



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES VISUALES

PARA NO PERDER EL GESTO

TEREZA CHAIT MATTE

Ensayo crítico presentado a la Escuela de artes visuales de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de licenciado en artes visuales, mención grabado y pintura

Profesor Guía taller de grado grabado: Natasha Pons Majmut

Profesor Guía Taller de grado pintura: Raimundo Edwards Alonso

Profesor guía presentación ensayo crítico: Carla Motto Tejada

Santiago, Chile

2025

AGRADECIMIENTOS

A Teruca y Christian por su apoyo incondicional.

A Cristóbal, por su contención, darme todo y más en este recorrido.

A mis profesores guías Natasha, Javiera, Raimundo, Allan, Vito y Carla por la paciencia y el acompañamiento.

A Sofía, Ignacia, Mandy y Miguel, los mejores compañeros de grado que podría haber tenido.

A Maca mi segunda mama

A Jose que estuvo siempre ahí para mí sin esperar nada a cambio.

A Camula, Anibal y mis amigos preciosos que conocí en este camino.

A Rancagua y a las personas que conocí allí, por abrirme sus puertas y compartir sus historias.

A los profes y ayudantes bacanes de esta escuela que marcaron mi camino, Mariana, Zamora, Magdalena, Pancha, Camila, Garate, China, Javi, Mahaluf, Marcela, Neni, Franco, Alex, Belén, Pedro, Pía, Katy, Marcela y Pablo.

Sin ustedes este camino no habría sido posible.

Gracias, Gracias, Gracias

INDICE

RESUMEN.....	3
ABSTRACT.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo 1. Industria minera y territorio	8
1.1. Antes de la industria	9
1.2. Vacio mineral	13
1.3. Hacer con la tierra	19
Capítulo 2. Conocer con el cuerpo	22
2.1. Caminar	22
2.2. Recolectar	32
2.3. Habitar	39
Capítulo 3. Hacer Ritual.....	42
3.1. Materia viva	43
3.2. Tiempo.....	46
3.3. El taller como ritual	48
CONCLUSION.....	51
BIBLIOGRAFÍA.....	52

RESUMEN

La presente investigación artística se centra en el territorio de la cordillera de Rancagua, en la Sexta Región de Chile. Un paisaje marcado por la explotación minera y por las huellas que esta industria ha dejado en sus suelos. A partir de esta problemática, desarrollo una exploración en la que esas tierras violentadas se convierten en eje de creación, reflexión y resistencia. En este trabajo, la práctica artística se configura como una forma de observación y registro sensible, mediante la cual recojo agua, tierra y rocas para interrogar a través de ellos, la memoria del lugar y la huella extractiva. El proceso surge desde el habitar, el caminar, recolectar y archivar como un modo de aproximación arqueológica que, al mismo tiempo, se constituye como una forma de pensar el territorio. De este modo, los gestos se despliegan como un ejercicio ritual y crítico que busca devolver una mirada afectiva sobre un paisaje atravesado por la industria.

Palabras clave: territorio, minería, tierra, hacer-material, paisaje afectivo.

ABSTRACT

The present artistic investigation focuses on the territory of the Rancagua mountain range, in the Sixth Region of Chile. A landscape marked by mining exploitation and the traces that this industry has left on its soils. From this problem, I develop an exploration in which these violated lands become an axis of creation, reflection and resistance. In this work, artistic practice is configured as a form of observation and sensitive recording, through which I collect water, earth and rocks to interrogate, through them, the memory of the place and the extractive trace. The process arises from living, walking, collecting and archiving as a way of archaeological approach that, at the same time, constitutes a way of thinking about the territory. In this way, the gestures are deployed as a ritual and critical exercise that seeks to return an affective gaze on a landscape crossed by the industry.

Keywords: territory, mining, land, making-material, effective landscape.

INTRODUCCIÓN

La cordillera de Rancagua deja de ser un fondo distante para convertirse en interlocutora. Frente a la violencia extractiva que mide su valor en toneladas, el arte propone otra forma de medida: la del gesto que cuida, la del cuerpo que habita, la de la materia que respira. Si Chile ha horadado bajo una montaña más kilómetros de los que mide todo su territorio, esta práctica se sitúa en la grieta contraria: allí donde el vacío se impone, volver a llenar con presencia.

Esta desproporción entre territorio y excavación evidencia la separación entre el ser humano y la tierra que lo sostiene. En nombre del progreso, la montaña fue horadada, la roca reducida a flujo, el suelo convertido en recurso. Pero incluso bajo el acero y el polvo, la tierra sigue respirando. La materia conserva sus señales, los sedimentos guardan memoria. Allí se sitúa esta investigación, en ese espacio donde la destrucción convive con la persistencia.

Conocer un territorio no consiste en observarlo, sino en dejar que el cuerpo se adentre en él. Caminar, recolectar, hacer y habitar se vuelven formas de pensamiento. Como plantean Haudricourt y Bardet (2019), recuerdan que toda técnica tiene una historia del cuerpo: detrás de cada objeto está el brazo, el esfuerzo y la memoria que lo originaron. Pensar con el cuerpo implica asumir una reciprocidad dinámica entre medio, mente y materia, una ecosomática ¹ que reconoce la interdependencia entre todos los seres.

Mi práctica se sostiene en la relación que emerge al coexistir con otros cuerpos (piedra, agua, arcilla, restos). El impulso de crear nace del conocer y reconocer que toda acción es encuentro: en la insistencia se afinan la escucha y la paciencia, aparecen otros ritmos y tiempos, se tejen vínculos. Se trata de estar presente, de ser consciente de cómo un cuerpo afecta a otro y se deja afectar. La minería horada el subsuelo hasta agotarlo; el arte propone cavar de otro modo: con lentitud, con atención, con cuidado.

¹ Estudio que conecta la ecología y la somática para explorar la relación intrínseca entre el cuerpo humano y el entorno natural, proponiendo que somos inseparables del ecosistema. Se basa en la idea de que el cuerpo no es un ser aislado, sino una parte integral del mundo natural y que tanto la salud física como mental están conectadas a la salud del planeta.

El trabajo comienza con una investigación exhaustiva sobre la extracción minera en Chile, para situarme antes de pisar la montaña. La bitácora sostiene el recorrido: fechas y rutas, croquis, lecturas, fragmentos y voces. Entrevisté a arrieros de la zona, a especialistas en técnicas locales y al encargado del Archivo de Coya; ese registro es también una manera de intencionar la llegada, pedir permiso y entrar con respeto al territorio. Esta bitácora tiene un valor documental, la mayor parte se hizo en el mismo territorio. A pesar del carácter teórico de esta recopilación, también forman un testimonio crudo e inmediato de una acción concreta, un momento y lugar determinados.

Caminar abre el territorio; el paso traza una línea que lee el relieve. Es un movimiento de resistencia, cada fragmento hallado en el camino (una piedra, un trozo de metal, una huella de barro) contiene una memoria. Recolectar es un acto de atención, una pausa para contener, construir un registro vivo. Habitar, finalmente, es permanecer, escuchar los ciclos, las capas que forman el lugar, dejar que el cuerpo se impregne y atravesar el vacío que atenta en esas tierras. Estas acciones conforman una cartografía sensible, una manera de sostener el vacío, la herida, el momento.

En este tránsito, la práctica dialoga con artistas como Francis Alÿs, para quien el habitar es herramienta de pensamiento y el gesto mínimo como acto político. Del mismo modo, la práctica de Eva Hesse dialoga con el gesto y la materialidad, comprendió la fragilidad como verdad material, su relación con el accidente, la imperfección y el proceso resuena en mi modo de trabajar con la arcilla, tierra y rocas, Hesse comprendía que el material se acompaña. Juan Downey, por su parte, entendió el arte como desplazamiento, sus viajes entre culturas y territorios transformaron la práctica en investigación encarnada.

El cuerpo humano, entonces, no es observador: es territorio. Cada gesto deviene una forma de conocimiento, y cada material una extensión de ese cuerpo. Allí se inscribe el tránsito entre acción-reacción. El hacer se transforma en ritual cuando la acción adquiere conciencia del tiempo y de la materia. Trabajar con la tierra, amasar, envolver, frotar, es establecer una relación recíproca. Bardet (2019) recuerda que el gesto actúa de inmediato; en el cultivo, esa acción se vuelve relación: cuidado, ritmo compartido, reciprocidad.. La obra ocurre en la lentitud, en la fragilidad, entre lo tangible y lo intangible.

La materia viva ocupa el centro. Tierra, agua y piedras guardan tiempo y autonomía. La fragilidad deja de ser error y se vuelve lenguaje; su colapso, una afirmación. El desplazamiento de estos objetos es casi una peregrinación, en diálogo con un territorio donde la industria ha exiliado y reconfigurado el paisaje. En ese marco, la fragilidad deviene huella de resistencia. Mi cuerpo se pone a su servicio: al disponerlos en el espacio, que abren el tránsito hacia una experiencia compartida. Estos gestos se despliegan como ritual: un espacio de diálogo con otros cuerpos que invita a entregarse a lo intangible de sus capas.

En el taller, la materia recolectada convive, se reconfiguran, se reordenan. El taller se convierte en extensión del territorio, una montaña reducida al gesto. La práctica se vuelve una conversación con los fragmentos, se disponen en una relación horizontal. La práctica se alinea con la mirada de Lucas Núñez, quien entiende el arte como una ecología de relaciones, donde lo social, lo corporal y lo natural se entrelazan. El recorrido que aquí se despliega avanza desde la montaña hasta el gesto, desde la extensión del territorio hacia la intimidad del hacer.

En la fragilidad del material se revela una ética del respeto, entender que la naturaleza impone sus límites y tiempos. Trabajar con lo efímero y lo vulnerable es también una forma de reconocer, despojarse de lo terrenal y contener el instante. Frente al individualismo de la industria, el hacer introduce un contra-tiempo: pausa, error, repetición.

Cada bloque que se quiebra y cada superficie que colapsa recuerdan que la materia no se somete del todo. En ese intervalo emerge la posibilidad de otro ritmo, más cercano a los ciclos del territorio que a los del mercado. En la materia que se quiebra, en el gesto que se repite, en la huella que se borra, persiste una forma de memoria. Resistir desde el cuidado, desde la repetición y la fragilidad.

Cada capítulo abre una capa del mismo territorio. En el primero, se reconoce la herida; en el segundo, se aprende a escucharla con el cuerpo; en el tercero, se intenta repararla a través del hacer ritual. El camino busca restituir una relación con la tierra desde la atención y la reciprocidad.

El gesto artístico se ofrece, entonces, como una forma de reparación simbólica y como una pregunta abierta: ¿cómo seguir habitando un territorio herido sin repetir su violencia? En esa pregunta, que no busca respuesta sino permanencia, se sostiene toda la obra.

CAPÍTULO 1. INDUSTRIA MINERA Y TERRITORIO

Chile se extiende como una columna vertebral que recorre el continente de norte a sur. Son 4.270 kilómetros de cordillera que sostienen la historia, la vida y la identidad del país. A lo largo de esa cadena montañosa, que acompaña toda su extensión, se han tejido las memorias y los gestos que han dado forma al territorio andino. La montaña ha sido refugio, un cuerpo donde se entrelazan las dimensiones espirituales y materiales de la existencia. Un espacio donde los pueblos originarios encontraron una forma de equilibrio con la tierra. Como señala Fernández (2023), “el Chile central no fue escenario de una cultura única, sino de diferentes complejos culturales según lo revelan sitios y piezas arqueológicas, piedras horadadas, cerámica, alfarería y petroglifos” (p. 7). La cordillera fue archivo y morada, superficie de inscripción de prácticas agrícolas, cotidianas y espirituales que comprendían el suelo como tejido vivo. En esas huellas se reconoce una forma de vida donde la tierra era madre y el gesto, una forma de reciprocidad.

Allí donde la montaña se entendía como cuerpo, la industria minera la convirtió en cavidad a dominar. Hoy, un solo enclave condensa la escala de esa transformación: la mina El Teniente, reconocida como la mina subterránea más grande del mundo. Esa magnitud materializa la manera en que el progreso se impuso sobre el territorio. Este dominio sobre la tierra responde a lo que Haraway (2020) y Latour (2017) describen como una crisis del pensamiento moderno: la ilusión de independencia del ser humano frente al mundo natural, una separación que legitimo el saqueo bajo el nombre del desarrollo.

La minería en Chile articula los ciclos económicos, políticos y sociales, marcando la identidad productiva del territorio, reconfigurando la relación entre quienes habitan y la tierra que los sostiene. Así la cordillera se convierte entonces en frontera de explotación, y el territorio en indispensable para este sistema.

La Región de O'Higgins es un ejemplo paradigmático de esta tensión, bajo la cordillera han construido más de 4.500 km de túneles, una explotación que supera la longitud total de Chile. Esa desproporción refleja el contexto geopolítico que atraviesa este territorio, donde las dinámicas extractivas condicionan el habitar de ese territorio.

El problema que aquí se plantea es, ante todo, territorial ¿Cómo pensar un paisaje dominado por la extracción sin reducirlo a un simple depósito de recursos? ¿Qué significa habitar un territorio herido por la industria minera? Estas preguntas abren la investigación y la orientan hacia una reflexión crítica: reconocer la tierra como un cuerpo que resiste.

1.1 Antes de la industria

Antes de que la minería configurara la cordillera como enclave productivo, este territorio fue un espacio de tránsito, de intercambio y de cuidado. Los pueblos originarios vinculados al valle central y comunidades del Aconcagua, establecieron una relación íntima con estas tierras. Las veían como como madre tierra, soporte de vida, lugar de encuentro y tejido espiritual.

Las prácticas manuales de estos pueblos estaban comprometidas con la permanencia de la tierra, trabajaban arcilla para hacer cerámicas, levantaban apachetas con piedras, desarrollaron la orfebrería para crear ornamentos. En las rocas del río Cachapoal quedaron grabados signos rupestres que testimonian esa presencia, trazos que hacían de la piedra una ofrenda a su entorno. Fernandez (2023) registro en esa zona un monumento llamado “Piedra del padre” una representación fálica, de 13 metros de altura, formada por rocas que remiten a las usadas en los cultivos para fertilizar los campos, y desde la noción madre tierra, esta forma fálica habría funcionado como símbolo ritual asociado a la transmisión de la energía sexual masculina. Rodeada de petroglifos, da testimonio de los modos de habitar este territorio previo a la colonización española (p.13).

Figura 1

“Piedra del padre”



Nota. Fernandez, L. (2023). Piedra del padre. Cajón río claro, Requinoa. Libro Historia del Coya Chile. Coya Ediciones.

Figura 2

“Piedras Horadadas”



Nota. Fernandez, L. (2023). Piedras Horadada.
Museo Casa Uno Coya. Libro Historia del Coya Chile. Coya Ediciones.

La cordillera se leía como un libro abierto, sus grietas eran escrituras, sus senderos marcaban rutas de memoria, sus cumbres señalaban orientaciones cósmicas. Así, antes de la industria, el territorio se vivía como un palimpsesto² : capas de signos y significados que se sumaban sin borrar lo anterior. Leían su mundo interno en el externo; el territorio que transitaban era una extensión del cuerpo, cada gesto estaba mediado por la conciencia de que se formaba parte de un equilibrio mayor y estaban allí gracias a la tierra que les entregaba refugio y era sostén de vida. A través de los sentidos cultivaban una sensibilidad que les permitía conocer cómo funcionan otros cuerpos, el espacio y el tiempo. Sabían cómo afectaban sus acciones; eran conscientes del fluir de la tierra, y su habitar no se agotaba en el presente sino que trabajaban en conjunto para acompañar su ciclo, proyectándose hacia las nuevas generaciones. Orientaban sus

² En el AAT, “palimpsesto” no se restringe al manuscrito vuelto a escribir sobre pergamino (sentido etimológico del término clásico), sino que se amplía para designar objetos y estructuras reutilizados o intervenidos que conservan huellas de acciones previas. Esto incluye, por ejemplo, placas de bronce o vidrio que han sido grabadas y luego borradas o invertidas para reinscribirlas, superficies repintadas por el reverso y configuraciones materiales en las que coexisten capas o rasgos provenientes de dos o más periodos históricos. (Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales [CDBP], s. f., Nota de aplicación, párr. 1).

actos a un tiempo que excede la vida propia. El territorio era superficie de inscripción, soporte de memoria y de vínculos colectivos. Recordar este habitar es también abrir la posibilidad de leer la cordillera desde otro lugar, no como objeto de explotación, sino como cuerpo vivo que sostiene y resiste.

Esa memoria persiste como resonancia en mi hacer, conecto con esa sabiduría ancestral en mi forma de aproximarme al territorio, entiendo en el habitar donde se abren respuestas que guían mi práctica artística, reactivo la necesidad humana de habitar el mundo a través de la creación.

Figura 3

“Agradecimiento rio Cachapoal”



Nota. Tereza Chait. 2025. Registro acción en el Río Cachapoal. Imagen Digital.

La imagen anterior es un registro de lo que realizo antes de relacionarme con los cuerpos que conforman el paisaje, agradezco, me concentro en mi respiración hasta conectar con aquello

que me sostiene y me permite habitar. Esta acción también es una forma de entregarme al territorio, me arrodillo frente a este inmenso paisaje, inclino la cabeza y en esta tierra herida, intento entregarme a ella y cuidarla.

Allí donde la industria acelera y uniforma, mi hacer devuelve la pausa y la diferencia. El gesto recupera la fragilidad como valor, recordando que en lo pequeño y efímero también se sostiene la continuidad de una memoria ancestral.

1.2. Vacío Mineral

Antes de que la cordillera se llenara de túneles y maquinarias, hubo un tiempo de silencios apenas rotos por el eco de herramientas rudimentarias. A fines del siglo XVIII y todo el XIX, los campesinos se convertían en mineros por necesidad o intuición. No existían planes a gran escala ni compañías organizadas, la explotación era una práctica artesanal, hecha de cuerpos y barretas³.

En las quebradas de la cordillera las personas abrían caminos siguiendo las vetas visibles a flor de roca. Arrancaban pequeños volúmenes de mineral, acarrearlos a pulso, y fundirlos en hornos rústicos donde la leña y el viento hacían su parte. El cobre resultante se transportaba en sacos a lomo de animal, bajando lentamente hacia los valles. Era una minería de esfuerzo cotidiano, marcada por la precariedad, galerías estrechas, accidentes que quedaban apenas registrados en la memoria oral. La pequeña minería no buscaba transformar el territorio en un enclave global, sino sobrevivir en él. Este trabajo era una extensión de su vida agraria, leyendo las capas de la tierra para encontrar el mineral, en relación de cuerpo con otro cuerpo y no sometiendo el territorio.

³ Herramienta hechiza hecha por los mismos campesinos para las primeras extracciones del mineral.

Pero a inicios del siglo XX, el hallazgo de esas vetas atrajo inversión extranjera. La industria estadounidense introdujo capital y maquinaria a la zona. El laboreo local de subsistencia paso a una minería industrial orientada al mercado global. Allí la vida cotidiana se organizaba alrededor de la mina, como si los cuerpos de los trabajadores fueran extensiones de la maquinaria. La cordillera fue violentada y convertida en fábrica. El ritmo natural de la montaña se reemplazó por el ritmo de la faena: turnos, transportes, escaleras que llevaban siempre hacia un mismo destino, el socavón.

El crecimiento de la industria dictó la vida del valle. El tejido urbano se transformó bajo la sombra de una cordillera convertida en engranaje. En la propia montaña se levantaron campamentos-ciudad: la faena exigía disponibilidad 24/7 y los traslados diarios eran inviables. Mientras las personas eran desplazadas e intentaban sostener un hogar, para la industria prevalecían las cifras: producción y capital.

Hoy, El Teniente es un sistema subterráneo de más de 4.500 kilómetros de túneles, una ciudad invisible perforando el corazón de la cordillera. El método de hundimiento consiste en debilitar la roca hasta provocar su colapso: la montaña se hace caer sobre sí misma para forzar al mineral a descender. No es la tierra la que entrega, es la industria la que la quiebra para arrancarle sus entrañas. El mineral es recogido por máquinas que lo trituran y lo reducen, lo que antes fue montaña se vuelve flujo: polvo, roca molida, concentrado. El extractivismo no sólo arranca cobre: arranca tiempo, arranca memoria, arranca el sentido mismo de un territorio.

Figura 4

“Animales pastando”



Correa, R. (s.f). Animales Pastando [70 x 95 cm]. Colección Banco Central.
<https://coleccion.bcentral.cl/web/coleccion-de-pinturas/contenido/-/detalle/animales-pastando-1>

Figura 5

“Atardecer”



Orrego, A. (s.f). Atardecer (Marina) [150 x 247 cm]. Colección Banco Central.
<https://pinturachilena.cl/obras/atardecer-marina/>

Desde la historia del arte, la crítica al extractivismo no es algo reciente, mucho antes que se nombrara como tal ya habían artistas que desde el paisaje advertían como la industria transformaba y subordinaba el territorio. en este contexto me interesa traer dos obras que ponen en tensión esa relación y que dialogan con preguntas que atraviesan mi práctica.

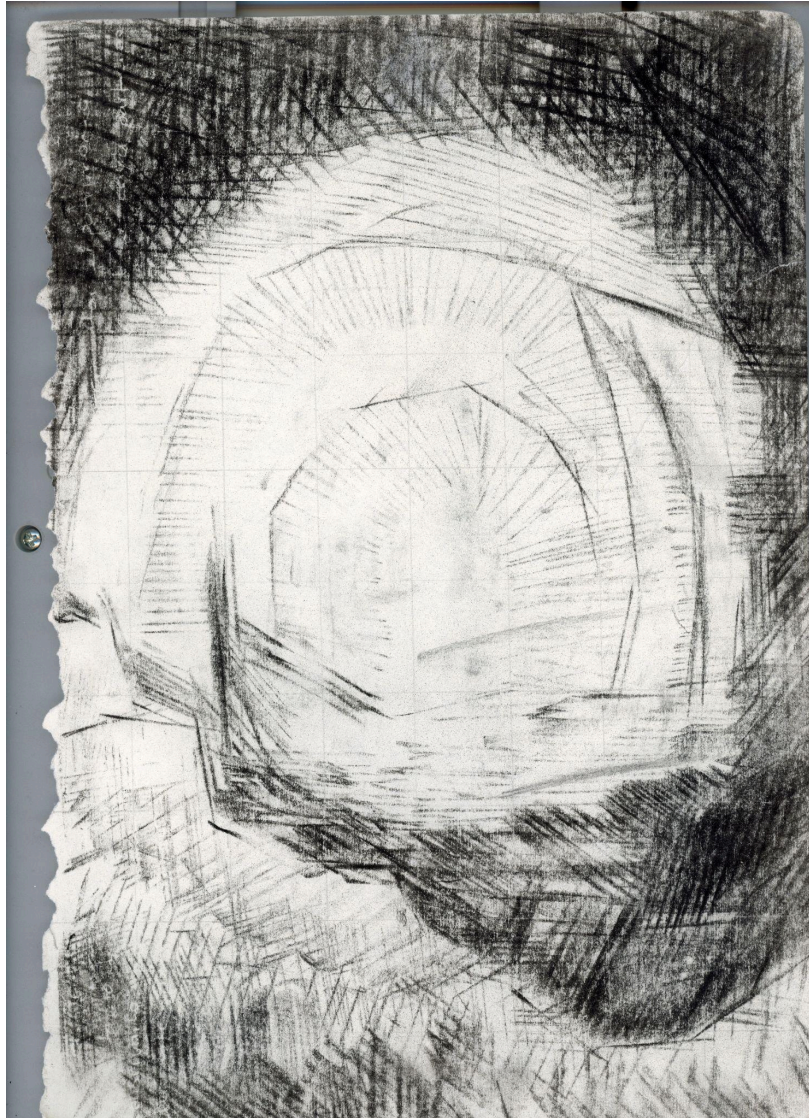
En la figura 4 desde una técnica pictórica clásica, sitúa un contexto chileno atravesado por la llegada de la industria. En el horizonte aparece una silueta industrial que es el núcleo del cuadro, en contraste con el campo que ocupa la mayor parte de la tela. Así, la pintura lejos de celebrar el progreso, se sitúa en una posición crítica frente a la colonización.

Algo similar ocurre la figura 5, el artista desplaza el foco hacia las rocas, las hace protagonistas de una tela de escala monumental, la luz genera una contraforma que abre una lectura crítica, se cuestiona que merece ser mirado y resguardado, y sugiere que incluso aquello que será erosionado por la industria contiene una memoria que insiste.

Estas obras me interesan porque muestran desde la práctica artística la problemática del extractivismo y que habían miradas que hablan desde lo subordinado, desde los márgenes del paisaje, desde los agentes que sostienen el territorio y que no son escuchados. ese gesto de habitar, contemplar y registrar el entorno resuena con mi práctica. Pienso en una de las primeras veces que me adentre a la cordillera en busca de la mina la juanita, antigua faena de extracción de cobre hoy abandonada. Para llegar ahí realice un recorrido de nueve horas, desde Santiago llegué en tren a Rancagua y tomé un bus a Coya, luego camine. Al llegar a mi destino, realice varios bocetos de lo que veía. Para la entrega me intereso traer ese viaje a la obra, realice un dibujo a muro de gran formato (2 x 3 m), trabajado en carboncillo y achurado, formado por capas hasta donde alcanzaba la extensión de mi cuerpo. Luego de la entrega borre la imagen con un paño, con ese gesto efímero me interesaba mostrar que todo ese esfuerzo apuntaba a algo intangible, una forma de abrir otra perspectiva sobre esa mina abandonada y de reactivar sus caminos desde un habitar sensible.

Figura 6

“Entrada mina la Juanita”



Nota. Tereza Chait . 2025. Boceto Bitacora Mina la Juanita. Carboncillo sobre papel. 20x 30 cm.

Figura 7

“Entrada mina la Juanita”



Nota. Tereza Chait. 2025. dibujo sobre muro Mina la Juanita. Carboncillo. 2 x 3 m.

1.3. Hacer con la tierra

En la misma zona, persiste otra relación con la tierra: la del adobe y la arcilla. Estas prácticas locales que resisten a un contexto industrial sostienen que la materia no se destruye para ser convertida en flujo, sino que se moldea con paciencia para levantar refugio, para conservar memoria, para construir comunidad.

El adobe es mezcla de tierra, agua y paja que se amasa con los pies y luego se levanta con las manos. Bloque a bloque, se crean muros que respiran con el clima: absorben humedad, resguardan del calor, acompañan los ciclos. La arcilla, una característica de la tierra del lugar pasa por procesos de decantación hasta extraer los granos finos de la tierra que contiene arcilla, luego con el amasado se afirma la masa y se transforma en vasijas, en ladrillos, en superficies que reciben la huella. El agua fundamental en el proceso, vuelve la tierra en masa, el amasado unía sus componentes; decantar, separar; al retirarse a través del secado, deja su huella en la superficie. En mi práctica prefiero la materia cruda, la dejo respirar para que siga moviéndose. La fragilidad convoca al cuidado, cuando una pieza se quiebra, vuelvo con agua y continúa el ciclo. El tiempo se presenta como autor, cada roce deja una capa, cada manipulación revela el vínculo.

Ambas técnicas se transmiten como patrimonio sensible, como saber que no está en manuales, sino en los cuerpos que trabajan la tierra. Hacer con la tierra, es escuchar sus ciclos, abrazar su fragilidad, transformar la tierra. Es un gesto que construye sin desbastar, que reconoce en la materia un cuerpo vivo con el que convivir.

Me detuve en ese vínculo entre cuerpo y territorio: usar elementos del propio paisaje para acompañar el fluir del ecosistema. Agua y tierra que son base del paisaje, enseñan a habitar desde gestos mínimos. A partir de esos gestos, comencé a profundizar en cada uno como forma de coexistencia con las especies que configuran el entorno. Con la tierra del lugar implementé una práctica táctil de sentir y hacer. Mi cuerpo adoptó otro ritmo, el que pedían los elementos, incorporándome. En el sitio hice pruebas de adobe, tomé muestras y comenzó mi investigación material. Recolecté distintos tipos de tierra, guiada por el instinto y por saberes técnicos, traduzco con mi cuerpo, la experiencia es mi diccionario.

En este contexto me interesa pensar mi práctica como un cultivo de gestos, donde cada acción forma parte de una trama que desborda lo meramente productivo. mi hacer se refuerza y encuentra marco teórico en la siguiente cita, que propone una ecología de los gestos como forma de resistir al foco extractivista:

Es imposible pensar una economía política, una crítica a las condiciones de trabajo, en definitiva, una crítica al capitalismo sin pensar en los gestos del trabajo y de la vida cotidiana en su conjunto. A su vez, no pensar ‘sobre el cuerpo’ sino entre, con, como gestos, es la posibilidad de abarcar de manera precisa una continuidad entre corporeidades, medio ambiente, creación técnica, organización social, modos de vista, maneras de sentir-pensar, etc. En este sentido, una salida del dualismo binario desde prácticas corporales y políticas abordadas desde una ‘ecología de los gestos’ permite una escapatoria, un raje del foco extractivista que considera conjuntamente al cuerpo como un objeto de propiedad y a la tierra como una fuente de recursos. Es que reconocer e inventar, dar atención y cultivar gestos tiene efectos en los modos de pensar y hacer política (Haudricourt, A, Bardet, M, 2019, p.96-97) .

Cada bloque de adobe, cada gofrado, cada gesto sobre la arcilla es una respuesta crítica, un intento de reparar simbólicamente la herida abierta por la industria, proponiendo otra manera de habitar: lenta, sensible, reparativa.

Este capítulo ha recorrido las capas de una misma geografía. Traigo el contexto histórico-territorial: del habitar de los pueblos originarios a la violencia de la gran minería; del paso de lo rural a la ciudad; de las cicatrices industriales a las prácticas que aún conviven con la tierra. Presento las capas que sostienen esta primera investigación: historia, tránsito, habitar, recolectar, y la centralidad del proceso: cómo mi cuerpo convive con un territorio mediante distintos modos de acercamiento. Tras delinear estas relaciones, me detengo en los gestos y en su capacidad de contener tiempo.

Una problemática de siglos puede releerse en lenguaje contemporáneo: mi grano de arena es insistir y compartir saberes para propiciar un cambio. En esa tensión, la investigación se abre al segundo capítulo, donde el hacer se asume como práctica artística, trabajar con la tierra es, a la vez, memoria y resistencia.

CAPÍTULO 2. CONOCER CON EL CUERPO

Conocer un territorio es recorrerlo, tocarlo, respirarlo. La investigación que aquí se despliega no se limita a hablar sobre un lugar, sino que se construye en el contacto directo con él. El cuerpo se convierte en método: los pies que caminan, las manos que recogen, la piel que siente la temperatura de la piedra, la respiración que acompaña el ritmo al subir la montaña.

Mi práctica artística se funda en esta aproximación sensorial y situada. Cada acción que realizo en la cordillera (caminar, recolectar, archivar, dibujar, moldear) es gesto de conocimiento. El territorio se revela en la experiencia directa: en la textura de la roca, en la fragilidad de un fragmento, en el peso que se carga desde la montaña hasta el taller. La obra nace en el roce.

Esta metodología implica desplazarse lentamente, prestar atención a lo que a primera vista podría parecer insignificante: una grieta, un resto industrial, una piedra marcada por el agua. Cada hallazgo es un punto de entrada a la memoria del territorio. En el hacer manual se produce un diálogo con el suelo, con la materia, con lo que ha quedado olvidado.

Así, conocer con el cuerpo es también resistir al modo en que la industria conoce la tierra: desde la distancia, con máquinas. Frente a esa mirada, mi práctica propone otra: un método sensible que reconoce en el gesto, en el archivo íntimo y en la lentitud, una forma de cuidar y de devolver valor a lo que ha sido violentado.

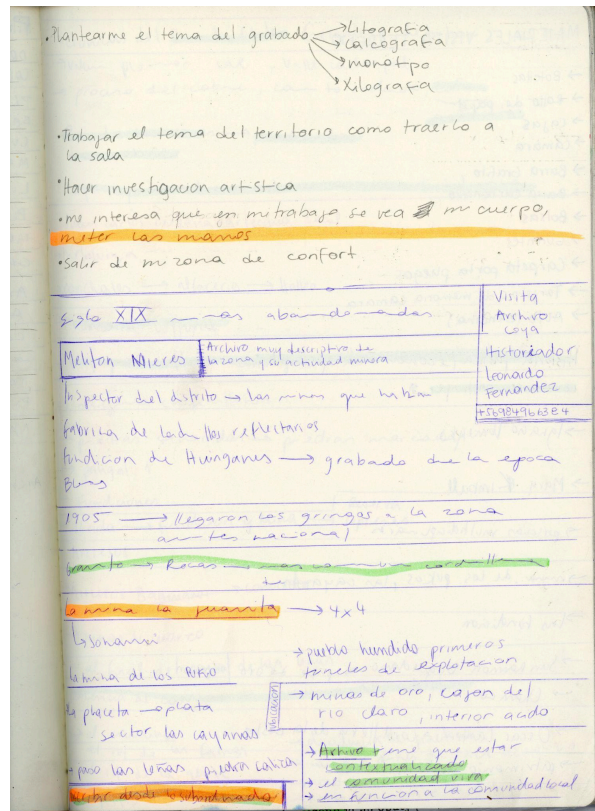
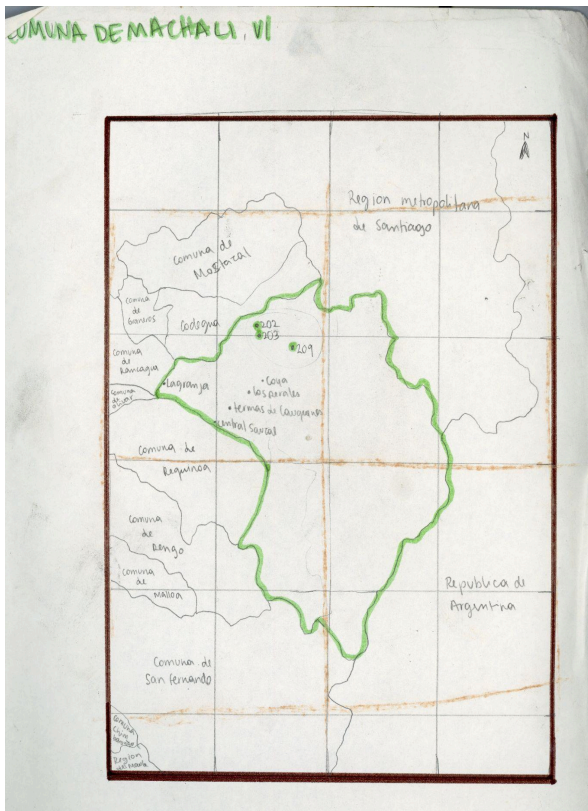
2.1. Caminar

Caminar es la primera forma de conocimiento. Es el modo en que como un cuerpo interactúa con otro, el territorio. El desplazamiento abre el territorio como texto legible. Cada paso es una línea escrita sobre el suelo, cada huella una palabra en una lengua que se aprende con el cuerpo. Caminar es detenerse, observar cómo la montaña cambia con la luz, cómo el aire se hace más denso y como la respiración se sincroniza con él andar.

Estar presente en el territorio es crucial para mi investigación, por eso inicié una búsqueda de faenas abandonadas cerca de Santiago, llegué a la mina La Juanita, en la Región de O'Higgins, ligada a los inicios de la extracción. Viaje de Santiago a Coya, Rancagua, donde conocí a la encargada del Museo Casa 1 y al historiador del Archivo de Coya, ese recorrido fue una forma de pedir permiso y aprender con respeto. Cada paso, conversación y lectura quedó registrado en mi bitácora, fechas, rutas, croquis, transcripciones y hallazgos.

Figura 8

“Registros Bitacora”



Percepciones del Río de las Coias Gerónimo de la Bar
 → Valle pleistoceno, Valle Cochapel
 → proceso del cobre, como rodado, colta
Río de las Coias → pedras
 Copacabana → zona del sur → zona del norte
 Juan Carlos Crellana → arte local
 Antiquidad
 ranchales → alfarería → Huelmo
 → reserva cultural
 → reserva cultural Antiquidad → terceros constructores
 → indios a chipullanes
 → pedras señalizadas → pedras marcadas
 → pingal 1
 → Fundaciones
 → Uruca → fundación y mina → Reserva
 Arreiros
 → Arreiros Baguanos → concepción
 → minas de cuarzo
 → al final del cañon de las viñas
Presencia de cuarzo → presencia de industria
 → del camino
 → el rol de las famas → degradación de practica
 → el rol de la gente → como fines de XIX tecnología
 → deposito de mineral → concentración
 → marco normativo hoy

Identificar faenas mineras via donadas
cuica de stgo → importante para poder hacer
vi-ta
 - Valparaíso y
 - Metropolitana RM
 - O'Higgins VI
 - Maule VII

○ Mina de cobre - La Africana, Pudahuel, RM ○ Mina La Paumotu, La Rincónada, O'Higgins ○ Comunidad Mina Caracoles - Los Pimientos 11, Rincónada, Valparaíso	MINAS
○ Reconociada de los Andes, Provincia de los Andes, Región Valparaíso tel 322509500	CONTACTO
○ Municipalidad Coltauco Mesa central 72283300 Unidad Gestión territorial y Atención Ciudadana → María de los Angeles Escobar mescobar@coltauco.cl	CONTACTO
Municipalidad Pudahuel → tel 2240 7500 22445900	CONTACTO
Mina el molin, Valparaíso Tranque Barahona	CONTACTO
<u>Serrageomin.cl</u> → Servicio nacional de geología y Minería	INFORMACION
<u>catálogo.serrageomin.cl</u>	INFO

RIO DE LAS COIAS DE COBRE
EXTRACCION
REYNO DE CHILE
COYA → PIEDRAS
COMO SE CONSTRUYE HISTORIA POLITICA, ECONOMICA Y SOCIAL
SISTEMA DE CONSTRUCCION

- Carl Andre
 investigación de las faenas mineras de la VI región de Chile

- huellas - Sebastián Prietz
- territorio - Excavación
- N. vitos.
- recorrido - siendo la cosa

- Estructura impuesta x la industria
 - Fragilidad de las narraciones
 - Historia con la que cargan esas tierras
 - recorrido tectil
 - contraste de materiales (rigides)
 - tensión (se sale en forma pero no en material)
 - Estructura (funcionar las relaciones, más consistente - hacerse cargo de la fuerza de la pieza)

R - Experiencia literaria - apostar claves como mediación - la especificación de los objetos
 = la pureza del objeto
 - Hablar de la Experiencia
 - trabajo taxonómico
 - Composición

Nota. Anotaciones Bitácora. Registro fotográfico. 2025. 20 x 30 cm.

Leonardo, del Archivo, se interesó en mi deseo de habitar esos caminos y me ayudó a planificar la ruta hacia La Juanita la única opción era a pie. Contacté a arrieros de la zona que aceptaron guiarme y me sumé a un grupo que transita regularmente por allí. Con una mochila y mi bitácora iniciamos el trayecto. Éramos tres; alternamos tramos a pie y “a dedo” , nos separábamos y volvíamos a encontrarnos sin señal, confiando en el ritmo del otro. Los últimos diez kilómetros los hicimos caminando, entre huellas antiguas, rocas, montañas y vegetación. Llegamos cerca de las dos de la tarde a la entrada de la mina; registré en mi bitácora y, tras una hora, iniciamos el descenso antes de que cayera la noche. Más que respuestas, ese día me entregó una conexión intensa con el territorio y la certeza de insistir: seguir volviendo, seguir caminando.

El andar se convierte en práctica cognitiva y performativa. Es una manera de pensar con los pies, de sentir con la piel, de dejar que el cuerpo dialogue con las irregularidades del suelo. Caminar revela un mapa invisible, es un mapa de experiencias, de sensaciones, de memorias recogidas. Allí donde la industria abre túneles para vaciar, yo abro rutas para escuchar la naturaleza.

La siguiente imagen corresponde a una anotación de mi bitácora, apoye mi mano sobre el papel y raye el espacio que la rodeaba, como si dibujara su aura. Fue una manera de registrar ese hallazgo, el momento en que comencé a sentir el paisaje desde el tacto.

Figura 9

“registro bitacora de mi mano sobre papel”



Nota. Tereza Chait. 2025. Registro fotografico bitacora. Grafito sobre papel, 20 x 30 cm.

En mi práctica, caminar implica reunir fragmentos: trazos de rutas, croquis de senderos improvisados, fotografías de huellas, anotaciones sobre la textura de una piedra o la humedad de un cauce. Todo se convierte en archivo de tránsito. El recorrido registra y también transforma al caminar deo mi huella, y al mismo tiempo recojo la huella de lo que ya estuvo.

Caminar es también un acto de resistencia. Frente al cálculo que mide toneladas, el paso lento devuelve el tiempo a la tierra, el andar mide respiraciones, pausas, desvíos, abre una dimensión personal. Caminar es habitar un intervalo: estar en movimiento y, al mismo tiempo, estar presente en cada fragmento del territorio .

Caminar, además, activa memorias de quienes habitaron estas tierras y fueron exiliados por la expansión industrial, que desarraigó raíces y desatendió los ecosistemas, subordinándolo todo a la lógica del capital que aún ordena la zona. Escuchar esos caminos (leer las rocas removidas y los vestigios industriales) ensaya un modo de estar distinto al extractivista: una práctica de atención que compromete lo personal y lo colectivo.

Figura 10.

“Registro de mi recorrido en Rancagua”



Nota. Tereza Chait. 2025. Captura de pantalla de registro de mi recorrido.

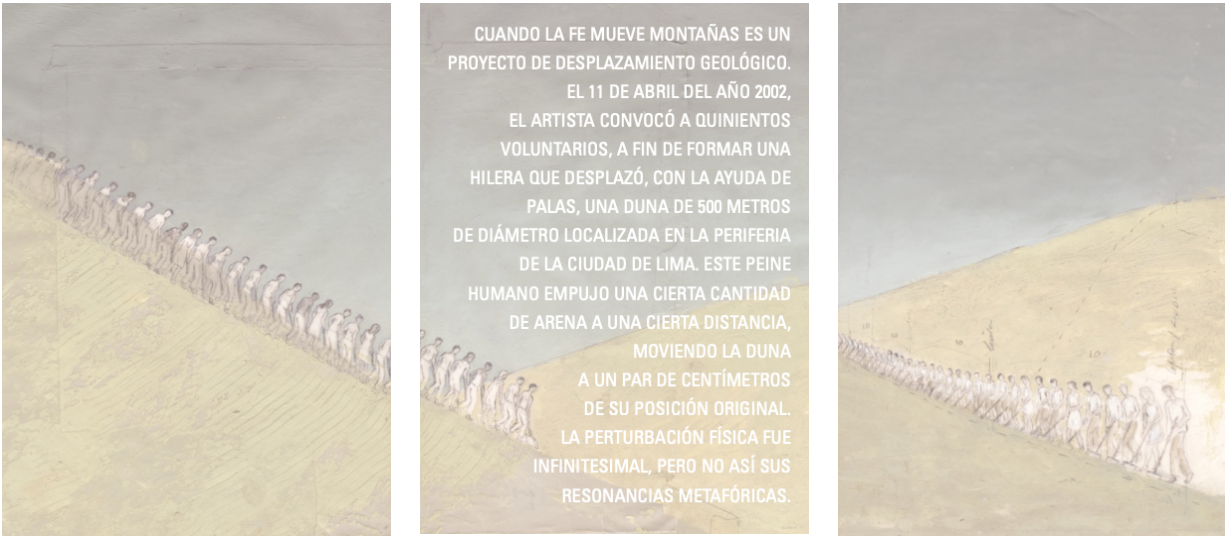
Al implementar el caminar como herramienta, sostuve mi cuerpo como puente entre el territorio y el taller, mi cuerpo como expansión de este territorio, mi cuerpo como sostén de un cuerpo.

En diálogo con Francis Alys me permite pensar en el gesto como pensamiento. Lo que vemos como obra, aparece como resultado de una acción en el espacio, un desplazamiento. en Cuando la fe mueve montañas (2002), reúne a 500 personas a trasladar una duna unos centímetros con palas en lima. La acción mínima en términos materiales, altera la percepción

política del territorio, evidencia como un gesto colectivo, puede activar otras formas de imaginar el paisaje y las fuerzas que lo habitan. como señala Alys (2005), “La protuberancia física fue infinitesimal, pero no así sus resonancias metafóricas” (p.15).

Figura 11

“Extracto libro de artista Cuando la fe mueve montañas de Francis Aly”



Alys, F. (2003) Libro de Artista “Cuando la fe mueve montañas”
<https://francisalys.com/books/WhenFaithMovesMountains.pdf>

Figura 12

“Serie registro visita a terreno”







Nota. Tereza Chait. 2025. Serie fotográfica registro de visita de terreno.

Estas imágenes registran mi manera de entrar en el paisaje, como mi cuerpo se adapta a la roca y se configura frente a ella, al arrodillarme, la roca se vuelve guarida, en la forma en que la habito y me relaciono con ella.

2.2. Recolectar

Recolectar es detenerse ante lo mínimo. Es mirar el suelo y reconocer, en un fragmento o en un resto, la posibilidad de un relato. Cada objeto encontrado condensa una memoria: una piedra desplazada por un derrumbe, un metal oxidado que alguna vez sostuvo una máquina, tierra arrastrada por los camiones. Reconfigurar el resto que descarta la industria, darle un lugar, contenerlo, recolectar, es el punto de partida.

Figura 12

“Registro fotográfico de visita de terreno”

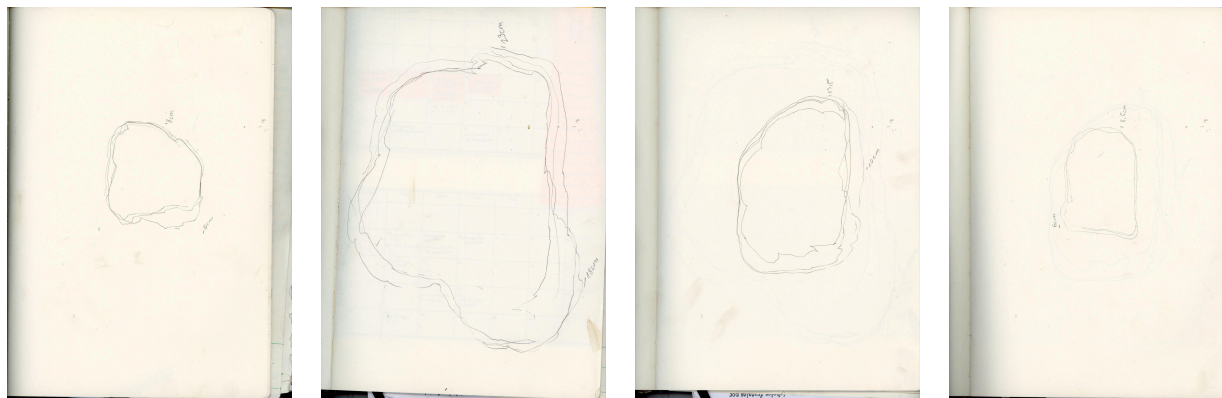


Nota. tereza chait. 2025. registro fotográfico de visita de terreno.

Lo recolectado se convierte en documento, un resto se vuelve archivo por la historia que encierra. En mis cuadernos de campo anoto la procedencia, describo la textura, mido sus dimensiones, registro una fotografía macro de sus marcas. Cada fragmento pasa a formar parte de una bitácora sensible, un archivo que revela desde la experiencia .

Figura 13

“Registro en bitacora medidas de piedras”



Nota. Tereza Chait. 2025. Registro fotográfico bitácora, siluetas de piedras y sus medidas.

Figura 14.

“Registro sobre trozos de tela de objetos oxidados encontrados en ruta”



Nota. Tereza Chait. 2025. Registro fotográfico bitácora, frotados sobre metal oxidado.

La siguiente imagen intensifica mi relación con las piedras y las manos que las sostenían. La encontré en el Archivo Nacional de Chile y muestra las manos de un pirquinero trabajando las piedras, el inicio artesanal que tuvo esta industria, para mí esta imagen representa cuerpos y la importancia de conservar esa relación cuerpo- tierra en las prácticas.

Figura 15.

“Manos de un pirquinero sosteniendo una piedra”



Navarro Vega, Luis, Fotógrafo. Minería, Pirquineros [fotografía] Luis Navarro Vega. Archivo Fotográfico. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-650327.htm>

Hago esa clasificación para personalizar cada objeto que encuentro, leer sus capas y formar lazos de cuidado, relaciones interespecies. Ese gesto, repetido, va dando forma a un

archivo que es una memoria en expansión que se reorganiza cada vez que un nuevo fragmento entra en relación con los anteriores.

En este contexto traigo el ensayo “Teoría de la ficción a partir del bolso recolector” donde la autora Ursula K. Le Guin (1989) propone que la primera tecnología humana fue el recipiente, recolectar aparece como un gesto que sostiene historias. La mano funciona como primer contenedor, solo cabe cierta cantidad, por lo que hay que seleccionar que se guarda y que se deja atrás; si algo no cabe, el gesto se repite, se insiste, se vuelve al lugar. Esos objetos viajan a casa, se disponen en un lugar especial, y ese desplazamiento material abre también un espacio simbólico, al contener con la mano, se cargan significados, se reúnen fragmentos de otra historia, hecha de vínculos, afectos y formas de vida.

Esta idea del bolso recolector resuena con mi práctica, cuando recojo piedras, restos industriales o tierra, trabajo siempre en la escala de la mano, lo que puedo sostener y transportar con el cuerpo. Cada fragmento que tomo al alcance de la mano abre una narración, recolectar se vuelve una forma de describir lo que está sucediendo en el territorio, al seleccionar, cargar y trasladar intento abrir otras historias posibles, pequeñas semillas de sentido que al ser dispuestas, siguen germinando en la mirada de quien la contempla.

En esta práctica hay dos formas de encuentro: el hallazgo y la colección. El hallazgo responde al azar: un fragmento aparece en el camino, irrumpe el recorrido y me obliga a detenerme. La colección, en cambio, responde a un criterio: seleccionar, decidir qué guardar, pensar qué objeto puede dialogar con los otros, generar relaciones e insistir. En la tensión entre azar y decisión se teje el archivo: las capas de cada pieza van reconstruyendo la identidad del territorio y crean una cartografía sensible, una huella que resiste y contiene una esencia .

En este contexto comencé a recolectar piedras que cargaba en mis visitas de terreno, estos fragmentos de restos que se desplazan en el territorio. Estas rocas me llamaron la atención desde el primer minuto, y así fui recolectando, de diferentes puntos, una infinidad de rocas. Esta acumulación habla de una insistencia. Cargar estos cuerpos era un desafío, cada uno con una ruta diferente y un peso diferente. Algunos los cargaba con la mano, otros los abrazaba con todo el

torso para trasladar su cuerpo. Así fui armando una colección, definiendo el lugar donde las hallaba y la forma en cómo mi cuerpo se relacionaba con ellas.

Recolectar dialoga con la arqueología, pero se distancia de ella. Se trata de reconocer, en su contexto (paisajes mineros, cauces alterados, escombros industriales), el sentido de su presencia. Un objeto aislado de su entorno pierde parte de su voz; el archivo la recupera al situarlo junto a notas de campo, fotografías y coordenadas. Insisto en el objeto para que su presencia abra preguntas sobre el territorio que habita y active conexiones con otros.

Figura 16

“Dezplazamiento piedra desde su origen al taller”



Nota. Tereza Chait. 2025. Selección de fotogramas de video stopmotion grado pintura. Desplazamiento de una piedra desde su lugar de origen hasta el taller. Imagen digital

Figura 17

“Video registro recolectando tierra”



Nota. Tereza Chait. registro grado pintura 2025. Selección de fotograma video grado pintura

registro sacando tierra. imagen digital.

Figura 18

“Moldes de arcilla de objetos encontrados en coya, pueblo minero”



Nota. Tereza Chait. 2025.Registro fotográfico grado pintura. moldes de arcilla de diferentes superficies que componen el paisaje industrial. 15 x 15 cm.

Así, cada fragmento reunido deviene huella del territorio. Restos industriales, piedras marcadas y texturas erosionadas se vuelven testigos de la violencia extractiva. Mi recolección busca recordar: dar valor a lo desechado y transformar el residuo en archivo. Hablar desde lo subordinado es atender lo que queda en los bordes, aquello que la industria deja sin nombre. Por eso el archivo es una huella que convive y transita, cuya fuerza está en la fragilidad.

Recolectar es, en el fondo, un gesto de cuidado. Donde la industria arrasa y vacía, mi práctica se inclina para recoger; donde todo parece perdido, un fragmento recuperado devuelve presencia. Contener sin inmovilizar: organizar sin clausurar, reunir sin domesticar. El archivo vive con el territorio; respira con sus cambios, guarda materiales frágiles (papeles que se arrugan, piedras que se quiebran) y se mantiene abierto a nuevas conexiones.

2.3. Habitar

Habitar un territorio es entrar en una relación de pertenencia y cuidado. Es reconocer la montaña, verla como un cuerpo que sostiene y que respira. Es escuchar sus ritmos, atender a sus grietas, aprender de sus ciclos. Habitar es permanecer, incluso cuando el viento y el frío obligan a retroceder, es volver una y otra vez al mismo lugar hasta que ese lugar se vuelve parte de uno.

Para mí, habitar este territorio es dejar que la práctica se impregne de él: que los gestos manuales con arcilla, los dibujos con carboncillo, los recorridos a pie lleven inscrita la huella de la cordillera. Habitar es tender un lazo con las piedras, con el agua que baja de los glaciares, con los vestigios industriales que permanecen como cicatrices. Cada acción, desde el recolectar, es también un modo de permanecer en diálogo con la tierra.

Habitar se diferencia de ocupar o explotar. Ocupar es imponer una presencia pasajera, plantar un cuerpo sin escuchar su entorno. Habitar, en cambio, implica un compromiso: cuidar de lo que sostiene, reconocer lo frágil, devolver en forma de gesto sensible algo de lo que el territorio entrega, coexistir en armonía.

En mi práctica, habitar es un acto de resistencia frente a la lógica extractiva. Es construir un vínculo con la tierra que se renueva en el cuidado. Habitar, entonces, es elegir permanecer con el territorio, y no a pesar de él. Es reconocerlo como casa, aun cuando lleve heridas abiertas. Es sostener en el cuerpo la memoria de un lugar que insiste en seguir vivo.

El cuerpo conoce estos gestos conforman una metodología sensible. Cada paso, cada fragmento, cada registro y cada vínculo son capas de una misma práctica crítica frente al extractivismo. Conocer con el cuerpo es una manera de resistir: poner atención allí donde la industria silencia, cuidar allí donde la lógica dominante arrasa.

Caminar instala un ritmo que desacelera la mirada; recolectar pide demora y atención; habitar requiere continuidad. En esa cadena de duraciones, la obra se vuelve un lugar donde algo tarda y, por eso mismo, aparece. La espera es trabajo de escucha; la repetición es una vía para que el gesto se afine. Habitar introduce la dimensión de la permanencia. Volver al mismo lugar

permite leer variaciones mínimas. Allí se activan vínculos que no caben en un sólo hacer; son procesos que exceden mi propio tiempo y se proyectan hacia otros. Es la constante que interfiere y, a la vez, abre espacio para que la práctica artística ocurra. En ese intervalo entre el gesto y su demora se produce el sentido.

Así la dimensión del tiempo pasa a definirse como algo ritual.

CAPÍTULO 3. HACER RITUAL

Hacer puede ser simple acción, pero en este territorio herido el hacer se vuelve cuidado. Cada gesto con la tierra, cada huella sobre la materia, cada repetición manual abre un tiempo distinto, un tiempo que se separa de la velocidad de la industria. El hacer ritual busca escuchar, reparar, devolver y coexistir.

En mi práctica, el trabajo con la materia no es neutro: se convierte en acto de resistencia. Amasar, cargar, cubrir, moldear o frotar son operaciones que se cargan de sentido afectivo y crítico. La repetición de estos gestos crea un ritmo propio, una temporalidad que desafía la lógica extractiva que mide en toneladas y turnos. Aquí, el tiempo del hacer es lento, íntimo, insistente.

El ritual emerge cuando la acción se transforma en encuentro, cuidado, pertenencia. En cada gesto se activa una relación que con la repetición se genera una interdependencia. Desde la fragilidad y la atención, el hacer trasciende lo tangible, atiende a los ciclos de los cuerpos y se vuelve materia viva.

Este capítulo despliega cuatro dimensiones de ese hacer ritual: la materia que respira y permanece; la continuidad con los gestos ancestrales que ya trabajaban la tierra; los contratiempos que interrumpen la velocidad industrial; y el taller como espacio de repetición, cuidado y ofrenda. Cada una de estas capas revela cómo el hacer sensible es práctica artística y posición crítica frente al extractivismo.

Hacer ritual, entonces, es situar el cuerpo y la materia en otro tiempo, un tiempo que sostiene. La creación, entendida como ritual, conecta temporalidades, es la unión entre especies que genera lazos de dependencia, donde la tierra me sostiene. Así, cada acción deja de ser individual para volverse parte de una corriente más amplia, un intercambio constante de energía, un movimiento continuo que busca equilibrio y sostiene la posibilidad de seguir habitando este territorio desde la sensibilidad y el respeto.

3.1 Materia viva

Para comenzar con el tema de la materia viva me interesa traer a la artista Eva Hesse y la forma en que abordaba el material en su práctica. En el eje material y técnico, su obra es una referencia central, por el uso innovador de materiales, su aproximación intuitiva, su soltura y la experimentación constante frente a la materia, así como por la manera en que activa el cuerpo a través del gesto. Hesse cultivó el error, la precariedad y el misterio para crear obras que se alejan de lo literal, trabajando con materiales de desecho y orgánicos que asume en su condición efímera. Sus esculturas, frágiles y en cambio constante, encarnan la vulnerabilidad humana, las tensiones entre orden y caos y el paso del tiempo, envejecen, se deforman, se deterioran, y ella integraba esos procesos como parte esencial de su obra. Su práctica reivindica los materiales desperdiciados y la potencia expresiva de la textura y el tacto, dejando que el propio material oriente el proceso y el significado.

Lo que más me interesa de su trabajo es como nace de una investigación profunda y personal, desde ahí desplegaba un lenguaje plástico, desde una experimentación continua, con recursos mínimos y sencillez, devolvió un sentido emocional a las piezas hechas a mano, valorando lo frágil, lo imperfecto y lo transitorio como núcleo de su lenguaje artístico. En mi práctica, esa lógica aparece en la búsqueda de materiales a partir de lo que me entrega el terreno y de su trato manual. Me interesa que el material sea lo que es, entender el material desde la experiencia, esa dimensión investigativa, forma parte de la obra misma.

La materia nunca es neutra: respira, se transforma, resiste. En mi práctica, trabajar con tierra, roca o agua es reconocerlos como cuerpos vivos, cargados de memoria. La tierra con la que amaso, arcilla que envuelve una piedra, el papel que recibe el gofrado, son superficies sensibles que responden y guardan huellas .

Envolver una roca con arcilla es escucharla, poner en interacción ambos cuerpos, una piel contiene y con el tiempo revela la piedra, la arcilla de la tierra pasa a una masa húmeda y con el tiempo se seca y aparecen sus grietas, conserva en negativo la imagen de la piedra. Lo mismo ocurre en el papel gofrado, este material orgánico, sensible y honesto en su manipulación al

cubrir la piedra, ese gesto manual hace visible lo que estaba oculto, rescata la textura de la materia, transforma el contacto en registro. Cada acción es un modo de leer la tierra a través del cuerpo, de abrir un diálogo en presiones, marcas y relieves.

En estos procesos, el colapso está siempre presente. Lo que levanto puede quebrarse, lo que seco puede agrietarse, puede fragmentarse con el tiempo. La obra asume lo efímero como verdad: la arcilla que se quiebra, el adobe que se erosiona, la huella que se borra. Cada objeto o acción que propongo sigue el mismo ciclo de la tierra: formación, resistencia, transformación y desintegración.

Figura 19

“Registro monolito piedras envueltas en arcilla y quebradas por su propio peso”



Nota. Tereza Chait. 2025. registro fotográfico pieza monolito, rocas cubiertas por una capa de arcilla que se quiebra al sostener otras piedras. 40 x 50 cm. instalación

Ese instante en que la materia cede ,cuando un bloque se raja, cuando una marca se deshace no es fracaso, es continuidad. El colapso revela que la tierra no se somete por completo: impone sus ritmos, marca sus límites, recuerda que no todo puede ser controlado. En esa resistencia, la materia se afirma como viva.

Figura 20

“Metodo de secado y molde con tierra”



Nota. Tereza Chait. 2025. registro fotográfico piedra cubierta en tierra y envuelta en tela

Traigo este trabajo porque me intereso mucho en cómo se transforma la materia, como queda guardada la presencia de una fuerza sobre la tela. En la montaña recogí una piedra y la cubrí con una masa hecha de tierra y agua, luego la envolví en una tela para trasladarla y colgarla, dejando que la piedra con la tierra se secase, de modo que la tela filtrara el agua. Ese secado se demoró 2 semanas y durante todo ese tiempo la tela sostuvo el peso de la roca. Al abrirla, el agua se había ido, la tierra se había vuelto una capa dura, la textura de la tela quedó marcada en la superficie de la tierra y la tela cedió su forma inicial, quedando grabado en ella el paso de la piedra, roca y agua.

Trabajar con la fragilidad y lo efímero es también un gesto crítico. Frente a la industria que extrae y vacía, mi hacer insiste en entrar a una temporalidad que excede el presente, en la memoria que se activa en un instante. Lo que se desarma o se pierde no deja de tener valor: al contrario, su desaparición habla de la imposibilidad de poseer del todo a la tierra.

3.2. Tiempo

Frente a la crisis temporal contemporánea que marca nuestro andar, , mi práctica busca situarse en otra temporalidad, aquella que se construye en el vínculo y en el gesto, generando relaciones que permanecen.

En este horizonte, la práctica de Andy Goldsworthy aparece como un referente para pensar el tiempo desde la experiencia directa con la naturaleza. En obras como “Sombras de lluvia” donde se acuesta sobre tierra seca mientras llueve y luego se retira dejando la silueta efímera de su cuerpo preservada de la humedad, se revela una forma de estar en el mundo donde el tiempo se mide en intensidad de presencia.

Figura 21.

“sombras de lluvia”



Goldsworthy, A. (1984). Sombras de lluvia. [Fotografía de intervencion en el paisaje]. Singularart, sitio web. <https://www-singularart-com>

Goldsworthy trabaja con la fragilidad y la transformación, crea sabiendo que va a desaparecer, asumiendo que la lluvia o el viento completarán la pieza. Sus obras efímeras son liberadoras porque no le preocupa su permanencia, sino la intensidad del momento, saber que todo pasa, donde comprender la fragilidad es también comprender la fuerza. Su pensamiento se sostiene en la aceptación de la impermanencia y en una escucha atenta de los ciclos naturales. Le interesa como la forma nace y se deshace, como la materia registra el paso del tiempo. Al trabajar en sus obras el paisaje es un cuerpo vivo que guarda memoria revelando capas invisibles del territorio y escalas temporales que excedan la experiencia humana.

Mi práctica dialoga con la suya en esa manera de entender el tiempo como algo encarnado en el gesto y en la materia. así como goldsworthy se entrega a los ritmos del entorno, yo me dispongo a los tiempos de la tierra, del agua y de las rocas. En ambos casos, el hacer manual se vuelve un modo de interrogar nuestra existencia en la tierra, los gestos construyen realidades, abren formas sensibles de habitar el mundo y reconocer nuestra interdependencia con otros cuerpos.

Cada acción manual marca otro compás en el territorio, abriendo un espacio donde emerge lo sensible y se activa el vínculo. Mis gestos sostienen la temporalidad de la tierra y del cuerpo que insiste en escucharla.

En esa insistencia de mi hacer, en la repetición de los gestos, ha ocurrido un desplazamiento, en un inicio repetía como forma de entender lo que me rodeaba, con el tiempo esa repetición se ha vuelto una necesidad, una dependencia que se construye a partir del tiempo que le dedico a mi búsqueda. Hoy soy consciente de cómo mis acciones se marcan en otro cuerpo y de cómo ese cuerpo a su vez me sostiene.

Para mí, la tierra, el agua y las rocas, son cuerpos que contienen energía. En cada encuentro hay un traspaso, yo los cuido, los cargo y ellos reciben, filtran y devuelven mi propia energía, la limpian, me calman. Siento que el ritual nace justamente ahí, en el insistir, la repetición de los gestos se transformó en un lugar de reflexión y refugio. Ahora que comprendo

esos gestos, se vuelve casi imprescindible acercarme a otros cuerpos de esta manera, en el hacer se fortalece esa energía que la materia me entrega y que al mismo tiempo me contiene.

3.3 El taller como ritual

El taller, retomando la idea de la “teoría de la ficción de la bolsa recolectora” es el lugar especial donde despliego lo que recolecto, la montaña llega hasta aquí cargado de historia, y en este espacio íntimo comienza una segunda vida. Piedras, arcillas, restos y huellas se disponen como si fueran ofrendas que dialogan entre sí.

En el taller, se intensifica el rito, la repetición insistente de estos actos configura un orden propio. El espacio del taller no está separado del territorio, lo prolonga. La tierra que traigo de la cordillera se mezcla con el suelo, con las marcas, con el agua que uso para amasar. Todo se acumula como capas de un mismo paisaje reconstruido.

Habitar este espacio es reconocerlo como lugar de transformación. Allí el resto se convierte en documento, el fragmento en huella, lo efímero en memoria, lo esencial es el ciclo, el tránsito de la materia y la insistencia del gesto.

El taller es ritual porque permite volver sobre lo mismo sin que nunca sea igual. Cada repetición abre un sentido nuevo, cada error se convierte en aprendizaje, cada colapso en confirmación de que la materia está viva. El taller es el lugar donde lo recogido se resignifica, donde el hacer se vuelve ofrenda, donde la práctica se transforma en memoria sensible del territorio.

Este capítulo ha recorrido las múltiples formas en que el tiempo sostiene el hacer en ritual. Desde la materia viva que está en constante movimiento, hasta la continuidad con gestos ; hasta el taller convertido en espacio de ofrenda, cada acción manual se ha revelado como un modo vivir .

Envolver, frotar, amasar, archivar, dibujar: todos estos gestos configuran un hacer que devuelve presencia, un hacer que se ofrece como reparación simbólica, como memoria en acto.

El ritual está en las manos que insisten sobre la tierra, en los fragmentos recogidos, en los objetos que nacen y se quiebran. Hacer ritual es reconocer que la creación es un proceso vivo, un modo de agradecer y coexistir.

Este cierre no clausura la investigación, la abre: porque el ritual no termina, se repite, se renueva con cada gesto. Así, el hacer se vuelve resistencia, y el territorio, aun herido, permanece como espacio de memoria y posibilidad.

CONCLUSIÓN

En conclusión, esta investigación se sostiene en una pregunta en una pregunta que atraviesa todo su recorrido, como transitar un territorio atravesado por la industria. A lo largo del proceso, el valle y la cordillera de Rancagua dejan de aparecer como escenario para convertirse en un agente con memoria propia, capaz de resistir, responder y transformar la forma en que entiendo mi práctica. Al trenzar historia, archivo y experiencia directa, el territorio es un cuerpo que devuelve preguntas, que desestabiliza certezas y obliga a revisar la manera en que nombramos, miramos y habitamos aquello que ha sido herido.

En ese marco, mi hacer se propone como una forma de conocimiento situada. Caminar, recolectar, envolver o archivar son algunas herramientas que me permiten comprender en el hacer el espacio que nos rodea, leer sus ritmos, escuchar sus resistencias, encontrar sus silencios, percibir las huellas, las piedras, la tierra o el agua. El taller y el paisaje se espejan, lo que ocurre en la montaña encuentra continuidad en la mesa de trabajo, y lo que se transforma entre mis manos vuelve resignificado al territorio. Así, la práctica se construye como metodología sensible, donde cada gesto articula una forma de pensamiento y al mismo tiempo, una forma de cuidado.

El trabajo con la materia abre también una reflexión sobre el tiempo, la fragilidad, las grietas, los colapsos, las huellas, son dimensiones necesarias de las piezas. El gesto manual se vuelve un lugar de resistencia frente a la urgencia productiva, un espacio donde la presencia, la espera y la repetición habilitan otras formas de habitar el mundo.

Finalmente esta investigación deja abierta una forma de estar. El gesto artístico se afirma como un acto relacional y político en la medida en que cuestiona la manera en que nos vinculamos con la tierra y con los cuerpos que la componen. Al insistir en lo pequeño, en lo precario y en lo que suele quedar fuera del cuadro, esta práctica propone una ética de cuidado que se construye en la proximidad, sostener, recoger, volver. Este proceso habilita un lugar desde el cual seguir preguntando cómo habitar un territorio, imaginando modos de convivencia que reconozcan nuestra interdependencia y la posibilidad de seguir creando desde la escucha y el respeto.

BIBLIOGRAFÍA

Alys, F. & Medina, C. (2005). *When faith moves mountains*. Madrid: Turner.

Anónimo. (2012). *Chile concentra el 28% de las reservas mundiales de cobre*. recuperado el 12-11-2025 de <https://www.mch.cl/negocios-industria/chile-concentra-el-28-de-las-reservas-mundiales-de-cobre/>

Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. (s. f.). *palimpsesto (género general de objetos)*.

En *Tesaurus de Arte & Arquitectura (AAT) – Español*. Recuperado el 3 de noviembre de 2025, de <https://www.aatespanol.cl/terminos/300417973>

Codelco, (s.f) *División el teniente*. recuperado el 12-11-2025 de <https://www.codelco.com/division-el-teniente>

Fernandez, L. (2023). *Historia del Coya Chile*. Coya Ediciones.

Haudricut, A, Bardet, M. (2019). *El cultivo de los gestos, entre plantas, animales y humanos; hacer el mundo con gestos*. Cactus

Hytrape. (2025). *Andy Goldsworthy, el poeta de las piedras y el paso del tiempo*. Hytrape. <https://hytrape.com/es/blogs/art/andy-goldsworthy-le-poete-des-pierres-et-du-temps-qui-passe#:~:text=%C2%ABPara%20m%C3%AD%2C%20el%20tiempo%20no,convierte%20en%20un%20elemento%20esencial.>

Ladrón de Guevara, Luis, 1926-2015. [Río Polcura; vista de las obras de construcción de la

bocatoma Polcura, última etapa] [fotografía] Luis Ladrón de Guevara. Archivo Fotográfico. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-165150.html> . Accedido en 12/11/2025.

Le Guin, U.K. (1986). *Teoría de la ficción a partir del bolso de recolectar* (A. Garzón & D. Ratton

P., Trads. libre). Manuscrito en PDF

Navarro Vega, Luis, Fotógrafo. Minería, Pirquineros [fotografía] Luis Navarro Vega. Archivo Fotográfico. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-650327.html> . Accedido en 12/11/2025.

Rodríguez, E. (2020, 29 de junio). *Donna Haraway: pensar, imaginar, tejer modos de vida en un planeta herido*. Lecturas Sumergidas. <https://lecturassumergidas.com/2020/06/29/donna-haraway-modos-de-vida-en-un-planeta-herido/>

Semana 04 – Conceptos de galería, cruceros. (2023, 18 de septiembre). [Presentación de diapositivas]. Scribd. Recuperado el 3 de noviembre de 2025, de <https://es.scribd.com/document/672020366/SEMANA-04-CONCEPTOS-DE-GALERIA-CRUCEROS>