígenes. Algunos tenían raíces chilenas, otros de países no europeos, y otros de herencia indígena. Antes del viaje a Venecia, se formó una espontánea comunidad, más allá de las denominaciones nacionales, fundada en el solo deseo de encontrarnos. Algunos habían trabajado en la exposición *Cosmonación*, otros no. Se creó un chat grupal. Se sumaron personas, se reservaron habitaciones de hotel, nos ayudamos mutuamente a encontrar alojamiento, compartimos consejos, nos inscribimos en las listas de invitados a las fiestas organizadas por los pabellones, gestionamos nuestras acreditaciones. Algunos viajaron a Venecia juntos, otros solos. Algunos siguieron la experiencia en el chat grupal desde sus casas.

En Venecia, el Cuerpo se movía, a veces como una unidad o en diversas constelaciones, dispersándose y luego volviendo a ser uno solo. Nuestros hijos vinieron y nos vieron vivas.

Y llegó el día en que nos desplazamos hacia el pabellón donde Valeria Montti Colque iba a presentar su obra *Mamita Montaña*.

*

Prana: ¿Qué pasó en Venecia? Es difícil decir. Fueron muchas cosas. Fue enorme. Pero había una comunidad, una afinidad a otro nivel. Logramos una familia más grande con la que estar.

Maya: Pasaron tantas cosas en Venecia. Surgió un movimiento colectivo. Nos reunimos, nos dispersamos, nos volvimos a reunir. Y fue parte de esta toma de posesión. Una toma de posesión que se realizó en una de las exposiciones de arte más grandes y elitistas del mundo, increíblemente restringida.

Amanda: Éramos como un cuerpo entero viajando juntos: ¡bailando, llorando, gritando y moviéndonos como uno solo!

Gülbeden: Corazones, sueños y pensamientos se encontraron en Venecia. Era como si nosotros, quienes normalmente estamos dispersos de diversas maneras, nos encontráramos en Venecia en nuestro amor y anhelo. Me interesaba más pasar tiempo juntos y

experimentar algo que el arte en sí. Básicamente, me sentía eufórica todo el tiempo. Era un rechazo total a todo. Al aislamiento, a todo.

Johnny: Siempre hemos vivido en mundos profundamente interconectados y múltiples, y la gente se ha mudado aquí y allá por una infinidad de razones. Sin embargo, se espera que tengamos historias directas y específicas de pertenencia cultural, y si no las tenemos, o si tenemos historias erróneas, según lo define el poder hegemónico, no tenemos derecho a existir ni espacio para contar historias, y estamos excluidos de participar en la sociedad.

Sarai: Creo que lo que sucedió en Venecia fue una revancha de representatividad de todos esos artistas ya mayores que jamás lograron alcanzar la “gloria” del reconocimiento internacional, por su origen étnico, social o etario.

Berta: En cierto modo, Valeria simboliza lo que no pude hacer cuando llegué a Suecia en 1977. Tenía 27 años y carecía del vocabulario político y el discurso sobre la opresión que existe en los contextos académicos e intelectuales actuales. Protesté a mi manera, con ira, cuando me agredieron, pero ustedes, la generación más joven, conocen los códigos, el lenguaje, la teoría. Ustedes tienen el futuro.

Amanda: Me sentí vista, pues nuestras experiencias y nuestra vida se plasmaron en la obra de Valeria. En Suecia siento que pasamos desapercibidas, que nos hemos integrado a la sociedad dominante. Nuestra herencia cultural, nuestra herencia chilena, no es visible en el espacio público sueco.

Macarena: He tenido que vivir en estos entornos blancos y estériles durante tanto tiempo. Espacios que te excluyen constantemente porque no encajas, o eres demasiado rara, demasiado ruidosa, demasiado intrusiva, o lo que sea. En Venecia fue como si les mostráramos: miren, existimos, y así de fuertes somos. Y podemos crear arte, y también podemos crear caos. Podemos hacer muchísimo. Nuestra capacidad es enorme.

María: Fue importante encontrarnos representadas por una artista con experiencias similares a las nuestras. Nos sentimos conectadas y empoderadas, más fuertes juntas. Celebramos su expresión artística y nuestra lucha como comunidad, y el hecho de que nunca renunciamos al sueño de expresar nuestro deseo de compartir y crear arte, de experimentarlo y crecer a través de él.

Rossana: En la inauguración pensé, entre otras cosas, en cómo los discursos se tuercen en favor del poder colonial, clasista, racista, donde, por ejemplo se habla de la capacidad emprendedora y resolutive de un “migrante” que se adapta, transforma y resuelve para sobrevivir, a convertirlo en una exigencia de lo que debe ser o cómo debería actuar un “verdadero migrante”. Pensé en este fetiche de la precariedad que las personas racializadas deben performar para poder agradar a la mirada blanca de operadores institucionales de la cultura y de la vida cotidiana también.

Emma: Siempre me ha parecido obvio que el arte es inseparable de la política, pero encontrar exposiciones con contenido real en Suecia es como buscar oro. Te mueres de hambre cuando te integras en una escena artística que busca que el arte se desprenda de todo lo personal y político: lo que tiene que ver con la identidad, la justicia y el cuestionamiento de las estructuras de poder. En Venecia pude disfrutar plenamente. Tanto con la exposición de Valeria como, en gran medida, con todo el arte de los diferentes pabellones.

Nora: Creo que el tema de la Bienal en sí mismo fue fundamental. Nos ayudó a ocupar el espacio de la manera en que lo hicimos. Poder hablar abiertamente sobre cómo es formar parte de la diáspora en Suecia. Me sentí orgullosa de estar allí para Valeria.

Prana: Y no se trataba solo de mirar lo que Valeria había hecho, sino de mirar lo que todos habíamos hecho juntos.

Macarena: Cuando Valeria anunció que representaría a Chile, fue como si todos hubiéramos ganado. ¡Por fin, habíamos ganado! Y cuando Valeria dijo en su discurso inaugural que, con sus obras en el Pabellón, representa a la primera, segunda y tercera generación de *invandrare*, fue como si no se refiriera solo a los chilenos, sino también a otros grupos de la diáspora en Suecia.

Maya: ¿De qué espacios puedo formar parte en Suecia? ¿Dónde puedo encontrar ese espacio? ¿A qué voces tengo acceso y a cuáles puedo apoyar? Fue muy agradable que este viaje se sintiera tan natural y fácil. Porque yo misma no he encontrado ningún tipo de comunidad asiática más grande ni una organización política colectiva en Suecia.

Rossana: También pensé en los nacionalismos, pensé en las personas que son ridiculizadas por hablar “mal” el español, el inglés o el sueco; ya sea aquí o allá, siempre son —somos— las mismas personas, personas

racializadas de ascendencia indígena, o personas afrodescendientes, que se atreven a hablar más idiomas que los que se les entregó en casa, y en esta valentía decolonial reciben maltrato y mofa, a veces incluso bajo la mirada de lo que significa ser un verdadero peruano, chileno, sueco, latino.

María Elena: Me ayudó a reconectar más activamente con mi herencia y mi idioma; fue la primera vez, como profesional, que sentí una conexión entre ambos, la primera vez que pude abrazarlos. Antes no me había sentido plenamente integrada en la diáspora chilena en Suecia, donde resido actualmente.

Emma: No sé por qué lloré en la inauguración. Bueno, lo sé, pero es difícil expresarlo en palabras. Fue como si toda la melancolía que heredamos como hijos de la diáspora, con raíces fluídas, se hubiera liberado esa noche. Me vi reflejada en Valeria, en su trayectoria y en su arte, a mí misma, a mis padres y a mis hijos.

Johnny: El trabajo de Valeria es una celebración de la comunidad, la familia y la amistad en todos los sentidos. Había muchísima calidez, amor y apoyo. Sentí una hermosa convivencia a pesar de nuestras diferentes pero compartidas luchas en torno a la familia, el idioma, la colectividad y la comunidad. Había un profundo reconocimiento, una apertura y una generosidad que crearon nuevos momentos de conexión y aliento.

Mariana: Fue increíblemente conmovedor ver y experimentar que tantos de nosotros estuviéramos allí para apoyar a Valeria y representar a la diáspora. Siento que podemos sanar juntos, lo cual es increíblemente gratificante. Para mí, la diáspora es importante, aunque a veces me siento aislada y marginada. Lo hermoso es que hay varias generaciones entrelazadas en este equipo. Hay una fuerza vital.

Amanda: El intercambio intergeneracional en nuestro viaje fue hermoso, como una familia extendida. Fue un recordatorio de que somos nosotros quienes creamos nuestras propias historias sobre la diáspora en Suecia.

Gülbeden: Nos pertenecemos, somos una diáspora, somos artistas, tenemos tanto en común. Es una oposición a todo lo que quiere separarnos. Estar juntos se convierte en una rebelión contra un sistema que quiere separar a la gente. Pienso que creamos nuevas culturas, tal como las deseamos, no como se espera de nosotros.

Berta: Vi lo importante que es lo que hacen. Sigamos unidos como una cadena. El colonialismo y el capitalismo, eso es lo que quiere separarnos.

Necesitan a sus ancestros, a sus abuelas, abuelos, a quien sea. Yo tengo experiencias que ustedes no tienen. Tengo conocimientos que ustedes no tienen. Ustedes tienen conocimientos que yo no tengo. ¿Cómo podemos asegurar esta transferencia de conocimiento, queridos?

*

¡Vamos, Cuerpo!

Así nos gritábamos unos a otros cuando recorrimos Venecia durante los primeros días de abril de 2024.

El Cuerpo en Venecia: Amanda Ferrada, Alexis Zeiss, Alicia Olivas, Alva Madrid Wiig, Berta Guerra Aredal, Dennis Valencia Campusano, Gülbeden Kulbay, Emma Domínguez, Johnny Chang, Macarena Olmos Dusan, María Iglesias Peralta, Mariana Silva Varela, Maya Nagano Holm, Mini Davarasl, Nora Órdenes, Paloma Madrid, Prana Kulbay, Paola Zamora, Sarai Álvarez Riveros, Rossana Mercado-Rojas, Valeria Montti Colque, Viktor Palm, Yuvinka Medina.

The Diaspora Body in Venice

Macarena Olmos Dusant

ART HISTORIAN, EDITOR AND WRITER

Mamita Montaña, we came to celebrate you and us. Us in you. And we found healing, community, and life.

This story begins two years earlier. Even before that, in fact. It begins when Chileans fleeing their country's dictatorship and neoliberal economic system land in a Sweden that, at the time, was characterized by international solidarity. The story could have ended there, but the country the Chileans arrived in changed. The welcoming felt by the newcomers was soon transformed into something else, something harsher—even hostile. The demands on assimilation were strong, and some Chileans adapted by becoming “Swedish”. Others refused, and yet others attempted to find a balance between these two given premises. The children of these exiled Chileans grew up in a Sweden that was no longer seeking to create a society for all, a Sweden where the market ruled and the welfare state was increasingly privatized, and where neo-Nazism proliferated openly. The people in this new generation, born in Sweden, are labelled second-generation *invandrare*,¹ and this term speaks of a sorting of bodies, a distinction between who is and isn't considered a Swede.

Within the contemporary Swedish art scene, I have experienced the presence of the Chilean diaspora as dispersed and almost nonexistent. Until one day, when the artist Valeria Montti Colque addressed us as a community at an exhibition opening. Valeria has spent decades in Sweden incorporating a wide variety of people with vastly different experiences and backgrounds in her art. When people talk about Valeria, they often say that she's a generous and welcoming presence in an art world that otherwise prizes individuality and unicity. In such a climate, Valeria's artistic work is a resistance in and of itself. A first encounter with Valeria might look like this: *You want to join? Here's a character you can dress up as. You want to paint? Here, this needs some color. You want to write? Here, this needs a text so that people understand what I'm trying to narrate.*

¹ *Invandrare* is a term used instead of “immigrant”, to describe a person who was born outside Sweden or is a foreign national, and who has moved to Sweden. The term *invandrare* has been criticized for being used to single out people as not Swedish, based on skin color, religion, and culture. For instance, *invandrare* get painted as threats to Swedish society. The term has also been used to set apart Sweden-born children of immigrants; showing, in other words, that these remain Other for generations, left on the outside of the Swedish community.

In 2021, Valeria's work was purchased by Moderna Museet's permanent collection, which was previously lacking in works from artists with migrant backgrounds working in Sweden.² These colonial institutions, where whiteness rules, have been systematically closed to many artists with a non-Western background, and especially Swedish artists whose work explores questions around the conditions of migration. Valeria's work has often been lauded by actors within the establishment art world, but though her name is well-known in Sweden, she's rarely been invited to participate in bigger exhibitions.

At the vernissage for the new acquisitions, numerous friends and colleagues came to Moderna Museet to celebrate Valeria. At last, the art that tells our migratory, diasporic stories has been given room in a Swedish art institution. Finally, this aesthetic, in its maximalist and complex execution, was able to take up space in an institutional arena. The museum had purchased a large installation in the shape of a mountain, made up of works from different periods and in different techniques. The installation functioned as a retrospective of Valeria's long artistic career, and took up an entire room. Already here, the preconditions emerged for what would come later, when we all became one Body.

It was time for the opening party. Valeria, as a contributing artist, was allowed to bring just one person: Valeria +1. But on this evening, there were about fifteen of us who wanted to keep the celebration going. Disappointed by the restrictions, Valeria went to the curators and explained that we were all one body, since we were all once community. Therefore, the sum was Valeria +1. Valeria + one Body. The curators gave in, and everyone was allowed to enter.

Still, the party didn't reflect our idea of a celebration. I went to the curators and asked if we could change the music. Nora Órdenes, a producer, asked if we could put on something else. Mariana Silva Varela, a textile artist, asked if we could change the tunes. Finally, we put on our Spotify playlist with cumbia and reggaeton at top volume.

² These acquisitions were an effort to support Swedish artists during the pandemic, and the museum took advantage of this moment to diversify its collection.

And together we took over the opening with our music, our dance, our bodies, our voices. After years of invisibilizing, humiliation, it was as if the Swedes and their institutions finally had to submit to our presence. We yelled to the songs; our dancing bodies took over the room. The wine glasses had to break so that the parquet scratched and our sweat could get inside the cracks and impregnate the floor. Nobody should be able to say we didn't exist, that they didn't know of our existence, the way we'd been told for decades. The Body took up space, took over.

To me, this takeover of one of the art world's exclusionary, white-centered rooms was proof that this space can be expanded to let us move freely. Our bodies and stories and experiences can be allowed to exist in an art world that's always told us we don't have a right to these rooms, that's pushed us away and constrained our presence.

*

Spring, 2024.

The Body, monumental and elated. It wasn't the Chilean pavilion that was the destination for our trip—it was the pavilion of the Chilean diaspora, and we were ready to take over with our presence.

The Body, the diasporic delegation from Sweden. A Body, full of hunger for community.

The Body in Venice was made up of various generations, contexts, and backgrounds. Some had Chilean roots; others had roots in other non-European countries; yet others had indigenous heritage. As we prepared for the Venice trip, a sense of community formed spontaneously beyond national designations, founded in a desire to find each other. Some had worked with the exhibition *Cosmonación*; others hadn't. A group chat was created. People were added; hotel rooms were booked; we helped each other find accommodations; we shared tips; we put ourselves on the guestlists for parties put on by the pavilions; we arranged accreditation for each other. Some traveled to Venice together, others by themselves. Some followed along from home in the group chat.

In Venice, the Body moved, sometimes as one or in various constellations, dispersing and then going back to being one. Our children came along and saw us live.

And the day came when we moved toward the pavilion where Valeria Montti Colque was going to unveil her work *Mamita Montaña*.

*

Prana: What happened in Venice? It's been hard to express. It was so much. It was so big. But there was community, affinity on another level. We got a bigger family to hang out with.

Maya: So many things happened in Venice. A collective movement happened in Venice. We gathered, dispersed, gathered again. And it was part of this taking-up-space. A taking-up-space that was done in one of the world's largest and most elitist art shows, one that's incredibly gatekept.

Amanda: We were like a whole body traveling together—dancing, crying, screaming and moving as one!

Gülbeden: Hearts, dreams, and thoughts met in Venice. It was as if we, who are normally scattered in various ways, met in Venice in our love and longing. I was more interested in spending time together and experiencing something in that, than I was interested in the art itself. Like, I basically felt high all the time. It was such a rejection of everything. Of isolation, of everything.

Johnny: We have always lived in deeply interconnected and multiple worlds, and people have moved here and there for an impossible number of reasons. And yet, we are expected to have direct and specific stories of cultural belonging, and if we don't, or if we have the wrong stories as defined by hegemonic power, then we don't have the right to exist, nor the space to tell stories, and we're excluded from participation in society.

Sarai: I think what happened in Venice was a rematch of representation of all those older artists who never managed to achieve the "glory" of international recognition, due to their ethnic, social, or age background.

Berta: In some ways, Valeria symbolizes what I wasn't able to do when I came to Sweden in 1977. I was 27 years old and didn't have the political vocabulary and the discourse around oppression that exists in academic and intellectual contexts today. I protested in my own way, through anger when I was subjected to harm, but you all, in the younger generation, know codes, language, theory. You've got the future.

Amanda: I felt seen, as our experiences and our life was embodied in Valeria's work. In Sweden I feel that we're unseen, we have blended with mainstream society. Our cultural heritage, our Chilean heritage, isn't visible in the Swedish public space.

Macarena: I've had to be in these sterile, white environments for so long. Spaces that keep shutting you out because you don't belong, or you're too weird or too loud or too *invandrare*, or whatever. In Venice it was as if we showed them: look, we exist, and this is how strong we are. And we can make art, and we can also make chaos. We can do so much. Our capacity is great.

María: To find ourselves represented by an artist who has similar experiences as we do—that was important. We all felt connected and empowered, stronger together. We celebrated her artistic expression and our struggle together as a community, and the way we never gave up the dream to express our desire to share and make art, to experience and grow through it.

Rossana: At the opening, I thought, among other things, about how discourses are twisted in favor of colonial, classist, and racist power. For example, they talk about the entrepreneurial and decisive capacity of a “migrant” who adapts, transforms, and resolves to survive, but they turn this into a demand for what a “true migrant” should be or how he or she should act. I thought about this fetish of precariousness that racialized people must perform to please the white gaze of institutional operators of culture, and of everyday life as well.

Emma: The fact that art can't be separated from politics has always been obvious to me, but finding exhibitions with actual content in Sweden is like trying to pan for gold. You get sort of starved when you've come up in an art scene that wants art to peel off everything that's personal and political—things that have to do with identity, justice, and the questioning of power structures. In Venice I was able to drink my fill. Both with Valeria's exhibition but also, to a great extent, with all the art in the different pavilions.

Nora: I think that the theme for the Biennale itself did so much. It helped us take up space in the way we did. Being able to talk that openly about what it's like to be part of the diaspora in Sweden. I was proud to be there for Valeria.

Prana: And it wasn't just looking at what Valeria has done—it was, look at what we've all done together.

Macarena: When Valeria announced that she was going to represent Chile, it was as if we'd all won. Finally, we'd won! And when Valeria said in her opening speech that she, with her works in the Pavilion, represents first-, second-, and third-generation *invandrare*, it was as if she wasn't just talking about the Chileans but also other diaspora groups in Sweden.

Maya: What spaces can I be part of in Sweden? Where can I go to have that space? What voices do I have access to, and which voices can I support, myself?

It was so nice that this trip felt so natural, easy. Because I myself haven't found any sort of bigger Asian community or collective political organizing in Sweden.

Rossana: I also thought about nationalism. I thought about the people who are ridiculed for speaking Spanish, English, or Swedish “badly.” Whether here or there, it's always—we are always—the same people: racialized people of Indigenous descent, or people of African descent, who dare to speak more languages than the ones they were taught at home. In this decolonial courage, they receive mistreatment and mockery, sometimes even under the gaze of what it means to be a true Peruvian? Chilean? Swedish? Latino?

María Elena: It made me reconnect more actively with my heritage and language; it was the first time as a working professional that I felt a connection between the two, the first time I could embrace both. I haven't previously felt fully integrated within the Chilean diaspora in Sweden, where I'm currently based.

Emma: I don't know why I cried at the opening. Well, I know, but it's hard to put words to it. It was as if all the melancholia we inherit as diaspora kids with floating roots was somehow released that night. I saw myself, my parents, my kids reflected in Valeria, in her journey and her art.

Johnny: Valeria's work is a celebration of community, family, and friendship by any and all means. There was so much warmth, love, and support. I felt a beautiful moving together despite and with our different but shared struggles around family, language, collectivity, and community. There was a kind of deep recognition, an openness, and a generosity that created new moments of connection and breath.

Mariana: It was incredibly powerful to see and experience that so many of us were there to support Valeria and represent the diaspora. It feels like we can heal together, which is incredibly gratifying. For me, the diaspora is important even though I sometimes feel isolated on the periphery. The beauty is that there are several generations intertwined in this crew. There is a life force.

Amanda: The intergenerational exchange on our trip was beautiful, like an extended family. It was a reminder that we are the ones that create our own stories about the diaspora in Sweden.

Gülbeden: We belong together, we're all diaspora, we're artists, we've got so much in common. You know, it's an opposition to everything that wants to break us apart. Being together becomes a revolt against a system that wants to separate people. I'm thinking that we create new cultures, just like we want them. Not in the way that it's expected of us.

Berta: I saw how important it is, what you all do. Keep joining together like a chain. Colonialism and capitalism, that's what wants to break us apart. You need your ancestors, your grandmothers, grandfathers, whoever it may be. I've got experiences that you don't have. I've got knowledge you don't have. You've got knowledge I don't have. How can we ensure this transfer of knowledge, dears?

*

Let's go, Body!

That's what we called out to each other when we moved through Venice during the opening days in April 2024.

The Body in Venice: Amanda Ferrada, Alexis Zeiss, Alicia Olivas, Alva Madrid Wiig, Berta Guerra Aredal, Dennis Valencia Campusano, Gülbeden Kulbay, Emma Domínguez, Johnny Chang, Macarena Olmos Dusan, María Iglesias Peralta, Mariana Silva Varela, Maya Nagano Holm, Mini Davarasl, Nora Órdenes, Paloma Madrid, Prana Kulbay, Paola Zamora, Sarai Álvarez Riveros, Rossana Mercado-Rojas, Valeria Montti Colque, Viktor Palm, Yuvinka Medina.







Esta montaña, mi espalda. Senti-pensamientos a partir de la Mamita Montaña de Valeria Montti Colque

Francisco Godoy Vega

HISTORIADOR, ARTISTA Y POETA

devolver el agua al río
devolver la tierra al cerro
devolver el calor al fuego
y renegar de las disculpas posibles
porque las disculpas aumentan el daño
jamás confiar en el blanco
jamás confiar en europa
y reubicar la pena en su equilibrio
con la ternura, con la alegría, con el exceso, con la muerte.
SANGRE EN EL OJO¹

Quienes hemos nacido en las faldas de la Cordillera de los Andes tenemos un particular vínculo con esa tierra, una relación que transita entre lo telúrico y lo acuático, donde se han conservado en las memorias subterráneas de madres, taitas y abuelas conocimientos de y con la tierra que el proyecto colonial, y luego el Estado-nación, han intentado borrar. Por su parte quienes nacen lejos, pero a la vez cerca de esa Cordillera porque en su cuerpo habita esa ancestralidad, reconstruyen creativa y emocionalmente ese vínculo telúrico, como Valeria Montti Colque (Estocolmo, 1978), quien rompe con la noción cartográfica de la geografía y las fronteras, construyendo una “geografía emocional” del exilio y la diáspora o, como ella misma diría, “mis raíces están dentro de mí, no en la tierra”².

¹ Godoy Vega, Francisco, “Sangre en el ojo”, En: *Usos y costumbres de los blancos. La pena perpetua del colonialismo cultural*, Madrid y Santiago, La Parcería y FEA editorial (2da Edición), 2025, p. 221.

² Fragmento de la pieza sonora realizada por Valeria Montti Colque y su hijo para la exposición *El bosque de nubes / Los pájaros del horizonte*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2021.

Las faldas son el lugar de cobijo de las guaguas pero también de su castigo. No es lo mismo nacer y criarse en la punta del cerro que en las faldas de la madre. La falda, además de representar un sistema de signos y significantes generizados binariamente por la modernidad/colonialidad como femenino, es un elemento clave para la historia del travestimiento. La madre tierra es entonces también el padre tierra, la pacha es travesti, la pachamama es hermafrodita, la pacha no es binaria sino que transita por las pulsiones de lo femenino y lo masculino, entre el arriba y el abajo, entre lo húmedo y lo seco. La división racial, sexual y de género del mundo tal y como lo conocemos sería un invento colonial³, el cual impuso la desigualdad y jerarquización, en oposición a la concepción ancestral del amor como la conjunción entre el cuerpo, la tierra, el agua, el aire, el fuego, la flora, la fauna y todos los sistemas de organización de la vida que ahí acontecen de manera interconectada⁴.

La primera vez que me posicioné corporal y subjetivamente en relación a la dimensión múltiple de la tierra fue cuando colaboré en la conceptualización del libro *Principio Potosí Reverso*, ideado en 2009 por El Colectivo y Silvia Rivera Cusicanqui, el cual tiene una estructura cosmológica tripartita: *Kupi*, en la derecha, *Ch'iqa*, a la izquierda y *Taipi*, en el centro⁵. El *Taipi* habita la frontera, la dualidad, la contradicción. En cuanto espacio liminal en el centro del mundo está poblado por múltiples

³ Para un estudio sobre esto en el ámbito africano ver: Oyèwùmí, Oyèrónkẹ́, *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, Bogotá: en la frontera, 2017.

⁴ Algunas de estas reflexiones parten del diálogo continuo con diferentes artistas y pensadoras, pero especialmente con Lía García (La Novia Sirena) y el Colectivo Ayllu.

⁵ El Colectivo y Silvia Rivera Cusicanqui, *Principio Potosí Reverso*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.

deidades ancestrales vinculadas a la *mamita Cordillera*, que también es mina y es río; se sitúa en esa inmensidad geológica pero también se vive desde la distancia. La *Mamita Montaña* es también la deidad El Tío, al interior mina, y las múltiples vírgenes —como la Candelaria, del Carmen o Copacabana— que se encarnan en el cerro, con sus hijos diablos. En el *Taipi* se rompe con la división entre el bien y el mal, se dialoga, se conflictúa, se ama, deshaciendo el sistema binario no solo del género sino también de la espiritualidad. Estas deidades tienen entonces esa potencia ambigua y en movimiento, como la Amaru, serpiente emplumada con cabeza de llama que se desplaza por el mundo andino desde el lago Titicaca.

El panteón andino se ha camuflado, ha mutado, ha sobrevivido a los procesos coloniales de conquista y evangelización católica, y las fuerzas ancestrales de la Mama Cocha (las aguas), le Wiraqucha (la creación), la Pacha (la tierra), el Supay (la muerte), la Inti (el sol), la Mama Quilla (la luna) y el Illapa (los rayos) habitan, son veneradas, se enojan a veces y sanan. Estas deidades fueron sobrepuestas a ángeles, santos y vírgenes del viejo y el nuevo testamento en lo que la antropología blanca ha mal llamado “sincretismo”.

Sin embargo, el proceso de “sincretismo religioso” fue más bien el producto de la extirpación de idolatrías, el apresamiento de hechiceros y la destrucción de santuarios y huacas que conllevó a la imposición monocultural del catolicismo, sus dogmas y estructuras teológicas monoteístas de la configuración de la vida, modelando muchas veces los senti-pensamientos desde la imagen. Este proyecto político y espiritual conllevó así un amplio proceso de colonización del conocimiento ancestral, en lo que la historiadora del arte Teresa Gisbert ha llamado “la colonización de lo imaginario”⁶.

Ante este panorama, muchos saberes ancestrales fueron ocultados frente a la persecución, siendo la clandestinidad, la fuga y el camuflaje elegidos como resistencia de intimidad y comunalidad político-espiritual en eso que se llamó sincretismo; diferentes pueblos indígenas y negros⁷ fueron capaces de mantener sus saberes camuflando deidades ancestrales dentro de las figuras impuestas por la Iglesia. En los Andes, San Miguel y sus demonios se convirtieron en Tunupa, dios de las profundidades de la tierra que habita la dualidad bien/mal, el Señor de los Milagros sería Pachacámac, dios creador y de los terremotos, Santiago Matamoros —

⁶ Gisbert, Teresa, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural: La Paz, 2008 [1999], p. 117.

⁷ Si bien no es asunto de este artículo, especialmente en el ámbito del Caribe las comunidades negras realizaron un proceso similar de transposición en figuras católicas de deidades del mundo Yoruba.

convertido en Santiago mataindios— sería Illapa, el dios de los rayos, y los ángeles serían identificados con los pájaros, quienes transmiten las voces divinas.

Sin duda la supervivencia ancestral más evidente ha sido la presencia de la Pachamama en la Virgen María, madre de Dios y, en la narrativa del Edé, “primera entre todas las creaturas”⁸. María sería una figura cosmogónica: celestial, acuática y terrenal. En el mundo andino, la virgen se convierte además en madre de muchos hijos, por ejemplo, “el Niño Chofer, el Niño Diablito, el Niño *Pallalla* (minero), el Niño Doctor, el Niño Llanero y el Niño de los *Wakatuquris*”⁹. La pacha camuflada en su representación antropocéntrica y colonial como una mujer blanca se convierte entonces en una espiritualidad más allá de lo humano. Así se narra por ejemplo en el Potosí de los años 1980: “Un día estoy en la parroquia de Llallagua. Hay ahí una piedra que está desde hace tantísimos años. Sobre ella, la imagen que sale en procesión. Bonita, pintadita, blanca, española. La Asunta. Yo no sé bien cómo comenzó la cosa. Pero la patrona no es esa imagen, que vino luego, sino la piedra que la sostiene. La piedra es la virgen”¹⁰.

El caso de esta piedra no es único: “piedras. Cada piedra tiene una historia. Cordillera, familia”¹¹. La construcción estratégica de iglesias coloniales católicas sobre antiguos espacios sagrados paradójicamente permitió la supervivencia del culto a la piedra, a la montaña, a la huaca, al apu. La representación entonces de la virgen con un vestido acampanado imitando la forma de las montañas, así como la representación literal de la virgen-cerro (como aquellas que conservan el Museo Nacional de Arte de La Paz o la Casa de la Moneda de Potosí), sería una forma de resistencia ancestral y testimonio de la violencia colonial en la extracción de plata. En su culto, “la fe se expresa no solamente en la Virgen [...] sino en el culto al territorio como representación de lo sagrado”¹² o, como nos recuerda la artista

⁸ Stastny, Francisco, “Jardín Universitario y Stella Maris. Inventiones iconográficas en el Cusco”, *Revista Historia y Cultura*, n. 15, Lima, 1982, p. 52.

⁹ Behotteguy Chávez, Gabriela, “Procesos de apropiación y resistencia religiosa en el culto a la Virgen de la Estrella”, en: VV.AA., *Principio Potosí Reverso*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2010, p. 113.

¹⁰ López Vigh, José Ignacio, “La virgen piedra de los mineros (Testimonio de Roberto Durette)”, *Radio Pío XII: Una mina de coraje*, Quito: ALER-Pío XII, 1985, p. 187, Republicado en: VV.AA., *Principio Potosí Reverso*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2010, p. 117.

¹¹ Fragmento de la pieza sonora realizada por Valeria Montti Colque y su hijo para la exposición *El bosque de nubes / Los pájaros del horizonte*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2021.

¹² Op. cit 8, p. 107.

desde la cosmovisión aymara, “los ancestros están en las montañas”, son las montañas.

Mama Quilla, la diosa luna, llora lágrimas de plata. El cerro rico de Potosí fue representado como una virgen católica y blanca llena de vetas de plata, es decir, de llagas por las que corría la plata que los españoles robaron y la sangre indígena y negra que derramaron. Fue tal la empresa extractiva y de muerte que en aquella época se decía que con la plata extraída del cerro rico se podría construir un puente de plata desde Potosí a Sevilla.

Es en este marco de relaciones de violencia y resistencia que senti-pienso la exposición *Cosmonación* de la artista aymara-descendiente Valeria Montti Colque, curada por Andrea Pacheco González para el Pabellón de Chile en la 60ª Bial Internacional de Arte de Venecia. En un hangar naval del archipiélago italiano, la gran *Mamita Montaña* se encontraba rodeada de otros seres divinos y elementos vivos que insistían en el cruce de sentidos que ha permitido la sobrevivencia de estas espiritualidades soterradas, en lo contemporáneo, desde la posición de la artista y la curadora como migrantes en Europa.

En este sentido, los cuerpos migrantes o hijos de migrantes, especialmente aquellos atravesados por procesos violentos como guerras internas, violencias extractivas, discriminaciones sexuales, de género y raciales o dictaduras, como es el caso de Valeria, se/nos construimos a partir de retazos de memoria, perdida, olvidada, inventada en lo poquito, pero a la vez mucho, que se llevó en el momento de salir de la tierra madre. En la diáspora, reimaginamos las memorias de nuestros antepasados, como mi abuelo indígena nacido en Antofagasta, quien falleció unos años tras mi nacimiento, pero con quien en la distancia elaboro un diálogo que me permite reconectar con saberes ancestrales de los Andes para sanar en las tierras de colonos donde vivo hace más de 20 años. Como diría Andrea Pacheco, “las personas desplazadas y sus descendientes habitan una nación multilocalizada, una cosmonación en la cual se conectan territorios geográficamente distantes a través de sus historias de vida”¹³.

A este proceso de la política de la memoria y la invención de futuros posibles sería preciso agregar los ensamblajes que la relación con las nuevas tecnologías nos ha generado y el encuentro con otras memorias subalternizadas y migradas que se reencuentran en tierras de colonos. Desde el Colectivo Ayllu así reflexionamos sobre esto: “hijxs de la migración

¹³ Pacheco González, Andrea, “Hacia un arte cosmonacional”, *Cosmonación. Valeria Montti Colque*. MNBA, Chile, 2025, p. 42.

[...] subjetividades contemporáneas que construyen y politizan discursos a partir de retazos de los relatos orales que sus mayores traen consigo desde distintas tierras y el archivo pixelado de videos de youtube ‘del pasado no muy lejano’, articulado con la fugacidad y ebullición de las stories de instagram”¹⁴. O como la propia artista indica, “yo te llevo dentro hasta la raíz y por más que se crezca, vas a ser aquí”¹⁵, añadamos, en la diáspora.

Senti-pienso la obra de Valeria en Venecia desde estos fragmentos, y la estructura tripartita de la tierra propuesta por el mundo andino: Ukhu Pacha (mundo subterráneo), Hanan Pacha (mundo celestial) y Kay Pacha (el mundo físico, aquí y ahora), donde se desenvuelve la vida cotidiana. Este elemento va a ser central en la obra de Valeria, reflejando, multiplicando e interviniendo los sentidos de su cotidianidad en Suecia. Ese plano de la superficie de la tierra es recorrido y transformado en el video doble canal *Apu Jokerita*, donde el cuerpo-collage de la artista, a través de su alter ego performático *La Jokerita*, camuflada de texturas, un ser-prado-pícnic que sube la montaña cargada de fragmentos de memoria e imaginaciones de futuro, busca abrir los caminos invisibles para sanar las heridas. Valeria camina y asciende a la cumbre de un monte nevado con el pasado delante, como se dice en el mundo andino, “quipnayra uñtasis sarnaqapxañani”, que en aymara significa mirar el pasado mientras caminas, que a su vez es caminar hacia el futuro.

Valeria se viste y se desviste de ancestralidad. Ese acontecimiento se replica y despliega luego en la gran escultura textil *Mamita Montaña*, que conecta su lugar de enunciación con los retazos de un inconsciente anticolonial que habita y activa desde espacios que evaden la razón en un viaje real e imaginario a la muerte, a la montaña, a Chile. Valeria crea, interconecta e hilvana memorias sin un programa definido de manera exacta, más bien le “tinca” articular esas imágenes, objetos y elementos humanos y más allá de lo humano. Recordemos que el verbo del presentimiento chileno “tincar” viene del quechua “t\`inkha”, que significa “encuentro”, “corazonada” u “ofrendar a las deidades”. La artista así corazona y ofrenda al cerro, la virgen, la roca, el hogar, la muerte.

¹⁴ Colectivo Ayllu, “Devuélvannos el oro: una introducción”, *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*, Madrid: Matadero, 2018, p. 8.

¹⁵ Montti Colque, Valeria, “Saludo performance de Valeria Montti Colque desde Estocolmo”, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xJtYPNdPhcw>

Sin embargo, su ofrenda no habita la nostalgia exotizante de la ancestralidad como una cuestión del pasado. La artista actualiza en su *Mamita Montaña* las posibilidades de sobrevivencia a través y en conjunción con elementos creados por Occidente: lienzos con naturalezas muertas, cisnes de porcelana, radios. El pasado reciente de Europa habita también la resistencia espiritual y la descolonización de lo imaginario, en cuanto las diferentes tecnologías —pintura, cerámica, radio— le permiten actualizar y renombrar las formas en que se puede buscar el buen vivir y el buen morir en la diáspora. La propia artista, plantea al respecto que “Es una montaña que carga con recuerdos, memorias, presentes y futuras. Ella es el cielo, las nubes, el horizonte y el arcoíris. *Mamita Montaña* es también la ciudad en su encuentro con la naturaleza. Ella es el cuerpo de varios lugares, donde existimos, donde nos recogemos, donde rezamos, representa todos nuestros hogares”¹⁶.

Esta puente, mi espalda decían Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa¹⁷ para hablar del peso que las mujeres y disidencias no blancas cargaban en los Estados Unidos de los años 80, que era un peso colonial histórico racista y cisheteropatriarcal. A la vez, hablaban de la posibilidad del encuentro y amor entre esos cuerpos subalternizados. *Esta montaña, mi espalda*, podríamos decir del ejercicio de resistencia y vida que es la *Mamita Montaña* que soñó para nosotrxs Valeria, quien se pregunta, entre el dolor y la alegría, una pregunta que yo me planteé en 2017, “¿Cómo llevar el cerro rico de Potosí al revés a cuestras?”¹⁸ Pájaros, monos, matrimonios, encajes, maternidades, diablos, felinos, máscaras, muchas máscaras, flores, muchas flores, conforman el paisaje reimaginado de la montaña andina que se honra en la *Mamita Montaña* acá y allá: la montaña como hogar para los hijos e hijas racializados que han vivido y vivirán en estas tierras, hogar de vivos y muertos. Esta virgen-cerro ya no solo cuenta la historia del dolor y resistencia que generó la violencia extractiva a las tierras de Abya Yala, sino que la imaginación política y poética diaspórica donde se vuelven a reunir en palenques las deidades afro e indígenas que nuestras ancestas soñaron para ir hacia la vida.

¹⁶ Valeria Montti Colque citada en: Sin autor, “Bienal de Arte de Venecia: la obra sobre identidad cultural y diáspora que llega al pabellón chileno”, 2024, en: <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/bienal-de-arte-de-venecia-la-obra-sobre-identidad-cultural-y-diaspora-que-llega-al-pabellon-chileno/>

¹⁷ Moraga, Cherrie y Gloria Anzaldúa, (Eds.), *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Trad. Ana Castillo y Norma Alarcón, San Francisco: Ism Press, 1988.

¹⁸ Godoy Vega, Francisco, “El espíritu germánico y las resistencias del sur, o cómo llevar el Cerro Rico de Potosí al revés a cuestras”, en: *Usos y costumbres de los blancos. La pena perpetua del colonialismo cultural*, Madrid y Santiago: La Parcería edita y FEA editorial, 2025, pp. 147-158.



This mountain, my back. Feelings and thoughts on *Mother Mountain* by Valeria Montti Colque

Francisco Godoy Vega
HISTORIAN, ARTIST AND POET

return the water to the river
return the land to the hill
return the heat to the fire
and deny possible apologies
because apologies increase the damage
never trust the white man
never trust in Europe
and relocate sadness in its balance
with tenderness, with joy, with excess, with death.
BLOOD IN THE EYE¹

Those of us born in the mountainside of the Andes mountains have a particular connection to this land, a relationship that is half telluric and half aquatic. The knowledge of and with the land, which the colonial project and the subsequent nation-state have attempted to erase, has been preserved in the subterranean memories of mothers, fathers, and grandmothers. Meanwhile, those that were born far away—but are nonetheless close to that mountain range, for its ancestry resides inside their bodies—, creatively and emotionally reconstruct this earthly connection, like Valeria Montti Colque (Stockholm, 1978), who breaks with the cartographic notion of geography and borders, creating an “emotional geography” of exile and diaspora, or, as she herself would say, “my roots are within me, not in the land.”²

Laps³ are a place of shelter for babies, but also a place for punishment. Being born and raised on the top of a hill is not the same as being raised on one’s mother’s lap. The skirt, in addition to representing a system of signs and signifiers gendered binary by modernity/coloniality as feminine, is a key element in the history of transvestism. Mother Earth is therefore also Father Earth, the *Pacha*⁴

¹ Godoy Vega, Francisco, “Blood in the Eye”, in: *Usos y costumbres de los blancos. La pena perpetua del colonialismo cultural*, Madrid and Santiago, La Parcería and FEA editorial (2nd Edition), 2025, p. 221.

² Fragment of the sound piece created by Valeria Montti Colque and her son for the exhibition *The Cloud Forest/ The Birds of the Horizon*, Museum of Solidarity Salvador Allende, 2021.

³ “Falda” in Spanish refers to “Lap”, “Skirt”, and “Mountainside”.

⁴ The *Pacha* is an Andean cosmological concept associating the physical world and space with time, and corresponding with the concept of Earth and its notion of space-time.

is a transvestite, the *Pachamama*⁵ is a hermaphrodite, the *Pacha* is not binary but transits through the impulses of the feminine and the masculine, between above and below, between wet and dry. The racial, sexual and gender division of the world as we know it is a colonial invention,⁶ which imposed inequality and hierarchy, in opposition to the ancestral conception of love as the conjunction between the body, earth, water, air, fire, flora, fauna and all the interconnected living systems.⁷

The first time I positioned myself, both bodily and subjectively, in relation to the multiple dimensions of the Earth was when I collaborated on the conceptualization of the book *Principio Potosí Reverso*, conceived in 2009 by El Colectivo and Silvia Rivera Cusicanqui, which has a tripartite cosmological structure: *Kupi*, on the right, *Ch’iqa*, on the left, and *Taipi*, in the center.⁸ The *Taipi* inhabits the border, duality, contradiction. As a liminal space at the center of the world, it is populated by multiple ancestral deities linked to the *Mother Mountain Range*, which is also a mine and a river; it is situated in a geological immensity but is also experienced from a distance. The *Mother Mountain* is also the deity *El Tío*, inside the mine, and the multiple virgins—such as Candelaria, Carmen, or Copacabana—who are incarnated in the hill, with their devil children. In *Taipi*, the division between good and evil is broken; there is dialogue, conflict, and love, undoing the binary system, not only of gender but also of spirituality. These deities possess an ambiguous and shifting power, like Amaru, a feathered serpent with a llama’s head that moves through the Andean world from Lake Titicaca.

The Andean pantheon has camouflaged, mutated, and survived the colonial processes of conquest and Catholic evangelization. The ancestral forces of Mama Cocha (the waters), Wiraqucha (creation), Pacha (the Earth), Supay (death), Inti (the sun), Mama Quilla (the moon), and Illapa (lightning) still exist and are venerated, they sometimes become angry, and sometimes they heal. These deities were superimposed on angels, saints, and virgins of the Old and New Testaments in what white anthropology has misnamed “syncretism.”

However, the process of “religious syncretism” was rather the product of the extirpation of idolatries, the imprisonment of sorcerers, and the destruction of

⁵ *Pachamama* is a Quechua term meaning “Mother Earth,” revered by Indigenous peoples of the Andes region in South America.

⁶ For a study on this issue in the African context, see: Oyèwùmi, Oyèrónké, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1997.

⁷ Some of these reflections are based on ongoing dialogue with various artists and thinkers, but especially with Lía García (La Novia Sirena) and the Ayllu Collective.

⁸ El Colectivo y Silvia Rivera Cusicanqui, *Principio Potosí Reverse*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.

sanctuaries and *huacas*⁹, which led to the monocultural imposition of Catholicism, its dogmas, and monotheistic theological structures on the configuration of life, often modeling feelings and thoughts based on images. This political and spiritual project thus entailed a broad process of colonization of ancestral knowledge, in what art historian Teresa Gisbert has called “the colonization of the imaginary.”¹⁰

Given this situation, most of the ancestral knowledge was hidden in the face of persecution, making secrecy, escape, and camouflage a form of resistance, intimacy and of political-spiritual communality within what was called syncretism. Different Indigenous and black peoples¹¹ were able to preserve their knowledge by disguising ancestral deities within the figures imposed by the Church. In the Andes, Saint Michael and his demons became *Tunupa*, the god of the depths of the Earth who inhabits the duality of good and evil; the Lord of Miracles became *Pachacámac*, the god of creation and earthquakes; Saint James the Moor-slayer — converted into Saint James the Indian-slayer— became *Illapa*, the god of lightning; and angels were identified with birds, who spread divine voices.

Without a doubt, the greatest of these ancestral survivors is the presence of *Pachamama* in the Virgin Mary, mother of God and, in the Edé narrative, “first among all creatures.”¹² Mary is a cosmogonic figure: celestial, aquatic, and earthly. In the Andean world, the Virgin also becomes the mother of many children, for example, “the Driver Boy, the Devil Boy, the *Pallalla* (miner) Boy, the Doctor Boy, the Boy of the plains, and the *Wakatuquris* Boy.”¹³ The *Pacha*, camouflaged in its anthropocentric and colonial representation as a white woman, becomes a spirituality beyond human. For example, in Potosí in the 1980s, it was communicated in the following manner: “One day I’m in the parish of Llallagua. There’s a stone that’s been there for many years. On top of it, the image that goes in procession. Beautiful, painted, white, Spanish. The *Asunta*. I don’t know exactly how it all began. But the patron saint isn’t that image, which came later, but the stone that supports it. The stone is the Virgin.”¹⁴

⁹ A “huaca” in Quechua is a place or object that has spiritual and sacred value, such as a temple or even a small rock.

¹⁰ Gisbert, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural: La Paz, 2008 [1999], p. 117.

¹¹ Although it is not the subject of this article, black communities in the Caribbean carried out a similar process of transposition of deities from the Yoruba world into Catholic figures.

¹² Stasny, Francisco, “Jardín Universitario y Stella Maris. Invenciones iconográficas en el Cusco,” *Historia y Cultura* Magazine, n. 15, Lima, 1982, p. 52.

¹³ Behotteguy Chávez, Gabriela. “Procesos de apropiación y resistencia religiosa en el culto a la Virgen de la Estrella,” in: VV.AA., *Principio Potosí Verso*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2010, p. 113.

¹⁴ López Vigh, José Ignacio. “La virgen piedra de los mineros (Testimonio de Roberto Durette),” *Radio Pío XII: Una mina de coraje*, Quito: ALER-Pío XII, 1985, p. 187. Republished in: VV.AA., *Principio Potosí Verso*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2010, p. 117.

The case of this stone is not the only one: “Stones. Each stone has a story. Mountain range, family.”¹⁵ The strategic construction of colonial Catholic churches on top of ancient sacred places paradoxically enabled the survival of the cult of the stone, the mountain, the *huaca*, the *apu*. The representation of the Virgin in a flared dress imitating the shape of the mountains, as well as the literal representation of the Virgin-hill (such as those preserved in the National Museum of Art in La Paz or the Casa de la Moneda in Potosí), would be a form of ancestral resistance and testimony to the colonial violence of silver extraction. In their cult, “faith is expressed not only in the Virgin [...] but in the cult of the territory as a representation of the sacred”¹⁶ or, as the artist reminds us from the Aymara worldview, “the ancestors are in the mountains”; they are the mountains.

Mama Quilla, the moon goddess, weeps tears of silver. The rich hill of Potosí was represented as a white Catholic virgin covered in silver veins, that is, wounds through which flowed the silver stolen by the Spanish and the Indigenous and Black blood they shed. Such was the extent of the mining and killing industry that at the time it was said that a silver bridge could be built from Potosí to Seville with the silver extracted from the rich hill.

It is within this framework of relations of violence and resistance that I feel and think about the *Cosmonación* exhibition by the Aymara-descendant artist Valeria Montti Colque, curated by Andrea Pacheco González for the Chilean Pavilion at the 60th Venice Art Biennale. In a naval hangar in the Italian archipelago, the great *Mother Mountain* was surrounded by other divine beings and living elements that emphasized the intersection of meanings that has allowed these buried spiritualities to survive in the contemporary world, from the perspective of the artist and curator as migrants in Europe.

In this sense, the bodies of migrants or the children of migrants, especially those affected by violent processes such as internal wars, extractive violence, sexual, gender, and racial discrimination, or dictatorships, as is the case with Valeria, are built upon fragments of memory —lost, forgotten, and invented, in the few but significant elements that we took with us when we left the motherland. In the diaspora, we reimagine the memories of our ancestors, like my indigenous grandfather born in Antofagasta, who died a few years after my birth, but with whom, from a distance, I develop a dialogue that allows me to reconnect with the ancestral knowledge of the Andes to heal in the lands of settlers where I have lived for more than 20 years. As Andrea Pacheco would

¹⁵ Fragment of the sound piece created by Valeria Montti Colque and her son for the exhibition *The Cloud Forest/The Birds of the Horizon*, Museum of Solidarity Salvador Allende, 2021.

¹⁶ Op. cit 12, p. 107.

say, “Displaced people and their descendants inhabit a multi-localized nation, a cosmonation in which geographically distant territories are connected through their life stories.”¹⁷

To this process of memory politics and the invention of possible futures, it would be necessary to add the assemblages of our relationship with new technologies, and the encounter with other subalternized and migrated memories that are reunited in the lands of settlers. From the Ayllu Collective, we reflect on this: “children of migration [...] contemporary subjectivities that construct and politicize discourses based on fragments of the oral stories that their elders bring with them from different lands together with the pixelated archive of YouTube videos ‘from the not-so-distant past,’ articulated with the fleetingness and ebullience of Instagram stories.”¹⁸ Or as the artist herself states, “I carry you within me to the roots, and no matter how much I grow, you will be here,”¹⁹ let us add, in the diaspora.

I feel and think about Valeria’s work in Venice from these fragments, and the tripartite structure of the Earth proposed by the Andean world: *Ukhu Pacha* (underground world), *Hanan Pacha* (celestial world), and *Kay Pacha* (the physical world, here and now), where everyday life unfolds. This will be central to Valeria’s work, reflecting, multiplying, and intervening in the senses of her everyday life in Sweden. This plane of the Earth’s surface is traversed and transformed in the double-channel video *Apu Jokerita*, where the artist’s body-collage, through her performative alter ego *La Jokerita*, camouflaged in textures, a meadow-picnic-being that climbs the mountain laden with fragments of memory and imaginings of the future, seeks to open invisible paths in order to heal wounds. Valeria walks and ascends to the summit of a snowy mountain with the past in front of her, as they say in the Andean world, “*quipnayra uñtasis sarnaqapxañani*,” which in Aymara means looking at the past while walking, which in turn means walking towards the future.

Valeria dresses and undresses with ancestry. This event is replicated and later deployed in the large textile sculpture *Mother Mountain*, which connects its place of enunciation with the remnants of an anticolonial unconscious that inhabits and activates on spaces that evade reason on a real and imaginary journey to death, to the mountains, to Chile. Valeria creates, interconnects, and weaves together memories without a precisely defined agenda; rather, she “tinkers” (*le tinca*) to articulate these images, objects, and elements that are human and beyond human. Let us remember that the Chilean verb of presentiment, “tincar,” comes

¹⁷ Pacheco González, Andrea, “Towards a cosmonational art”. *Cosmonación*, Valeria Montti Colque, MNBA, Chile, 2025, p. 42.

¹⁸ Colectivo Ayllu, “Devuélvannos el oro: una introducción”, *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*, Madrid: Matadero, 2018, p. 8.

¹⁹ Montti Colque, Valeria, “Greeting performance by Valeria Montti Colque from Stockholm”, Museum of Solidarity Salvador Allende, 2021. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=xJtYPNdPhcw>

from the Quechua “t’inkha,” which means “encounter,” “hunch,” or “offer to the deities.” The artist thus reasons with her heart and makes an offering to the hill, the virgin, the rock, home, and death.

However, her offering does not inhabit the exotic nostalgia of ancestry as a matter of the past. In her *Mother Mountain*, the artist updates the possibilities of survival through and in conjunction with elements created by the West: canvases with still life, porcelain swans, radios. Europe’s recent past also inhabits spiritual resistance and the decolonization of the imaginary, as different technologies —painting, ceramics, radio— allow her to update and rename the ways in which one can pursue good living and good dying in the diaspora. The artist herself states in this regard that, “it is a mountain that carries memories, recollections, presents and futures. It is the sky, the clouds, the horizon, and the rainbow. *Mother Mountain* is also the city in its encounter with nature. It is the body of various places, where we exist, where we gather, where we pray, it represents all our homes.”²⁰

Cherrié Moraga and Gloria Anzaldúa²¹ used to say “This bridge, my back”, to refer to the weight that non-white women and dissidents carried in the United States in the 1980s, a historical colonial, racist, and cisheteropatriarchal burden. At the same time, they spoke about the possibility of encounter and love between these subalternized bodies. *This mountain, my back*, could be said of this exercise in resistance and life that is the *Mother Mountain* that Valeria dreamed for us, who asks herself, between pain and joy, a question that I asked myself in 2017, “How do we carry the rich hill of Potosí upside down on our backs?”²² Birds, monkeys, marriages, lace, motherhoods, devils, felines, masks, many masks, flowers, many flowers, make up the reimagined landscape of the Andean mountain honored in *Mother Mountain* here and there: the mountain as a home for the racialized sons and daughters who have lived and will live in these lands, a home for the living and the dead. This virgin-hill no longer tells the story of the pain and resistance generated by extractive violence in the lands of Abya Yala, but also the diasporic political and poetic imagination where the Afro and Indigenous deities that our ancestors dreamed of gather again in *palenques*,²³ moving towards life.

²⁰ Valeria Montti Colque in: no author, “Bienal de Arte de Venecia: la obra sobre identidad cultural y diáspora que llega al pabellón chileno”, 2024. Available in: <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/bienal-de-arte-de-venecia-la-obra-sobre-identidad-cultural-y-diaspora-que-llega-al-pabellon-chileno/>

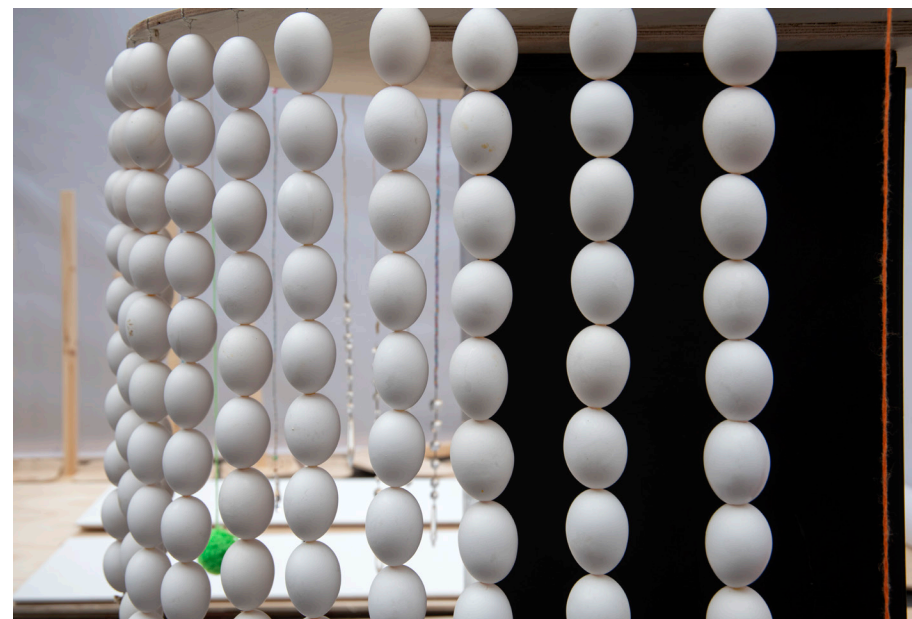
²¹ Moraga, Cherrié y Gloria Anzaldúa, (Eds.), *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Translation by Ana Castillo and Norma Alarcón, San Francisco: Ism Press, 1988.

²² Godoy Vega, Francisco, “El espíritu germánico y las resistencias del sur, o cómo llevar el Cerro Rico de Potosí al revés a cuestras”, in: *Usos y costumbres de los blancos. La pena perpetua del colonialismo cultural*, Madrid and Santiago: La Parcería edita and FEA editorial, 2025, pp. 147-158.

²³ In the colonial Caribbean and Abya Yala, a settlement of refugees of black and indigenous people.



Proceso de montaje, Santiago, 2025.



Proceso de montaje, Santiago, 2025.



Proceso de montaje, Santiago, 2025.

La nación como una idea en flujo

Daniela Berger Prado

Gloria Cortés Aliaga

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, CHILE

1.

Durante el siglo XIX se desarrollaron una serie de debates latinoamericanistas que buscaban el reforzamiento de imaginarios locales amplificados a una escala subcontinental¹. Estas discusiones se llevaron a cabo principalmente en París, en el marco de una de las mayores olas migratorias de la época que permitió la creación de una comunidad de exiliados, intelectuales, artistas y agentes políticos provenientes de diferentes puntos del territorio americano. Estos encuentros transnacionales plantearon un microcosmos o una *cosmonación* —imaginada e imaginaria— que ponía en el centro de la reflexión las identidades comunes —en contra de una sola idea de nación— y la disolución de las fronteras con base en una cohesión regional².

Al alero de estas ideas, se generaron una serie de asociaciones y espacios de sociabilidad artística, en el que las mujeres —de forma particular— construyeron tramas y conexiones basadas en las experiencias femeninas múltiples. Cuerpo, género, subalternidades fueron cuestiones que transformaron y reelaboraron imaginarios locales en escenas globales y dieron forma a redes de autonomía, colaboración y lucha por los derechos sociales y políticos³. Particularmente la cultura popular, los indigenismos y el realismo social construyeron la base de una identidad artística continental que remeció las bases de la escena europea, en pro de la construcción de un ideal de raza separado del eurocentrismo. Es a partir de estos imaginarios que artistas de toda la región que translocalizaron

¹ Pabón Cadavid, Jhonny, "José María Torres Caicedo: El nacimiento de la identidad latinoamericana, las construcciones nacionales y el derecho de autor", *Revista La Propiedad Inmaterial*, (27 de noviembre de 2012): p. 22.

² Rojas, Daniel Emilio, "Los latinoamericanos de París en el cambio de siglo. Sobre *Die Hauptstadt Lateinamerikas* (2013) de Jens Streckert", *Colombia Internacional*, 87, (2016): pp. 243-259.

³ Cortés Aliaga, Gloria. *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Chile (2019).

discursos y relaciones narrativas geohistóricas a los centros de producción europeos.

2.

Entre 1924 y 1930 una joven artista chilena, Laura Rodig, exhibió sus obras en España y Francia. Las pinturas y esculturas de mujeres indígenas, insertas al interior de una política de los cuerpos en tanto campesinas y sostenedoras de una economía posrevolucionaria, realizadas cuando compartió la experiencia de las misiones indígenas junto a Gabriela Mistral en México, llamaron la atención del público y la prensa. Junto a ella, otras artistas irrumpieron en la escena parisina y en las exposiciones con representaciones nacionales. La chilena Blanca Merino presentaba en el Salón París de 1932 su obra *Araucana*, ganando segunda medalla en el certamen; la misma Rodig había sido acreedora de una medalla en el Salón de 1928 con *La fuente y sus mujeres*. Julia Codesido, Elena Izcue y Carmen Saco de Perú, Lola Cueto y María Izquierdo de México, Anita Malfatti de Brasil, Raquel Forner de Argentina, entre otras, instalan en las galerías y salones franceses imaginarios femeninos, populares e indígenas sostenidos en una relación genealógica y de matriz cultural, que las diferenciaba de las indagaciones vanguardistas europeas en relación al arte africano.

Todas estas manifestaciones latinoamericanas coinciden con la emergencia de gobiernos de corte populista, nuevos nacionalismos y revoluciones asociadas a pedagogías nacionales, que se enfrentan a la expansión imperialista de los Estados-nación europeos.

Cien años después y en la emergencia de nuevas crisis políticas e identitarias, Valeria Montti Colque presenta *Mamita Montaña* en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, envío oficial al pabellón

chileno curado por Andrea Pacheco González. Montti y otras artistas presentes en la Bienal, como Rosa Elena Curruchich (Guatemala), La Chola Poblete (Argentina) y Violeta Quispe (Perú), daban una nueva continuidad a las problematizaciones enunciadas un siglo antes. A la doble marginalidad de las artistas en su condición de género (mujeres) e identidad racial y cultural (latinoamericanas), se sumaba en el caso de Montti, el exilio y la diáspora.

3.

Laura Rodig y Valeria Montti Colque se encuentran por primera vez en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Ambas con maternidades subalternas que se emplazan en el hall del museo, diseñado como una matriz y soportado por dos grandes esculturas feminizadas: las *Cariátides*⁴, situadas aquí como símbolo del papel de la mujer sostenedora en todas las esferas de la vida. La obrera de piedra reconstituida de Rodig, amamanta en el suelo, denuncia las condiciones materiales a las que se ven forzadas mientras ejercen las múltiples formas de matenar en los sectores populares y exhorta al Estado por el derecho a lactancia, el aborto femenino y el acceso a la salud pública, todas ellas luchas que llevaron a cabo las mujeres de su tiempo. La *Maternidad*⁵ de Rodig constituye una disonancia a la novela republicana de orden y progreso instalada en la propia construcción del edificio en 1910. Asimismo, *Mamita Montaña* mira directo a la Cordillera, ruta para el exilio, el desplazamiento o el refugio. Interpela al símbolo de la nación por excelencia en clave territorial, del dominio del espacio y la naturaleza, frontera política que deja fuera su noción y significancia cultural de intercambio y red de sociabilidad⁶. *Mamita Montaña* vuelve a mirar a la Cordillera como territorio translocalizado y de límites desdibujados y migraciones.

4.

Mamita Montaña en el centro

La montaña ha sido siempre un importante territorio venerado por los pueblos andinos americanos, símbolo de la Pachamama, la diosa madre. *Pacha* en quechua y aymara significa “espacio, tierra, mundo, universo y totalidad”, mientras que *mama* significa madre, arquetipo de lo germinante. Es la todopoderosa, madre-tierra de la fertilidad, la vida, y la muerte, creadora de las montañas y los terremotos, y responsable de la siembra. A la montaña ascienden los ancestros que pasan al otro mundo, y desde allí es que están como guardianes en nuestras espaldas, según la creencia aymara.

⁴ *Cariátides* (1910), Antonio Coll y Pi. Colección MNBA.

⁵ *Maternidad* (ca. 1940), Laura Rodig. Colección MNBA.

⁶ Núñez, Andrés, “La frontera no deja ver la montaña: invisibilización de la Cordillera de Los Andes en la Norpatagonia chileno-argentina”, *Revista de geografía Norte Grande*, (55), 2013, pp. 89-108.

Es en las montañas, territorios sagrados, donde se junta lo humano y lo divino, donde se origina la vida que cae cerro abajo, y es allí a donde se asciende para dejar que el otro se vaya, para volver a hacerse tierra-universo. La *Pacha* en versión montaña es una figura querida para el pueblo chileno, y se cuenta que para los que vuelven, pasar volando sobre ella siempre genera un suspiro de alivio; es volver a estar en las faldas de la *Mama*.

5.

Se yergue alta la Madre colorinche y cercana, la *Mamita Montaña* que Valeria Montti Colque, hija de chilenos refugiados en Suecia, viene a instalarnos en medio del hall del edificio neoclásico y republicano que miraba a París. Montti Colque, viniendo del país de nieve, hija de los desterrados del horror de la dictadura civil-militar, nos viene a cobijar con collares de huevos fértiles y sombrero con flores, con alfombras, con acuarelas pintadas y esculturas de niños que acompañan a la madre, en el centro del Museo Nacional de Bellas Artes, tal como lo hizo Laura Rodig ochenta años atrás, cuando impulsó el arte de las infancias en el propio edificio para apoyar a las madres mártires de la guerra civil española. Acompañada por las cariátides y las esculturas de mármol y yeso de nuestra colección, la *Mamita* se impone toda andina y mestizada, toda indígena y poderosa. Parece venir de vuelta y sonríe hacia el oriente en espera de que salga el sol, el *Inti* aymara, sudamericano y andino, por la mañana. Mirando al sol se encuentra también la virgen triangular barroca que cuelga en una de las rotondas del segundo piso⁷, parte de la Colección del museo, cuyo manto —colmado de rosas— constituye una sublimación abstracta de los Andes.

6.

Cuando Andrea Pacheco González lleva a la *Mamita Montaña* de Valeria a la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, lo hace denominando al proyecto *Cosmonación*, que dice relación con la propuesta del antropólogo afroamericano Michel S. Laguerre, postulando que aquellos que han de partir de sus lugares de origen, siempre desde fenómenos politizados, tal como menciona la curadora, *arman comunidades diaspóricas que en ningún caso rompen relaciones con su lugar de origen, sino que permanecen conectadas generación tras generación de múltiples maneras, habitando así una nación multilocalizada, una cosmonacionalidad desperdigada por una variedad de territorios del planeta*⁸.

⁷ *A Devoción de Don Manuel de Salzes y de Doña Francisca Infante* (1767), atribuido a Blas Tupac Amaro. Colección MNBA

⁸ Como menciona Pacheco en su texto curatorial de esta misma publicación.

Laguerre⁹ contrapropone a los enfoques de la asimilación, el multiculturalismo o el transnacionalismo para deconstruir las formaciones étnicas, en este nuevo modelo de integración — el modelo cosmonacional— que reubica el enclave étnico dentro de un circuito global de interacciones, lo considera inmerso en la lógica de un conjunto de sitios interconectados y, en consecuencia, postula la integración como un proceso cosmonacional que conecta al sitio de origen con el de acogida, de manera perpetua a través de las más diversas expresiones. La creación artística podría entenderse entonces como un modo de ejercerse, de llevarse al cuerpo más bien, de la idea de cosmonación, bajo la premisa de que el arte, cuando es, puede ser el elemento que nos une, nos hace conectarnos con los otros y con uno mismo, atendiendo la noción de *comunidad diaspórica* propuesta por Laguerre.

7.

Hablar en poemas

Cuando en 2021 se realizó la primera exposición individual de Valeria Montti Colque en Chile, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, se culminó un proceso de investigación y diálogo que se extendió por más de tres años por causa de la pandemia. La muestra rebalsaba las salas del segundo piso, tapizadas de papel mural con estampados de *La Jokerita*, el alter ego performático de Valeria que lleva una mezcla de traje tradicional sueco, traje de noche y vestimenta andina. La muestra se titulaba *El bosque de nubes / Los pájaros del horizonte*¹⁰.

En ella Valeria declaraba que cada persona lleva en su interior un bosque. Cada ser puede a través de su interior conectar con su origen, haciendo del espacio común sueco —el bosque— una metáfora de raigambre para traer a cuevas, y contrarrestar las políticas del exilio perpetuo que se dan a través de la discriminación racial hacia los y las extanjerías en Suecia y en países del llamado *primer mundo*, que parece no ser otra cosa que el que llegó primero al extractivismo de recursos e impone su proyecto colonial hacia el resto.

⁹ Laguerre, Michel S., "Integración cosmonacional de los enclaves de la diáspora", *Revue européenne des migrations internationales* [en línea], vol. 31 - n°2 | 2015, En línea desde el 01 de junio de 2018, conexión el 31 de mayo de 2025. URL: <http://journals.openedition.org/remi/7265>; DOI: <https://doi.org/10.4000/remi.7265>

¹⁰ Exposición *El bosque de nubes / Los pájaros del horizonte*, (2021) una producción del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, del cual Daniela Berger Prado fue curadora entre 2016-2024. Más información en <https://www.mssa.cl/exposicion/valeriamontticolque/>

Valeria frecuentemente habla en forma de poemas. La muestra en MSSA no fue la excepción. Es así que, en vez de tener un texto curatorial a muro, ella incorporó un poema de su autoría: *El niño y el pescador*.

Cada ser es un universo, mi planeta está rodeado del arcoíris / Voy a nacer de nuevo, rebirth. Cuando fui madre, yo también nací de nuevo.

8.

Los colores son importantes, y también los pájaros.

Tuve (DBP) la oportunidad de viajar a Suecia en 2018 y nos reunimos en su taller de Estocolmo, donde Valeria me explicó que los pájaros no pertenecían a ningún territorio en particular, ellos migraban cuando lo necesitaban. Eran de allá tanto como de acá. Y, por tanto, libres. Y, por tanto, planetarios. En sus alfombras y acuarelas frecuentemente aparecen pájaros del norte de Europa mezclados con aves del sur, se mezclan como su iconografía kitsch, cumbianchera y mestizada que es siempre translocal.

9.

Corolario

Otra ave, la cabeza de un cóndor que baja de sus montañas sagradas, símbolo de poder y protección, de la vida y de la muerte, adorna el cetro que sostiene la figura de piedra Tiahuanaco (Tiwanaku)¹¹ —expuesta hoy en la muestra de Colección permanente del 2do piso—, cuando el museo amplió su acervo a expresiones artísticas no occidentalizadas y cuando los latinoamericanismos ofrecían una vía antiimperialista a las crisis políticas y sociales del momento. Hoy, la estela prehispánica dialoga con la contemporaneidad de la obra de Nato Montoya¹², artista aymara y parte de la misma exposición que se impone como portada de una revista National Geographic intervenida, travestida de una morena animalidad con que transfigura su rostro. Su obra resignifica relatos ancestrales, proponiendo una resimbolización que deja entrar la reapropiación de las portadas de los relatos hegemónicos a la intuición y los métodos de sanación que se dejan ver en sus trabajos.

El saber indígena de ese Chile del Norte conversa con el saber amazónico de Amador Aniceto, chamán de la región de Madre de Dios en el Amazonas peruano, que investiga y exhibe en su obra *Matrix*

¹¹ *Monolito escultórico Tiahuanaco*, Cultura Tiahuanaco (s/f). Colección MNBA. Ingresado a la colección vía adquisición en 1952.

¹² *Autorretrato. Portada al mundo andino* (2019); Nato Montoya. Colección MNBA. Adquirida a la artista en 2025.

vegetal, la artista Patricia Domínguez¹³, a la fecha nueva adquisición de la Colección MNBA. La artista enfoca su práctica en la etnobotánica y en el saber que emana de las plantas, planteando la responsabilidad que tenemos como comunidades transhumanas. *Mamita Montaña* de Valeria Montti Colque se hermana en el museo con las obras de estas artistas, y será por unos meses la imponente madre indígena, formando una comunidad de obras y hacedoras de saberes que ponen al centro la bandera multicolor, las historias de los ancestros y ancestras en las montañas y las luchas históricas por los territorios racializados de la memoria, en una proyección genealógica que interpela a la propia narrativa del museo.



¹³ *Matrix vegetal* (2023), Patricia Domínguez. Colección MNBA. Adquirida a la artista en 2025.

The nation as an idea in flux

Daniela Berger Prado

Gloria Cortés Aliaga

NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS, CHILE

1.

During the 19th century, there was a series of debates focused on Latin America that wanted to reinforce local imaginaries, amplifying them to a subcontinental scale.¹ These discussions took place mainly in Paris, within the framework of one of the largest migratory waves of the time, which allowed for the creation of a community of exiles, intellectuals, artists, and political agents from different parts of the Americas. These transnational encounters proposed a microcosm or cosmonation —imagined and imaginary— that placed common identities at the center of the discussion, opposed to a single idea of nation, as well as the dissolution of borders based on regional cohesion.²

A series of associations and spaces for artistic sociability were created on the basis of these ideas, where women —in particular— could make connections based on their multiple experiences. Body, gender, and subalternity were issues that transformed and reworked local imaginaries into global scenes, shaping networks of autonomy, collaboration, and struggle for social and political rights.³ Popular culture, indigenism, and social realism were at the center of a continental artistic identity that shook the foundations of the European scene, promoting the construction of a *racial ideal* that was separate from Eurocentrism. Upon this imaginary, artists from across the region translocated geohistorical discourses and narratives to European productive centers.

2.

Between 1924 and 1930, the young Chilean artist Laura Rodig exhibited her works in Spain and France. Her paintings and sculptures of indigenous women, inserted into a politics of bodies as peasants and supporters of a post-revolutionary economy, created while she shared the experience of the indigenous missions with Gabriela Mistral in Mexico, attracted the attention of the public and the press. Alongside her, other artists burst onto the Parisian scene and into exhibitions with national representation. The Chilean Blanca Merino presented her work *Araucana*

¹ Pabón Cadavid, Jhonny, "José María Torres Caicedo: El nacimiento de la identidad latinoamericana, las construcciones nacionales y el derecho de autor", *Revista La Propiedad Inmaterial*, (November 27, 2012), p. 22.

² Rojas, Daniel Emilio, "Los latinoamericanos de París en el cambio de siglo. Sobre *Die Hauptstadt Lateinamerikas* (2013) Jens Streckert", *Colombia Internacional*, 87, 2016, pp. 243-259.

³ Cortés Aliaga, Gloria. *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)*, National Museum of Fine Arts, exhibition catalog, Chile, 2019.

at the 1932 Paris Salon, receiving the second medal in the competition; Rodig herself had been awarded a medal at the 1928 Salon for *The Fountain and its Women*. Julia Codesido, Elena Izcue and Carmen Saco from Peru, Lola Cueto and María Izquierdo from Mexico, Anita Malfatti from Brazil, Raquel Forner from Argentina, among others, introduced feminine, popular and indigenous imaginaries in French galleries and salons, sustained by a genealogical relationship and a cultural matrix that differentiated them from European avant-garde inquiries into African art.

All these Latin American demonstrations took place simultaneously with new populist governments, nationalisms, and revolutions associated with national pedagogies that confronted the imperialist expansion of European nation-states.

One hundred years later, and in the midst of the emergence of new political and identity crises, Valeria Montti Colque presents *Mamita Montaña*, curated by Andrea Pacheco González, as the official proposal for the Chilean pavilion at the 60th Venice Art Biennale. Montti and other artists present at the Biennale, like Rosa Elena Curruchich (Guatemala), La Chola Poblete (Argentina), and Violeta Quispe (Peru), give new continuity to the same issues raised a century earlier. The double marginalization of the artists in their gender (women) and racial and cultural identity (Latin Americans) was compounded, in Montti's case, by exile and diaspora.

3.

Laura Rodig and Valeria Montti meet for the first time at National Museum of Fine Arts, Chile. Both with subaltern maternities located in the museum's hall, designed as a womb and supported by two large feminized sculptures: the *Caryatids*,⁴ placed as a symbol of the role of women as sustainers in all spheres of life. Rodig's reconstituted stone laborer breastfeeding on the floor, is a criticism of the material conditions that women are forced to while practicing the multiple forms of motherhood in popular sectors, urging the State for the right to breastfeed, female abortion, and access to public health care, all struggles waged by women of her time. Rodig's *Maternidad*⁵ is in dissonance with the republican novel of order and progress established in the very construction of the building in 1910. Likewise, *Mamita Montaña* looks directly at the mountain range, a route to exile, displacement, or refuge. It questions the symbol of the nation par excellence in terms of territory, of the dominion of space and nature, a political border that leaves out its notion

⁴ *Caryatids* (1910), Antonio Coll y Pi. MNBA Collection.

⁵ *Maternidad* (ca. 1940), Laura Rodig. MNBA Collection.

and cultural significance of exchange and sociability network.⁶ *Mamita Montaña* once again looks at the mountain range as a translocated territory of blurred boundaries and migrations.

Mamita Montaña in the Middle

4.

The mountain has always been an important territory venerated by the Andean peoples of the Americas, a symbol of the Pachamama, the mother goddess. *Pacha* in Quechua and Aymara means “space, earth, world, universe, and totality,” while *mama* means mother, the archetype of germination. She is the almighty, mother earth of fertility, life, and death, creator of mountains and earthquakes, and responsible for sowing. According to Aymara belief, the ancestors who pass on to the other world ascend the mountain, and from there they stand as guardians on our backs. It is in the mountains, sacred territories, where the human and the divine meet, where life that falls down the hill is born, and it is there that one ascends to let the other go, to once again become the earth-universe. *Pacha* in her mountain form is a beloved figure for the Chilean people, and it is said that for those who return, flying over her always produces a sigh of relief; it’s a return to Mama’s lap.

5.

The tall, colorful, relatable Mother, the *Mother Mountain* who Valeria Montti Colque, daughter of Chilean refugees in Sweden, places in the middle of the main hall of the neoclassical, republican building that looked toward Paris. Montti Colque, coming from the land of snow, the daughter of those exiled from the horror of the civil-military dictatorship, comes to shelter us with necklaces of fertile eggs and hats with flowers, rugs, painted watercolors and sculptures of children accompanying their mothers, in the middle of the National Museum of Fine Arts, just as Laura Rodig did eighty years ago, when she promoted children art in this same building to support the martyred mothers of the Spanish Civil War. Accompanied by the caryatids and the marble and plaster sculptures in our collection, the *Mamita* imposes herself, all Andean and racially mixed, all Indigenous and powerful. She seems to *already know* and smiles toward the east, waiting for the morning’s sunrise, the Aymara, South American and Andean *Inti*. Also facing the sun is the triangular baroque virgin that hangs in one of the rotundas on the second floor,⁷ part of the museum’s collection, whose rose-filled mantle constitutes an abstract sublimation of the Andes.

⁶ Núñez, Andrés, “La frontera no deja ver la montaña: invisibilización de la Cordillera de Los Andes en la Norpatagonia chileno-argentina”, *Revista de geografía Norte Grande*, (55), 2013, pp. 81-108.

⁷ *The Devotion of Don Manuel de Salzes and Doña Francisca Infante* (1767), attributed to Blas Tupac Amaro. MNBA Collection.

6.

When Andrea Pacheco González takes Valeria’s *Mamita Montaña* to the 60th Venice Art Biennale, she does so by calling the project *Cosmonación*, in relation to the work of the African-American anthropologist Michel S. Laguerre, stating that those who have to leave their places of origin due to politicized events, as the curator mentions, *build diaspora communities that never cut relations with their place of origin, but rather remain connected generation after generation in multiple ways, thus inhabiting a multi-localized nation, a cosmonationality scattered across a variety of territories on the planet*.⁸

To assimilation efforts, Laguerre⁹ counterproposes multiculturalism or transnationalism to deconstruct ethnic formations, in this new model of integration —the cosmonational model— which relocates the ethnic enclave within a global circuit of interactions, considering it immersed in the logic of a set of interconnected sites and, consequently, postulating integration as a cosmonational process that constantly connects the place of origin with the host site through the most diverse expressions. Artistic creation could then be understood as a way of exercising, or rather embodying, the idea of cosmonation, under the premise that art, *when it is*, can be the element that *unites us*, makes us connect with others and with ourselves, attending to the notion of *diasporic community* proposed by Laguerre.

7.

Speaking in Poems

When Valeria Montti’s first solo exhibition in Chile took place at the Salvador Allende Museum of Solidarity in 2021, it was the end of a process of research and dialogue that had lasted more than three years due to the pandemic. The exhibition overflowed the second-floor rooms, covered in wallpaper with prints of *La Jokerita*, Valeria’s performative alter ego that wears a mix of traditional Swedish costume, evening dress, and Andean attire. The exhibition was titled *The Cloud Forest / The Birds of the Horizon*.¹⁰

In it, Valeria suggested that each person carries a forest within them. Each person can connect with their origins through their inner being, making the Swedish common space —the forest— a deep-rooted metaphor to carry and counter the policies of perpetual exile that exist through racial discrimination

⁸ As Pacheco mentions in her curatorial text in this same publication.

⁹ Laguerre, Michel S., “Cosmonational Integration of Diaspora Enclaves,” *Revue européenne des migrations internationales* [online], vol. 31 - n°2 | 2015, Online since June 1, 2018, online May 31, 2025. URL: <http://journals.openedition.org/remi/7265>; DOI: <https://doi.org/10.4000/remi.7265>

¹⁰ *The Cloud Forest / Birds of the Horizon* exhibition (2021) was a production of the Salvador Allende Museum of Solidarity, curated by Daniela Berger Prado from 2016 to 2024. For further information see <https://www.mssa.cl/exposicion/valeriamontticolque/>

against foreigners in Sweden and in so-called *first world countries*, which seem to be nothing more than the first to arrive at resource extraction and impose their colonial project on the rest.

Valeria frequently speaks in the form of poems. The exhibition at the Salvador Allende Museum of Solidarity was no exception. Instead of having a curatorial text on the wall, she incorporated a poem of her own: *The Boy and the Fisherman*.

Every being is a universe, my planet is surrounded by rainbows / I will be born again, rebirth. When I became a mother, I was also born again.

8.

Colors are Important, and so are Birds

I had (DBP) the chance to travel to Sweden in 2018, and I met Valeria in her studio in Stockholm, where she explained to me that birds didn't belong to any particular territory; they migrated when they needed to. They were from there as much as from here. And so, they were free. And, therefore, planetary. Her rugs and watercolors frequently feature birds from northern Europe mixed with birds from the south; they blend together like her *kitsch*, cumbia-inspired, hybrid iconography, which is always translocal.

9.

Corollary

Another bird, the head of a condor descending from its sacred mountains, a symbol of power and protection, of life and death, adorns the scepter held by the Tiwanaku stone figure¹¹ —on display today in the Permanent Collection on the 2nd floor— at a time when the museum expanded its collection to include non-Westernized artistic expressions and when Latin Americanisms offered an anti-imperialist path to the political and social crises of the moment. Today, the pre-Hispanic stele is in dialogue with the contemporaneity of the work of Nato Montoya¹², an Aymara artist and part of the same exhibition, as the cover of an intervened National Geographic, transformed into a brown animality that transfigures her face. Her work redefines ancestral stories, proposing a re-symbolization that allows the reappropriation of the covers of hegemonic narratives to enter into the intuition and healing methods present in her work.

The Indigenous knowledge of Northern Chile converses with the Amazonian knowledge of Amador Aniceto, a shaman from the Madre de Dios region of the Peruvian Amazon, who is researched and exhibited in the work *Matrix Vegetal* by

¹¹ *Tiahuanaco sculptural monolith*, Tiahuanaco Culture (n.d.). MNBA Collection. Acquired in 1952.

¹² *Autorretrato. Portada al mundo andino* (2019), Nato Montoya. MNBA Collection. Acquired from the artist in 2025.

artist Patricia Domínguez,¹³ a new acquisition to the MNBA Collection. The artist focuses her practice on ethnobotany and the knowledge that comes from plants, raising the responsibility we have as transhuman communities. *Mamita Montaña* by Valeria Montti Colque joins the works by these artists in the museum and, for a few months, will be the imposing Indigenous mother, forming a community of works and makers of knowledge that give prominence to the multicolored flag, the stories of the ancestors in the mountains, and the historical struggles for racialized territories of memory, in a genealogical projection that questions the museum's own narrative.

¹³ *Matrix vegetal* (2023), Patricia Domínguez. MNBA Collection. Acquired from the artist in 2025.













Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile







Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

PÁGINAS 111-115, 150-163, 178-183

Mamita Montaña (detalles), 2024

Instalación
Medidas variables

PÁGINAS 164-169

**Under Carlitos Vingar (Bajo las alas
de Carlitos)**

2024
Collage digital impreso en tela
21 x 3,90 mts

PÁGINAS 170-177

Apu Jokerita, 2024

Video instalación doble canal
14' 53"



Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile











Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile





Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer el trabajo del talentoso equipo que hizo posible la exhibición de este proyecto en la 60ª Bienal de Arte de Venecia en 2024.

Carola Chacón Zuloaga es historiadora del arte y diseñadora escénica formada en la Universidad de Chile. Es coordinadora de la sede Quinta Normal, del Museo de Arte Contemporáneo, y parte de la compañía Geografía Teatral. Fue la gestora y coordinadora general de *Cosmonación* en Venecia liderando la producción ejecutiva del proyecto en todas sus etapas. En conjunto con la curadora se encargó de la relación con las instituciones, proveedores, empresas y entidades colaboradoras, además de la administración del presupuesto, la coordinación de recursos humanos y técnicos durante el proceso de producción de obra, montaje, exhibición, desmontaje y retorno de las obras a Suecia.

María Elena Guerra Aredal es productora de exposiciones y curadora independiente sueca-chilena. Directora del espacio independiente MEGA Foundation y productora de exposiciones en Bonniers Konsthall. Para *Cosmonación*, realizó la gestión y coordinación de la producción de obras en el rol de productora artística y curatorial, colaborando estrechamente con la artista, la curadora y gestora del proyecto. Desarrolló una importante tarea de acompañar el proceso creativo de la artista para la ejecución material de *Mamita Montaña* en Suecia. Fue a la vez responsable de la logística de embalaje, transporte, montaje y desmontaje de la exposición en Venecia y Estocolmo.

Rossana Mercado-Rojas es artista y productora cultural de ascendencia andina, nacida en Lima y residente en Estocolmo. Para *Cosmonación* ha desempeñado un papel importante como asistente de artista, trabajando con el equipo artístico, curatorial y de producción, en colaboración con otras personas clave del proyecto. Sus tareas incluyen trabajo práctico con pintura, costura, manejo de materiales y artesanía. Además, contribuyó en la producción y realización de una serie de platos de porcelana que formaron parte de las exposiciones en Venecia y en Bonniers Konsthall, Estocolmo. Junto a estas tareas, también elaboró textos para las redes sociales, complementando la información sobre las obras y el equipo artístico del proyecto.

Sarai Álvarez Riveros es artista textil chilena residente en Estocolmo. En *Cosmonación* ha sido responsable técnica en la producción de elementos textiles de la obra *Mamita Montaña* en Suecia, con especial atención en el manejo, logística y elaboración de las piezas producidas en tela. Su trabajo contribuyó a integrar los textiles como una extensión de las acuarelas, alfombras, dibujos y pinturas, entrelazando diversos materiales en la narrativa y el cuerpo del conjunto.

Anette Edmark es artista y ceramista sueca formada en la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo, con estudios avanzados en diseño cerámico. Desde 2006 dirige su propio taller en Estocolmo, Ateljé Bastugatan 38, donde imparte cursos y desarrolla su práctica artística creando piezas únicas. En *Cosmonación* puso a disposición su taller, herramientas y equipamiento brindando apoyo a la artista en la producción de las esculturas cerámicas que formaron parte de la exposición en Venecia y Estocolmo, algunas de las cuales se presentan ahora en el MNBA de Santiago.

Alexis Zeiss es director y editor audiovisual de origen chileno, formado en la Universidad del Cine en Buenos Aires, reside en Estocolmo. Para *Cosmonación* fue director y montajista de la videoinstalación *Apu Jokerita* (2024). Esta pieza audiovisual, filmada en colaboración con Daniel Takacs, se basa en la documentación de la práctica artística y performática de Valeria Montti Colque.

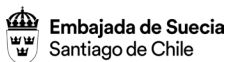
Hangmen Studios es un estudio especializado en dar vida a proyectos artísticos mediante asesoría, diseño, fabricación e instalación, desde pequeñas y sofisticadas piezas hasta obras de gran formato. Han estado encargados de la construcción, instalación y montaje de la escultura *Mamita Montaña* en Venecia, Estocolmo y Santiago. El equipo formado por los artistas Stephen McKenzie, Jakob Krajcik, Nils Nyström y Henrik Draiby-Fredberg, aportó soluciones creativas y un enorme compromiso con el proyecto en cada etapa del proceso.

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO Carolina Arredondo	PRODUCCIÓN TÉCNICA CERÁMICAS Anette Edmark	EXPOSICIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES	CATÁLOGO	MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES	JEFA ÁREA COMUNICACIONES María José Vilches
SUBSECRETARIA DE LAS CULTURAS Y LAS ARTES Jimena Jara	VIDEO – DIRECCIÓN Y EDICIÓN Alexis Zeiss	COORDINADORA ARTÍSTICA Daniela Berger Prado	EDICIÓN Andrea Pacheco	DIRECCIÓN Varinia Brodsky Zimmermann	COMUNICACIONES Paula Fiamma Terrazas Paula Celis Díaz Denisse Leighthon Vergara
JEFA DEPARTAMENTO DE FOMENTO Claudia Gutiérrez	VIDEO – CÁMARA Daniel Takacs	ENCARGADA DE EXPOSICIONES María de los Ángeles Marchant	COORDINACIÓN EDITORIAL Comité de publicaciones MNBA	JEFA ÁREA ARTÍSTICA Daniela Berger Prado	JEFA CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ANGÉLICA PÉREZ GERMAIN Alejandra Wolff Rojas
SECRETARIO EJECUTIVO DE LAS ARTES DE LA VISUALIDAD - MINCAP Alfonso Arenas	IMÁGENES Y PRODUCCIÓN COLLAGES TEXTILES José Figueroa Johnny Chang Valdemar Asp Ulrica Zwenger Texdigital Chile	PRODUCCIÓN Pamela Fuentes Alejandra Rivera	DISEÑO E IDENTIDAD EDITORIAL Lorena Musa Simón Sepúlveda	ASISTENTE DIRECCIÓN Ignacio Gallegos Cerda	CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ANGÉLICA PÉREZ GERMAIN Anita María Moreno Donoso Juan Pablo Muñoz Rojas Gonzalo Ramírez Cruz Carlos Alarcón Cárdenas
<u>COSMONACIÓN</u>	DISEÑO E IDENTIDAD GRÁFICA Simón Sepúlveda	DISEÑO Lorena Musa Claudio Vidal Magdalena Vergara Nicolás Carrasco	TEXTOS Carolina Arredondo Varinia Brodsky Andrea Pacheco Macarena Olmos Francisco Godoy Daniela Berger Gloria Cortés	CURADORAS Gloria Cortés Aliaga Paula Honorato Crespo	
ARTISTA Valeria Montti Colque		COMUNICACIONES María José Vilches Paula Fiamma Paula Celis Denisse Leighthon	CORRECCIÓN DE ESTILO Carola Chacón	EXPOSICIONES María de los Ángeles Marchant L. Pamela Fuentes Miranda Alejandra Rivera Neira Pedro Fuentealba Campos	JEFE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS Manuel Arenas Bustos
CURADORA Andrea Pacheco González	APOYO ARTÍSTICO, TÉCNICO Y DE MEDIACIÓN EN VENECIA Jorge Montti Patricia Colque-Navarro Nilo Montti Colque Nora Órdenes Carlos Martínez Ida Lod Viktor Palm Constanza González Beatriz Gámez Alva Madrid Lisa Trogen Devgun	MONTAJE Hangmen Studios Adrián Gutiérrez Stephan Aravena Pedro Fuentealba Marcelo Zunino Alejandro Valdivia		DISEÑO GRÁFICO Lorena Musa Castillo Claudio Vidal Hernández Nicolás Carrasco Marín	ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS Marcela Krumm Gili Daniela Necul Escobar Elizabeth Ronda Valdés Paola Santibáñez Palomera Hugo Sepúlveda Cabas
<u>PABELLÓN DE CHILE</u> <u>GOº BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE VENECIA</u>	EQUIPO INTERMINISTERIAL (DIRAC - MINCAP) Daniela Aravena Jordán, comisaria adjunta DIRAC Clara Szwarc (MINCAP)	ILUMINACIÓN Jona Galaz	TRADUCCIÓN Sebastián Jatz Rawicz	INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA Romina Díaz Navarrete	SEGURIDAD Sergio Ibarra Poillot Rodrigo Barrera Jaña Fernanda Cáceres Plaza Alejandro Contreras Gutiérrez Alejandro Díaz Moraga Germán Flores Flores Sergio Muñoz Sepulveda Héctor Ojeda Ormero Hernán Oyarce Ulloa Natalia Oyarzún Bilbao Roberto Sandoval Escárate Eduardo Vargas Jara Pablo Véliz Díaz Jorge Viveros Reyes
GESTORA PROYECTO Carola Chacón Zuloaga	BONNIERS KONSTHALL Joanna Nordin, directora artística Ellen Wettmark, directora ejecutiva Li Erlandsson, directora de recursos humanos Kajsa Pontén, jefa de comunicaciones	PRODUCCIÓN TÉCNICA MAMITA MONTAÑA Melania Lynch Catalina Aguilar Catalina Salas Rocío Guerrero	FOTOGRAFÍAS Jorge Brantmayer Bruno Giliberto José Figueroa Jean-Baptiste Béranger Ricard Estay Daniel Takacs Alexis Zeiss Valdemar Asp Ulrica Zwenger Emiliano Altera Erik Lindvall Tord Lund Eric Broms Joanna Sandell/ Mirror Institute	PROGRAMAS PÚBLICOS Y MEDIACIÓN Graciela Echiburu Belletti Matías Cornejo González Constanza Nilo Ruiz Mariana Vadell Weiss	AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE Sebastián Vera Vivanco Daniela Cornejo Cornejo
COMISARIA MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO Florencia Loewenthal				ARQUITECTURA Camila Martorell Felis Magdalena Vergara Vildósola	
ASISTENTE M. Victoria Picón				MONTAJE Adrián Gutiérrez Villanueva Stephan Aravena Manterola Marcelo Céspedes Márquez Jonathan Echegaray Olivos Gonzalo Espinoza Leiva Jona Galaz Irarrázabal Mario Silva Urrutia	
PRODUCTORA ARTÍSTICA Y CURATORIAL María Elena Guerra Aredal				JEFA ÁREA GESTIÓN PATRIMONIAL Tania Salazar Maestri	
ASISTENTE DE ARTISTA Rossana Mercado-Rojas				GESTIÓN PATRIMONIAL Eva Cancino Fuentes Manuel Alvarado Cornejo Carolina Correa Orozco María José Escudero Maturana Eloísa Ide Pizarro Hugo Núñez Marcos Florencia San Martín Guillén	
PRODUCCIÓN TÉCNICA TEXTIL MAMITA MONTAÑA Sarai Álvarez Riveros					
ESTRUCTURA E INSTALACIÓN MAMITA MONTAÑA Stephen McKenzie Jakob Krajčák Nils Nyström Henrik Draiby-Fredberg					

INVITA

145
AÑOSMUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

COLABORA



BONNIERSKONSTHALL

Este catálogo fue realizado con motivo de la presentación en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de la exposición *Cosmonación*, de la artista VALERIA MONTTI COLQUE, con la curaduría de Andrea Pacheco González, desde el 29 de agosto hasta el 23 de noviembre de 2025. Este proyecto representó a Chile en la 60ª Bienal Internacional de Arte de Venecia en 2024. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel couché de 130 g.

Reservados todos los derechos de esta edición.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Más información en

www.surdoc.cl

www.artistasvisualeschilenos.cl

www.mnba.gob.cl



Valeria Montti Colque, 2025

